

Recensioner

Owe Ander: *"Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter". Aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken i Berwalds, Lindblads och Normans symfonier.* Diss., Stockholms universitet, 2000, (Studier i musikvetenskap 11), 561 s., ill., ISBN 91-7265-175-X

Owe Ander skriver i inledningen till sin omfattande avhandling – möjligtvis ett svenskt musikvetenskapligt rekord i antal tecken – att 1800-talet var en tid av stora förändringar inom instrumentations- och orkestreringskonsten, och att tonsättare som Weber, Berlioz och Wagner förändrade synen på orkesterns möjligheter. Det skrevs också en hel del högklassig orkestermusik i Norden under denna tid. Efter denna inledning på endast en sida kastas läsaren rakt in i avhandlingens målsättning som beskrivs som att belysa denna symfonik, och då särskilt Berwalds, Lindblads och Normans med avseende på instrumentation, orkestrering och satsteknik. Denna målsättning visar sig några rader längre ned motsvara den ena delen av "det grundläggande syftet", med tillägget att de tre svenska kompositörernas symfonier skall relateras till "svensk, nordisk och internationell orkestermusik från wienerklassikerna fram till ca 1890." Den andra delen i syftet är att beskriva "förutsättningarna för orkestermusik, i den mån de kan ha en relevans för det instrumentations- och orkestreringstekniska resultatet". De förutsättningar som Ander listar är a) samhälls- och sociala och ekonomiska, b) estetiska aspekter, c) utbildning, d) instrumentutveckling, och e) internationella inflytanden. Därtill sägs att han hoppas "kunna utläsa spår av förutsättningarna i partituren, och att "ett huvudsyfte med avhandlingen [är] att försöka fastställa de normala 'hantverksmässiga' procedurerna." Och så följer, som lök på laxen, ytterligare sex stora och intressanta frågor som på skilda sätt berör Anders ambition med avhandlingen (s. 2–3).

För mig framstår Anders beskrivning av målsättning och olika syften (grundläggande syfte, huvudsyfte/n) som mindre lyckad. Jag hade föredragit en mer traditionell inledning, där Ander med utgångspunkt från sina frågor och problem-

formuleringar till slut presenterat avhandlingens syften på ett mer koncist sätt.

Ander utgår från en distinktion mellan orden *instrumentation* och *orkestrering* där med det förra avses kunskapen om instrumentets konstruktion, klangfärg, spelteknik etc. och det senare den konstnärliga tekniken att gruppera och kombinera instrument till avsedda klanger. Det tilläggs att gränserna mellan termerna är flytande.

Som referensgrupp till de tre symfonikernas sammanlagt nio verk, väljer Ander huvudsakligen symfonier av Beethoven, Mendelssohn, Gade, Schumann och Brahms, dels en "yttre grupp kompletterande tonsättare." Referensgruppen är vald dels med tanke på möjlighet till direkt påverkan, dels med tanke på allmän tillgänglighet, dvs. tillgänglighet idag. Att Ander fäster så stort avseende vid det sistnämnda kriteriet är egendomligt, inte minst då han samtidigt konstaterar att han "skulle ha velat" ha med symfoniker som Eggert, Spohr och Bruch, dvs. "symfoniker som förmodligen var viktiga" (s. 5). De sistnämnda har Ander valt att skriva i en mycket liten stilstorlek (troligen 8 eller 9 punkter, samma storlek som i fotnoter). Detta sätt att växla mellan brödtext i normal och liten storlek tillämpar Ander tyvärr i hela avhandlingen utan att läsaren helt förstår varför. Vissa avsnitt och t.o.m. hela sidor av brödtexten är faktiskt skrivna med denna stilstorlek, vilket innebär att en sida kan ha mer än 5.000 tecken! Eftersom Anders text generellt är rik på information närmar sig detta skrivsätt det omöjliga för en intresserad läsare att ta sig igenom.

Efter ett avsnitt om forskningsläge, källor och litteratur följer ett avsnitt om "Uppläggning och metod/angreppsvinklar". De metoder som tillämpas i avhandlingens tre delar: a) historisk bakgrund b) analys av instrumentation och c) analys av satsteknik och orkestrering, är väl anpassade till avhandlingen. Avhandlingens innehåll beskrivs synnerligen ingående, vilket är både bra och – mot bakgrund av de kommande 500 sidorna – nödvändigt. Avsnittet avslutas med att Ander prövar att ge en definition av hur han använder ordet diskurs.

Den andra sektionen eller huvuddelen, "His-

torisk bakgrund", omfattar fyra större kapitel "Samhället och symfonin", "Stockholm och orkestermusiken", "Hantverket" samt "Tonsättarna och verken". Det första kapitlet består dels av tio underavdelningar som tillsammans skall visa på viktiga "förändringar i tonsättarnas produktionsbetingelser", dels av en del om produktionen av symfonier under perioden 1820-1900 (Ander har här lagt till tio år i förhållande till den tidigare avgränsningen 1890). Båda delarna är synnerligen informativa och ger läsaren en god förståelse för förutsättningarna för tidens rika kulturliv.

Att Ander har en stor kunskap om Stockholms musikliv framgår tydligt av avsnitten om konsertlivet i staden och om hovkapellet. Hans entusiasm föleder honom visserligen enstaka gånger att berätta även om äktenskapsförhållanden och giftermålsmönster inom hovkapellet, men i det stora hela är avsnitten välskrivna. Detta gäller även följande avsnitt om instrumentutveckling och spelteknik, där Ander beskriver och diskuterar vad bl.a. utvecklingen av ventilen betydde för spelet på valthorn och trumpet.

Fastän Ander förvisso har sagt att "förutsättningarna" är en del av avhandlingens innehåll och att de gångna avsnitten innehållsligt är kunskapsrik läsning, kan det inte hjälpas att läsaren glädjer sig åt att närma sig de tre utlovade tonsättarna och deras verk. Ser vi till den hittillsvarande framställningens omfattning har den förmodligen redan ett omfång motsvarande en "normalavhandling". I kapitlet "Tonsättarna och verken" berättas om de tre tonsättarnas bakgrund, lärogång och yrkesliv. Avsnitten är mycket läsvärda och tar oss bl.a. till Berlin och Leipzig (Ander utbrister dock ofta kausala förmodanden "Man kan undra om inte" (s. 179); "Det skulle vara intressant att veta" (s. 181); "Det skulle vara spännande att veta" (s. 184) som blir lite tröttsamma). Ander har likväl inarbetat en rikt material som ger en levande bild av tonsättarnas utveckling, och här finns också en bra översikt över deras yrkesliv och produktion.

På sidan 207 möter vi det som att döma av avhandlingens titelsida är dess sanna ämne, de nio svenska symfonierna. Efter det att deras tillkomst, uppförande och receptionen översiktligt beskrivits kommer nu avhandlingens tredje stora

sektion, "De enskilda instrumentens och instrumentgruppernas behandling". Sektionen som omfattar etthundra sidor har fyra kapitel som tar upp de i orkestern ingående fyra instrumentgrupperna: träblås, bleckblås, slagverk och stråkinstrument. I dessa kapitel och även i nästa stora huvuddel (se nedan) förenas Anders breda musikvetenskapliga kunskap och praktisk musikaliska kompetens på ett fruktbart sätt.

Som tidigare ger Ander relativt osystematiska sätt att presentera stoffet läsaren stora svårigheter. Om vi tar avsnittet om hornet som ett exempel börjar det med långt okommenterat citat på franska (i 8 punkt - citatet är som alla de många citaten på tyska och franska oöversatta!). Därefter följer en knapp sida om vad tonartsbyten och hornstämningar i Berwalds symfonier innebär. Så kommer sju rader i 8 punkter som handlar om hornstämningen hos Beethoven, varefter sex rader i 11-punktskommentarer stämningarna i satser som går i dur hos Berwald. Därefter återgår Ander till 8 punkter och skriver vidare om Berwald i två normala stycken som följs av ett där han kommer in på Schumann. Sedan återkommer 11 punkter - och så här håller det på med tonsättare efter tonsättare. Först åtta sidor senare avslutas detta hornavsnitt med en två sidor lång genomgång i 8 punkter (sic!) om vad som sker i hornstämman i Normans andra symfoni, följt av ytterligare en sida i punkt 11. Jag fann flera av dessa avsnitt närmast omöjliga att ta sig igenom med någon behållning. Som tur är avslutas de fyra kapitlen i denna sektion med bra sammanfattningar.

I sektion fyra som omfattar sidorna 335-501, behandlas "Orkestrering och satsteknik". Om sidorna 367-443 (kapitel 4.2) skriver Ander i avhandlingens inledning att det "kanske minst väl lämpar sig för en ren genomläsning". Den detaljerade genomgången av de enskilda satserna närmar sig, sägs det, ibland uppläggnings av en 'Konzertführer'. Samtidigt som detta kan understrykas, vill jag på intet sätt förringa värdet av den genomgång som Ander här företar. Läsaren möter en detaljerad genomgång och beskrivning av bl.a. instrumentbesättningen i olika satser, hur de klangliga faktorer av tonsättarna används som sammanhållande och avgränsande medel. Om varje symfoni först ses ur ett helhetsperspektiv

följer därefter en genomgång av enskilda satsdelar.

Även övergångarna mellan satser behandlas. Ander konstaterar här att tidens praxis var oerhört varierande vad gäller den ordningsföljd man spelade satserna i. Att det applåderades mellan satser var snarare regel än undantag. Ander hävdar likväl att han inte kan ta hänsyn till en sådan praxis i sin analys. Han menar att man kan och måste rimligen antaga att "tonsättarens utgångspunkt vid komponerandet bör ha varit det kontinuerliga framförandet" (s. 353). Eftersom Ander redan sagt att de kontinuerliga framförandena var undantag, och vi kan vara övertygade om att receptionen av symfonier var annorlunda på 1800-talet än för en van konsertpublik från 1900-talet, är hans kategoriska utgångspunkt mycket förvånande. Om man som tonsättare visste vad som *var* praxis, är det svårt att tro, att man planerade för ett samband som i verkligheten inte hade någon receptionsmissig relevans. Det skall också anmärkas att det finns alltför få uppsummerande avsnitt i dessa över hundra sidor långa avsnitt.

Denna fjärde sektion avslutas med kapitlet "Orkestrering och sats teknik" (s. 443–503). Eftersom detta avsnitt, liksom närmast alla tidigare, varken föregås av en överledning eller har en inledning som berättar vad syftet är med det kommande avsnittet, tvingas läsaren gå tillbaka till sidorna 19–29. Här sägs bl.a. att kapitlet är "utformat utifrån ett systematiskt (övergripande och jämförande) perspektiv", och att "målsättningen varit dels hitta allmänna drag i tonsättarnas orkestrala teknik, typiska sats tekniska grepp, dels ge exempel på och mer i detalj analysera typiska eller intressanta företeelser." Detta kapitel har en rik uppdelning i avsnitt. Här tas både generella och särskilda iakttagelser upp.

Den femte sektionen har huvudrubriken "Sammanfattning och slutsatser" och innehåller endast ett kapitel/avsnitt (23 sidor) med under rubriken "Epilog – den symfoniska diskursen". Det är huvudsakligen det sistnämnda som följer. Läsaren finner här ett annorlunda och spännande kapitel som har ett angreppssätt som delvis påminner om 'New Musicology'. Här finns anspelningar till Habermas ("offentlig 'motdiskurs'") och Foucault ("Berwald ... bryter ... 'diskursens ordning'"). Ander diskuterar i vad mån

symfonin kan förstås som en språklig utsaga (ordet "fonem" nämns här, dock ej Seegers/Taggs begrepp "musem"). Han funderar över i vad mån symfonin kan förstås även som en politisk diskurs, men kommenterar också hur de olika kompositörernas symfonier kan förstås utifrån ett samtida perspektiv. I hastigheten skriver han också beträffande symfonierna att "1800-talet är modernismens genombrott" och avvisar att symfonierna är på "något utmärkande sätt 'svenska'" (s. 523). Nej, nationalromantiska drag är helt frånvarande, tilläggs det. Här är inte platsen att bemöta detta, men för min del finner jag större sanning i Lennart Hedwalls omdöme beträffande Normans första symfoni. Angående den andra satsen skriver Hedwall att den är "genomgående kantabelt hällen med åtskilligt nordiskt och folktonsmättat vemod", och att tredje satsen "äger en folkligt rustik och handfast karaktär som närmar sig polskan" (1999; skivkommentar till Ludvig Norman, Sterling CDS-1038-2).

Avhandlingen avslutas med Stenhammars höga värdering av Normans tredje symfoni, en beundran som Ander inte har svårt att dela. Som väl framgår av mitt referat är sektionen knappast den sammanfattning som utlovas.

För att sammanfatta har Ander med sin avhandling tillfört väsentlig ny kunskap vad gäller hur satsernas formbyggnad i Berwalds, Lindblads och Normans symfonier samspejar med deras orkestrering och konstnärliga uttryck. Avhandlingen är mycket rik på information om förutsättningarna för orkestermusiken under 1800-talet och innehåller intressanta och kunniga beskrivningar om tidens läroböcker i instrumentation och orkestrering. Som framgått av min recension har framställningen blivit alltför omfattande. Man kan förmoda att detta dels beror på Anders encyklopediska ambition, dels på sannolik handledningsresistens. Avhandlingen saknar oftast sammanfattande avsnitt (även index). Att avhandlingens olika huvuddelar i alltför hög grad lever sina egna liv medför att framställningen inte infriar förhoppningen om en syntetiserande helhetssyn. Men det är trots det en viktig avhandling och en imponerande arbetsprestation.

Olle Edström

Anpassning, motstånd, naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–1945. Red: Henrik Karlsson, Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 2000, 100 s., ISBN 91-89038-13-4

I en liten tunn bok redovisar Kungl. Musikaliska akademien en inventering av önskvärda och möjliga forskningsinsatser kring svenskt musikliv "i den bruna slagskuggan 1930–45". Ämnet avhandlades i mars 1999 vid en konferens som anordnades av akademien. Henrik Karlsson, redaktör för skriften, skriver i sin inledning att konferensen utformades som ett "samtal om 1930-talets musikliv i förhållande till nazismen". Syftet var att kartlägga arkiv- och källäget och presentera den forskning som pågår, liksom de inventeringar som nyligen gjorts.

Det anspråkslösa formatet och tilltalet – den angivna samtalstonen för konferensen slår tydligt igenom i texterna – korresponderar väl med det slutintryck boken ger. Mycket litet har hittills gjorts i form av aktiv forskning, vilket bl.a. innebär att arkiv- och källäget fortfarande är relativt oklart. Det finns helt enkelt inte i dagsläget så mycket att orda vitt och brett om. Konferensarrangörerna löste detta genom att bjuda in forskare från angränsande discipliner som kunde tänkas stimulera igångsättning av mer konkreta musikvetenskapliga forskningsinsatser. Samtidigt bör tanken på att få igång ett större tvärvetenskapligt projekt ha lekt arrangörerna i hågen.

Med inlägg av idéhistorikerna Gunnar Broberg och Lena Berggren, historikern Sverker Oredsson och litteraturhistorikern Bengt Landgren tassar man till en början runt ämnet – svenskt musikliv i den bruna slagskuggan – som katten kring het gröt. Broberg tecknar en bred bild av svenskt 1930-tal, där likheter och kontakter med tyskt kulturliv var många både vad gäller finkulturen och den breda kulturen. Berggren redovisar kortfattat sin forskning kring Samfundet Manhem som under mellankrigstiden fungerade som samlingscentral för den svenska nationella rörelsen. Utifrån syftet "att befrämja äkta svensk och nordisk odling, framför allt folklig bildningsverksamhet" kom tyngdpunkten i verksamheten att ligga på föreläsning- och bildningsverksamhet. Kulturella evenemang fick under samfundets första år (från 1934) stort

utrymme. Särskilda "Götiska gillen" med sång, musik, diktläsning, dans och gymnastikuppsättningar ordnades till en början regelbundet, men denna verksamhet tycks ha mattats betydligt från omkring 1937.

Oredsson skriver i sin korta text om nazismen inom institutionerna och berör stämningar och förhärskande ideologier på olika nivåer från rikets högsta ledning, kyrkan, universitetet och fackföreningarna. Liksom i Brobergs text saknas här helt referenser till källmaterial eller sekundär litteratur och texten fungerar därför främst som lösa anteckningar om miljöer i 1930-talets och krigsårens Sverige som bör utforskas i ett projekt där (musik)/kulturlivet står i fokus. I föredraget "Svensk litteratur under beredskapsåren" redovisar Landgren vidare lapidariskt huvuddragen i sitt arbete *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen. Studier i svensk dikt och politisk debatt 1933–1975* från 1975, men ger också korta referenser till två senare musikvetenskapliga arbeten: Henrik Karlssons *"O, ädle svensk!" Biskop Thomas frihets-sång i musik och politik* (1988) och Björn Martinssons *Hilding Rosenbergs apokalyps. Studier i Johannes Uppenbarelse* (1999).

Konferensens informella ton slår tydligast igenom i historikern Helène Lööws bidrag "De svenska nationalsocialisternas musik". Lööw har inte ens gett sig tid att skriva ner sina funderingar kring "den musik som var [de svenska] nationalsocialisternas egen" och texten är därför en lätt redigerad utskrift av en bandinspelning av hennes föredrag samt efterföljande diskussion. Anslaget i texten och de konkreta hänvisningar till musikpraxis inom rörelsen – i form av egen producerad musik och publicering av sångböcker och satsning på egen skivutgivning – borde fånga många svenska musikhistorikers intresse. Bristen på källhänvisningar i texten minskar dock värdet av den. Utgivarna har visserligen försökt reparera något av detta genom en tillagd ändnotslista. Eftersom denna inte hänvisar till konkreta ställen i texten är den emellertid svår att utnyttja. Slutintrycket av texten blir därför en stark irritation över författarens nonchalans inför ett angeläget forskningsområde innanför konferensens tema.

I "Kurt Atterberg och Tyskland" ger Petra Garpenberg en översiktlig beskrivning av Kurt Atterbergs arkiv som hon nyligen förtecknat.

Samlingen finns nu på Musikmuseet i Stockholm. Den innehåller en brevsamling om ca 10.000 brev, sju volymer minnesanteckningar, en excerptsamling och klippssamlingar. Atterbergs ställning i svenskt musikliv och hans nära vänskap med många musiker i Tyskland gör att arkivet är en guldgruva för musikkforskare. Garpenberg visar tydligt genom citat ur Atterbergs brevväxling med musikkforskaren och operaregissören Fritz Tutenberg vilka möjligheter detta arkiv erbjuder. Här finns rikligt med material för den forskare som vill tränga djupare in i hur musikkontakterna mellan Sverige och Tyskland utvecklades under mellankrigstiden och de första krigsåren, men också för den som bättre vill förstå Atterbergs agerande.

Musikjournalisten Lennart Bromanders bidrag "Musik, moral och makt. Musiklivet i Tredje riket i den tyska eftervärldens ögon" sticker av mot övriga texter i boken. Den är skriven i en driven journalistisk stil med en för denna stil typiskt bekymmerslös hållning till att redovisa det underlag som använts. Jag har därför svårt att förstå textens roll i antologin. Den är visserligen lättläst och intressant, men högst problematisk för de forskare som vill ta upp trådar som läggs ut i texten. Här figurerar exempelvis en icke namngiven "ung forskare" som på åttiotalet plockade fram graverande dokumentation om den tyske musikkforskaren Wolfgang Böttichers systematiska förfalskningen av Schumanns omdömen om Mendelssohn. Vem denne unge forskare var får vi inte reda på. Inte heller får den läsare som är intresserad av Carl Orff och dennes inflytande över svensk musikpedagogik under efterkrigstiden någon större hjälp att gå vidare från Bromanders beskrivning av Orffs opportunistiska i musikpolitiska sammanhang.

Först i slutet av texten antyder Bromander att han hämtat åtminstone några uppgifter ur Fred Priebergs bok *Musik im NS-Staat* (Frankfurt 1982) och Michael Katers *The Twisted Muse* (New York, 1997; tysk utgåva München, 1998). Det är bra att dessa verk nämns. Inte minst en läsning av den senare bör kunna ge intressanta infallsvinklar för forskning kring svenskt musikliv "i den bruna slagskuggan" och bidra till att teman som inte kom med i Musikaliska akademins konferens 1999 tillfogas ett forskningsprojekt inom områ-

det. Exempelvis ger Katers dokumenterade uppgifter om Fritz Jödes samröre med nazisterna och Hitler Jugend många anledningar till att beforska 1930-talets svenska allsångsrörelse och det tidiga 1940-talets intresse för en stamsångsrepertoar. Jöde var en uppskattad gäst i de kretsar som drev den svenska allsångsrörelsen framåt och besökte Sverige många gånger mellan 1934 och 1948 (enl. Sohlmans musiklexikon, 2:a uppl, 1976). Om forskningsområdet utvidgas att gälla Sverige-Tysklandkontakter under 1950- och 60-talen hamnar radions och speciellt skolradions ivriga lansering av Orffs pedagogik också inom skott-häll. Även här är Katers bok användbar.

Ytterligare ett par teman som inte berördes vid Musikaliska akademins konferens 1999 skall här nämnas med förhoppningen att de inte glöms bort om ett mer samlat forskningsprojekt inom området kommer igång. Ett sådant tema rör den ställning tyska musiker och musikkforskare i exil i Sverige från 1933 fick på det svenska musikfältet. Ett annat är svenska musikers framgångar i Tyskland under den aktuella perioden och deras öden efter krigslutet. Ett sådant öde har nyligen skildrats av Knut Persson i boken *Elsa Larcén, svensk sängarvalkyria i Tredje riket* (Malmö: Akademiförlaget Corona, 2000). Mot skildringen talar en synnerligen amatörmässig disposition och redovisning av materialet. På plussidan finns däremot författarens fascination för ämnet och den nit med vilken han fullföljer sitt sökande efter dokumentation.

Boel Lindberg

Ballader. Sveriges medeltida ballader i urval. Hedemora: Gidlunds förlag i samarbete med Svenskt visarkiv, 2000, 205 s., noter, ISBN 91-7844-305-9

Boken *Ballader* känns vid första anblicken behagligt bekant och bara efter några nedslag i vissamlingen därtill fräsch och aktuell. Här finns från tidigare balladutgåvor kända titlar som *Den bergtagna*, *Herr Olof och älvorna*, och *Sankte Staffan*, men också *Det underbara bättet* och *Tördyvelns bröllop* ur kategorin skämtvisor, som tidigare inte har räknats in i dessa sammanhang. Men det är

inte bara skämtvisorna som skiljer olika föregångare från denna nya vissamling, vars utgivning hör samman med att en annan av Svenskt visarkivs publikationer är på väg att avslutas.

Den stora, vetenskapliga utgåvan, *Sveriges medeltida ballader* är en motsvarighet till liknande verk från Danmark, Tyskland och England-Skottland och omfattar hela det svenskspråkiga balladmaterialet. Första bandet utkom 1983; projektet har tagit tid i anspråk och utgåvorna har också blivit praktverk för forskare, musiker och andra specialintresserade. Band 5, som innehåller kämpavisor och skämtvisor, utkommer inom kort i två volymer. I samband med detta publiceras denna mindre bok *Ballader*, vars innehåll utgörs av ett representativt och populärt urval visor från det större materialet. Det handlar om en ytterst spännande och livaktig genre, som har traderats vidare i generationer och fortfarande är aktuell i nya dräkter och sammanhang.

Boken har ett bekvämt format, något mindre än A5, som gör att den är lätt att bläddra i, men som samtidigt ger plats för tillräckligt stora texter och noter. I inledningen skriver *Sven-Bertil Jansson* och *Margareta Jersild* kort om visornas bakgrund, former, sångare och källor, om deras texter respektive melodier. För urvalet svarar dessutom *Märta Ramsten*. Boken omfattar femtiofyra visor med texter, melodier och därtill hörande källförteckning. Visorna fördelar sig över balladernas huvudkategorier – naturmytiska visor, legendvisor, historiska visor, riddarvisor, kämpavisor och skämtvisor. I denna populära utgåva har texterna "moderniserats och noterna transporterats till sångbara tonarter".

De visor som har valts är från skilda svenska landskap och ett par från finlandssvenska områden. Att Östergötland verkar vara något dominerande beror säkerligen på skilda insamlingsinsatser; härifrån finns många tidiga, intressanta källor. Dessa representeras av visor ur soldathustrun Greta Naterbergs repertoar från tidigt 1800-tal och Levin Christian Wiedes uppteckningar från 1840-talet. Det verkar som om visarkivet har månat om att lyfta fram tidiga 1800-talsuppteckningar. Tidsmässigt omfattar urvalet två 1600-talsskällor, en rad uppteckningar från 1800-talet, men inte lika många från 1900-talet. Här finns exempelvis mycket få av de versioner som före-

kommer på CD-skivan *Den medeltida balladen*, där en rad sångerskor och sångare, som spelades in av radion under 1950- och 1960-talen finns representerade. På så sätt känns visorna i *Ballader*, trots sin höga ålder, många gånger nya och spännande, även för den specialintresserade. Och att det som idag verkar nytt kan utgöras av ett äldre material säger något om dessa visors snirkliga vägar och olika spridningssätt. Balladerna som en gång huvudsakligen traderades muntligt har nu också en lång skriftlig historia, jämte en något kortare fonografisk.

En föregångare, Bengt R. Jonssons bok *Svenska medeltidsballader*, utkom i fyra upplagor mellan 1962 och 1981, i ett något mindre format, men med ungefär samma uppläggning och antal visor. Dess innehåll har kommit att representera, och i vissa fall kanske också kanonisera, svenska medeltidsballader; den har förekommit på en rad kurslitteraturlistor och finns säkert i hart när varje äldre visintresserads bokhylla. Men eftersom urvalet och presentationen av balladerna inte bara säger något om de sammanhang då de har traderats mellan människor, utan lika mycket om de olika tider, där visorna levandegörs, finns också stora skillnader mellan en balladbok från 1962 och *Ballader à la 2000*. Den största är kanske att de tidigare undagömda skämtvisorna nu är medtagna. Urvalet av balladtyper stämmer bra överens när det gäller naturmytiska visor och legendvisor, däremot skiljer sig de utvalda uppteckningarna åt. Den äldre utgåvan är textorienterad, bakom dagens balladbok finns ett större intresse för visornas melodier och sångare. Här används också andra typer av källor. Under rubriken "Riddarvisor" hittar jag få överensstämmelser mellan de båda böckerna. Det verkar främst vara alla "brudrovsvisor" som har ersatts av ballader som *Rudegull seglar bort med sin trolovade*, där bruden själv springer iväg till sin älskade och vars innehåll har fångslat också många av dagens sångerskor.

Vad är då så speciellt med denna genre, som aktivt har kunnat leva vidare alltsedan 12- eller 1300-talen i många olika sammanhang? Balladen är en berättande visa som kombinerar spännande historier med musik och poesi – ibland med dans. I äldre sammanhang var denna form säkerligen en mycket uppskattad och dramatisk underhållning

– även i ensamheten. Att visornas innehåll också har kunnat sammankopplas med händelser i det egna livet har Sven-Bertil Jansson skrivit om på ett övertygande sätt. Visorna sjunger ofta om kärlek och känslor, de har visserligen hämtat sina förutsättningar i ett äldre samhälle, men många av balladens huvudkonflikter har varit aktuella i många olika tider. En del av vår fascination för ballader idag handlar säkert också om att visorna faktiskt är så gamla; i dem finns ett drag av traditionens auktoritet.

Ballader är en utmärkt bok för den som intresserar sig för visor, spännande berättelser och historia, för sångare och musiker. Det är en bok som också lämpar sig som kurslitteratur och kan fungera som en kort introduktion till, och exempelsamling över, en verkligt spridd och folklig genre, vilken innefattar såväl lång kontinuitet, som ständiga förändringar och som alltså är aktuell i nya sammanhang.

Annika Nordström

Laila Barkefors: *Allan Pettersson. Det brinner en sol inom oss. En tonsättares liv och verk*. Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1999, 362 s., ill., noter, CD, ISBN 91-522-1822-8

Laila Barkefors har mer än någon annan svensk musikkforskare ägnat sig åt Allan Pettersson. I sin forskargärning har hon fått tillgång till och kunskap om ett unikt källmaterial som gör henne särskilt lämpad för den svåra uppgiften att skriva en biografi över Pettersson som vilar på vetenskaplig grund. Det är en uppgift som länge tett sig angelägen, då bilden av Pettersson hittills präglats av tonsättarens egen självbild, vilken har fått ovanligt stor spridning och kraft på grund av den massmediala uppmärksamheten kring hans person. Leif Aares tidigare biografi var också mer en journalistiskt engagerad kampskrift som bidrog till att sprida Petterssonmyten än en saklig framställning av tonsättarens liv och verk.

Att Barkefors bok står på vetenskaplig grund innebär dock inte att den präglas av akademisk torrhet. Hon berättar om Petterssons liv på ett engagerande och inkännande sätt och språket är

hela tiden levande och lättläst. Boken är också mer en populärbiografi på vetenskaplig grund än en renodlat vetenskaplig biografi. I vissa avseenden faller den dock mellan stolarna och det är detta som jag tror är orsaken till några av de problem som trots allt finns.

1. Kapitlen om studierna i Stockholm på 40-talet och i Paris 1951–52 innehåller ganska långa redogörelser för Petterssons not- och anteckningsböcker. Jag tror inte att detta är av så stort intresse för den vanlige läsaren att sidmängden är berättigad. Den som däremot är nyfiken på denna aspekt saknar mer ingående musiktekniska iakttagelser.

2. Barkefors är ofta inkonsekvent beträffande vilka fakta hon förutsätter att läsaren är förtrogen med. Hon gör t.ex. korta presentationer av Honnegger och Milhaud, vilka bara innehåller sådan allmän information som står i vilken musikhistorisk handbok som helst. För den musikvetenskapligt skolade eller den allmänbildade musikpubliken är uppgifterna helt onödiga. Men om Barkefors tänkt på den oskolade läsekretsen kan man undra varför andra figurer och verk förutsätts vara kända. Varför nämns t.ex. att Boulez hade skrivit sin andra pianosonat när Messiaen skrev sin Turangiliasymfoni? Om man inte är förtrogen med Boulez utveckling och den andra pianosonatens plats i denna är uppgiften obegriplig och meningslös. Barkefors säger inte heller någonting om Stockhausen när han nämns i Petterssons brev på sidorna 133–134. Barkefors tar uppenbart för givet att man vet vem han är, för hela effekten av hennes presentation av brevet – där det först i sista meningen visar sig att den unge mannen som dök upp på Milhauds seminarium var Stockhausen – går förlorad om man inte vet det.

3. Även i en populär biografi borde det finnas källhänvisningar. Om man inte vill störa läsaren med fotnoter längst ned på sidan kan man åtminstone ha fotnotstexten placerad längst bak i boken, vilket ju är fallet i de flesta tonsättarbiografier från det engelskspråkiga området.

4. Den svagaste komponenten i boken är verkbeskrivningarna. Återigen är det så att de för den oinitierade läsaren inte säger särskilt mycket, medan de för de skolade mest ter sig som uppräkningslistor av enkla och osystematiskt utvalda fakta.

Det hade kanske varit bättre om Barkefors – som La Grange i sin stora Mahlerbiografi eller Moldenhauer i sin Webernbiografi – hade koncentrat sig på de tillkomst-, uppförande- och receptions-historiska aspekterna på Petterssons verk. När det gäller de förstnämnda aspekterna innehåller boken mycket intressant information. Den sistnämnda aspekten behandlas dock mest i form av lösryckta recensionsutdrag. Man hade önskat en rikare och mer systematiskt upplagd redogörelse för receptionen av Petterssons verk.

5. Det kapitel som föregår början av verkdelen är ett av de mest förbryllande i boken och man undrar vad det har för syfte. Är det att presentera metoden för de följande verkpresentationerna? Men varför i så fall enbart hänvisa till föräldrade och tveksamma böcker som Susanne K. Langers *Philosophy in a New Key* och *Feeling and Form* och Victor Zuckerkands *Sound and Symbol Music and the External World*. Om syftet i stället är att presentera Petterssons egen syn på komponerandet och musikens möjligheter att förmedla ett innehåll mot bakgrund av samtida strömningar hade det hela kunnat göras mycket mer stringent och grundligt.

Dessa invändningar skall dock inte skymma sikten för bokens stora förtjänster. Barkefors har åstadkommit ett imponerande arbete som säkert kommer att stå sig som standardverket om Allan Petterssons liv under många år.

Joakim Tillman

Gunnel Bergström: *In Search of Meaning in Opera. An Opera Singer's Approach to the Dialectics of Words, Music & Myth in Opera from Monteverdi to Verdi*. Diss., Stockholm: Stockholms universitet: Teatervetenskapliga institutionen, 2000, 198 s., (Theatrica-serien), ISBN 91-86434-22-5

Gunnel Bergströms avhandling vill visa att operasångarens uppgift är att överföra ord och musik till vokal aktion (vocal action), eftersom operaformens unicitet är att uttrycka mytiska metaforer genom en kombination av ord och musik. Utgångspunkten är operasångarens: Hur kan mötet med texten användas för att uppnå en dra-

matisk effekt? Med text avses här såväl libretto som musik (sic!). Såväl Stanislavskis teorier för scenisk aktion som en tillämpning av Ricoeurs hermeneutik diskuteras. Avhandlingens första delar överblickar operahistorien från Monteverdi till Verdi, med fokus på hur tonsättarna har handskats med ord-ton relationen sådan den kommer till uttryck i de mänskliga konflikter som de är sprungna ur myten. I de senare delarna av avhandlingen analyseras ett antal arior tagna från operor ur dagens gängse operakanon, med avseende på hur libretto och musik förenas i vokal aktion. Avslutningsvis diskuteras villkoren för dagens operasångare i relation till avhandlingens teser.

Arbetet bär den väl tilltagna titeln *In the Search of Meaning in Opera*, och det är därför med spänning man tar sig an läsningen. Läsaren blir dock besviken. Arbetet är snarare en samling essäer, löst sammanhållna av delvis dunkla teser. Elementära krav på ett avhandlingsarbete har satts ur spel. En stringent presentation av arbetets uppläggning med tydliga syften, metoddiskussion, genomföring och avslutande diskussion är väl dolda för läsaren. Här är det snarare en praktiker, en teaterregissör som funderar kring olika infallsvinklar på librettotexter för scenisk gestaltning och de olika tankarna kommer till synes planlöst.

Detta medför att idéerna och tankarna om "texten" blir spretiga och svåra att följa; man frågar sig till slut vad författaren egentligen vill säga. Stringensen i teoribildningen saknas, vilket bl.a. förstärks av att begreppet "text" innefattar såväl libretto som musik (se exempelvis avhandlingens abstract) utan att närmare förklaring ges. Överhuvudtaget är frånvaron av ett samlat grepp på hela musikens roll och funktion inom operan en allvarlig brist. Förvisso är avhandlingen sprungen ur en teatervetenskaplig institution, och fokus ligger på interpreten/sångaren, men sysselsätter man sig med en så pass komplex konstform som opera där musik är en högst väsentlig del, räcker det sannerligen inte med att fokusera på "words, the vocal music and the voice" (s. 2). Operans mening måste också sökas på andra marker! Man behöver inte leverera satsanalys, Schenkerdiagram eller andra musikvetenskapliga attribut, det hjälper föga; snarare så är operaformen inte någon

speciell disciplins egendom, utan låter sig diskuteras ur en mängd olika perspektiv, vilket förvisso antyds i avhandlingen. Men att exempelvis frånhända sig möjligheten av ett studium av de narrativa funktionerna i ett orkesterackompanjemang (Frits Noske) är att gå vilse i sin ambition att söka operans mening.

Det förvirrade intrycket vid läsningen förstärks, när man konfronterar litteraturlistan med avhandlingens text. Ett flertal intressanta arbeten finns i referenslistan, men tas aldrig upp i huvudtexten. Exempelvis Carolyn Abbates grundläggande arbete om den musikaliska narrativiteten i 1800-tals operan, *Unsung Voices* (1990) finns som referens men används inte, likaså Peter Conrads två arbeten *Romantic Opera and Literary Form* (1977) och *Song of Love and Death – the Meaning of Opera* (1986). Medan Edward Cones *The Composer's Voice* (1974) refereras flitigt ignoreras hans essäsamling *Music and a View from Delft* (1989). Reinhard Strohm's arbeten kring opera seria från 1985 nämns på sidan 11 lite i förbigående, medan hans senaste arbete *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* från 1997 saknas; en bok som högst väsentligt berör de frågeställningar som Gunnel Bergström tar upp. Man frågar sig om författaren överhuvudtaget har läst litteraturlistan alla böcker eller bara satt upp dem som förslag till fortsatt läsning. En möjlig förklaring man kan gissa sig till. Under rubriken "Research Survey and Sources of Inspiration" (s. 5) grupperar författaren sin referenslitteratur i fem olika kategorier: böckerna har snarare använts som inspirationskällor än som källor till ett vetenskapligt metodarbete. Detta sänker avhandlingen väsentligt: avsaknaden av vetenskaplig stringens och puls, som är nödvändig när man behandlar ett ämne av en så pass stor komplexitet som opera, gör att texten reduceras till intressanta diskussionsinlägg vilkas spretiga framställning verkligen hade varit betjänt av en sammanfattande slutdiskussion för att man skall kunna förstå författarens intentioner.

Det är synd att författaren inte ägnat större omsorg åt att ge sitt arbete en vetenskaplig form och möta de krav som ställs på ett vetenskapligt arbete. Idag är litteraturen kring opera ur en mångfald perspektiv så rik, att författarens idéer hade kunnat brytas på ett intressant sätt och kan-

ske också ge nya impulser. Gunnel Bergström är en erfaren teaterpraktiker med vällovliga tankar kring operans mystik, vilka tyvärr försvinner i en diffus retorik. Som avhandlingen nu står, är den en samling texter från en regissörs horisont, texter som genom sin vetenskapliga blekhet reducerar möjligheterna till användning i vidare forskning.

Anders Wiklund

Björn Billing: *Modernismens åldrande. Theodor W. Adorno och den moderna konstens kris*. Diss., Göteborg: Göteborgs universitet, 2000, 213 s.

Theodor Adorno (1906–1969) var mångsidig: filosof, kulturkritiker, estet, kompositör. Han har beskrivits som genial och radikal, men också som den största pratvarnen i vår tid. Hans filosofi har på grund av sin pessimistiska grundton kallats Hotell hopplösheten. Adorno kom från en bildad judisk medelklassfamilj. Man musicerade i familjen. Modern och systemen satte honom att spela piano. Han kom senare att ta privatlektioner för Alban Berg. Kammarmusik, konstaterade Adorno, är något man lärde sig att uppskatta när man som liten lagt sig och hörde hur det spelades på nedre våningen. Detta korta konstaterande innehåller i ett nötskal Adornos estetiska förförståelse. Det här var Adornos livsvärld. Hans förmåga att förstå andra livsvärldar och andra kulturvärldar var starkt begränsad. Hans ton blir nedlåtande föraktfull när han skriver om "de andra", massan. Adorno hade mycket bestämda uppfattningar om musik. Jazz tyckte han inte om. Jazzälskaren tillhörde enligt Adorno den oedipala, karaktärsbundna karaktären för vilken jazzen representerar ett pseudouppror. Bland jazzälskare råder det ibland oenighet, konstaterar han i *Musiksociologi*. "De tekniskt sakkunniga kallar Elvis Presleys vrälände anhängare för raggare." Adornos förtrogenhet med jazz var mildt sagt begränsad. Inte heller förstod han att uppskatta populärmusik. Hans språkliga formuleringar stannar i minnet. "För massorna är populärmusiken den evige busschaufförens semester." "Som man kan vänta sig av underhållningslyssnarens extrema relationslöshet till sitt objekt, är hans

inre värld tom, abstrakt och obestämd." Lätt musik fördummar. Den sover människorna. Den fyller deras tomma inre. Den är verklighetsflykt. Kort sagt var och är Adorno en man som väcker starka känslor. Vi kan inte bara avspisa honom. Han är fortfarande aktuell och relevant. Givet att all musik skall vara en negation av det bestående ligger det något i vad Adorno skriver. Därmed är inte sagt att Adornos premiss skulle vara självklar, inte heller att vare sig klass- eller musikanalysen skulle vara djupsinnig. Det är med denna förförståelse av Adorno jag närmar mig Björn Billings avhandling. Björn Billing har ägnat sin doktorsavhandling i idéhistoria, *Modernismens åldrande*, åt ett ingående studium av Adornos syn på den moderna konstens kris. Björn Billing tar i sin avhandling ett idéhistoriskt grepp kring Adornos estetik. Metoden består i en "närläsning" av Adornos texter. Min egen begränsade kompetens och det begränsade utrymmet gör det nödvändigt att begränsa mig till några få aspekter av hans text. Mina reflektioner speglar min hemhörighet i vetenskapsteori och inte i idéhistoria eller musikvetenskap. På samma sätt som Billing huvudsakligen läst Adornos texter har jag koncentrerat mig på Billings avhandling.

Avhandlingen har en inledning, sex kapitel och en epilög. I kapitel I, "Darmstadtskolan och den nya musiken", diskuterar Billing en debatt som pågick på 1950-talet i Tyskland och som följde på ett föredrag som Adorno höll 1954 där han kritiserar den senaste utvecklingen inom tonkonsten. Modernismen hade enligt Adorno uttömt sin subversiva, kreativa kraft. Adorno talade om ett särskilt slag av kvalitativt åldrande som han kallade för Altern. Avhandlingen kretsar kring detta nyckelbegrepp hos Adorno och den teoretiska kontext i vilket begreppet får sin innebörd. I kapitel II, "Katastrofala avsked", tar Billing upp Adornos syn på de historiska faktorer som lett fram till krisen. Här behandlas Adornos analyser av Beethoven, Hölderlin och Mahler. Kapitel III, "Den svindlande konsthistorien", fördjupar framställningen av Adornos konstfilosofi. Adornos syn på tradition, framsteg och "reaktionära" tendenser är centrala i det här avsnittet. Kapitel IV, "Natur, ruiner och mimesis", tar upp Adornos antropologi och kunskapsfilosofi. Kapitel V, "Den stora musikaliska revolutionen i

Wien", har en biografisk prägel. Här skriver Billing om vad han kallar för "Adornos ambitioner på musikens område". I kapitel VI, "Från musikestetik till konstfilosofi?", höjer Billing altituden och ger ett bredare idéhistoriskt perspektiv på den kontext i vilken Adornos musikfilosofi hör hemma.

Adornos musikfilosofi kan sammanfattas i två punkter. De två punkterna är: 1. All musik har en social eller ideologisk meningsdimension. Musik uttrycker något om samhället. Adorno ser den moderna konstens utanförställning som en konsekvens av att den vänder ryggen åt bruksfunktionen. En ofarlig kvasimodernism uppstår. Den radikala konsten skall vittna om det bestående och därmed vara ett löfte om dess överskridande. 2. Det är möjligt att bestämma denna meningsdimension och utmönstra det radikala från det reaktionära. Adorno söker upp konsten när den hotas av att förstummas. Den moderna konsten enligt Adorno hade hamnat i en kris. Den negativa påverkan som genererade modernismens kritiska potential hotar nu att neutraliseras. Den moderna konsten har uttömt sina krafter. Den befinner sig i en fas av åldrande. Det "kvalitativa" åldrandet (Altern) är avhandlingens centrala begrepp. Adornos musikanalyser är i hög grad isogetiska, dvs. de uttrycker Adornos egen av marxism och psykoanalys influerade ideologi. Med en annan ideologisk förförståelse än den Adorno hade skulle tolkningen sett annorlunda ut. Varje gång ett omdöme förekommer kan vi, för att få en kritisk distans till Adornos poetiska tolkningar, sätta in ett "för Adorno framstod". För Adorno framstod den moderna musiken som åldrande. För senare generationer framstod Adorno som åldrande och rigid.

För den som i likhet med mig har ett intresse för biografins betydelse finns mycket att hämta här. Billing har mycket intressant att berätta. Adorno blev i en rad sammanhang utesluten och kom själv i sitt liv att bli uteslutande. Hans egen hett åtrådda framtid som filosofisk tonsättare gick om intet. Omvärlden förstod inte hans storhet och Adorno blev istället musikteoretiker. Här kunde han själv diktera villkoren och proklamera vilken musik som var progressiv och vilken som bara var pseudoradikal. Billing reserverar sig för betydelsen av biografiska analyser. Javisst, en bio-

grafi kan knappast förklara med säkerhet varför en person tänker och handlar som han eller hon gör, men onekligen ger det en mycket intressant bakgrund till en människas tänkande. I Adornos fall är hans biografi mycket talande när det gäller hans musikanalyser. Trots att han betonar betydelsen av ett känslomässigt lyssnande har jag hela tiden intrycket av att Adorno utifrån sin filosofi tänker fram känslor.

Adornos filosofiska miljö var Frankfurtskolan och den "kritiska teorin" med dess strävan att skapa en syntes mellan Marx och Freud. Adorno liksom den kritiska teorin vänder sig mot positivismens registrering av ytfenomenen. Adornos vetenskapsideal är med Jürgen Habermas ord kritiskt emancipatoriskt. Vetenskapen skall samhällskritiskt och i frigörande syfte studera verkligheten. Man skall inte som de positivistiska forskarna forska genom att upplösa och analysera och därmed bortse från forskningens och forskningsobjektens sociala förankring. Den kritiska teorin söker fånga den samhälleliga helheten. Konsten, musiken, litteraturen, vetenskapen och deras inbördes relationer måste studeras i ett samhälleligt och ideologiskt perspektiv. Adorno var filosof och konstnär. Det sätter spår i hans framställningsätt. Hans formuleringar är ofta målände och suggestiva, men lever knappast upp till Karl Poppers falsifierbarhetsideal, vilket knappast var Adornos målsättning heller. Adorno skriver poetisk filosofi om musik. Adorno går också mot den positivistiska musikpsykologin och dess föreställning om det "objektiva" studiet av musik. Adorno sätter istället det tränade subjektet, dvs. hans eget subjekt, i centrum. Adorno ser sig själv som den ideale lyssnaren och uttolkaren av musikens ideologiska innehåll. Liksom Hans Georg Gadamer gör Adorno det bildade subjektet, dvs. sig själv, till en garant för tolkningarnas rimlighet. Adorno karakteriserar i *Musiksociologi* sitt tillvägagångssätt som reflektioner över musikens samhälleliga problematik, extensiva observationer och ständiga korrigeringar. Målet är att nå insikt om det subjektiva innehållet i den musikaliska upplevelsen. Adorno skriver i *Musiksociologi* om de avsevärda svårigheter som finns i att verbalisera musikupplevelser och Billing skrivet intressant om Adornos metaforer. Metaforerna sätter fantasin i rörelse, men är liksom musiken själv öppna

för ständiga omtolkningar. Kritiken av positivismens föreställning om ett perspektiv från ingenstans och betoning av subjektets betydelse är viktig, men Adornos oförmåga till självreflektion över den egna subjektivitetens begränsningar, den egna förförståelsens påverkan gör att han totaliserar sin egen subjektivitet. Olikt Gadamer, skriver Billing, är Adorno inte en försoningens hermeneutiker utan en misstankens som söker efter glapp, distans, alienation, motstånd, kris och förlust. Misstankens hermeneutik måste för att vara fruktbar också omfatta det misstänkande subjektet och där brister Adorno. I förhållande till Adorno är Billing själv huvudsakligen en försoningens och inte en misstankens hermeneutiker. När det finns brister i Adornos argumentation skyndar Billing till hans undsättning även om han i andra sammanhang också kan ställa sig kritisk. Det kan finnas brister också hos Adorno.

Det finns ett missionerande drag i hermeneutiken. Utläggningen av en text blir lätt missionerande. Detsamma gäller Adornos musikanalyser. Adornos utläggningar har denna missionerande ton. Adorno har sett hur det egentligen är och nu förkunnar han sanningen för oss som inte sett ljuset. Man får många gånger lust att invända mot Adornos mycket egensinniga, personliga och poetiskt formulerade tolkningar. Billings avhandling inspirerar till att gå till Adornos egna texter för att gå i närkamp mot hans tolkningar. Adornos musiksociologi har öppnat dörren också för vår egen subjektivitet.

Björn Billing står så nära Adornos sätt att tänka att avhandlingen inte bara är en avhandling om Adorno utan också i Adornos anda. Uttryckt på ett annat sätt kan man säga att Billing läser Adorno i ljuset av en försonande hermeneutik. Styrkan i ett sådant arbetssätt är att man kommer Adornos tänkande nära. Vad jag saknar ibland är ett kompletterande distanserat perspektiv i vilket erfarenhetsdistanserade begrepp skulle introduceras i analysen. Med hjälp av Hans Georg Gadamer's begrepp "verkningshistoria" skulle Billing ha kunnat diskutera Adornos betydelse då och nu. Vad som var "radikala" ståndpunkter på Adornos tid är det inte idag. Adornos kritik mot ett äldrande drabbade småningom också honom själv. Den musik som inte passade Adornos sätt att lyssna gick honom förbi. Billing skriver på slutet

av sin avhandling om det något tafatta bemötande nya tonsättare fick av Adorno. John Cages moderna musikfilosofi med dess rötter utanför den västerländska kulturen i zenbuddhism passade inte riktigt Adornos kategorier. Det var en främmande kulturvärld för honom, precis som jazzen och populärmusiken var främmande livsvärldar för honom. Han saknade helt enkelt resurser för att förstå dem.

Billing har skrivit en utomordentligt intressant och rik, tankeväckande avhandling. Av de många spännande uppslag som finns i avhandlingen har jag bara berört några. Det är en avhandling som tål att läsas många gånger.

Jan Bärmark

Tomas Block: *Singing in the Sunlight. A Study in Selected Early Works by Gustav Holst*, Diss., Göteborgs universitet, (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet nr. 62), 2000, , 253 s., ISBN 91-85974-58-7

Avhandlingen ingår i ett projekt vid Göteborgs universitet om "Nationell hängivenhet och europeisk klarhet – den europeiska identiteten omkring sekelskiftet 1900". Den brittiske komponisten Gustav Holst (1874–1934), vilken i hög grad kombinerade den nationella hängivenheten med ett kosmopolitiskt intresse, framstod där som ett utmärkt studieobjekt. Från början skulle studiet koncentreras kring den s.k. musikaliska renässansen i England, då föreliggande forskning i liten grad behandlar Holsts tidiga period från slutet av hans studietid och fram till han börjar komponera *Planeterna* (ca 1900–1914). Under arbetet tillkom ett par temata som ansågs lika viktiga för ämnet: krisen för konventionell religiös tro, samt den gradvis framväxande modernismen. Andra frågor som behandlas inledningsvis är nationalism och imperialism. Därefter introduceras Gustav Holst och hans förhållande till dessa centrala bakgrunder, vilket följs av analys av valda verk. I tur och ordning analyseras *Symfoni i F ("The Cotswold")*, ett nästan helt bortglömt tidigt prov på Holsts musikaliska nationalism, vidare det symfoniska poemet *Indra*, ett exempel på hans intresse för främmande kulturer. Därefter

analyseras *Somerset Rhapsody*, en av Holsts första nationella verk som fick ett varmt mottagande, och den "Orientaliska sviten" *Beni Mora*, ett tidigt succéverk och ännu ett exempel på inspiration från en främmande kultur. Sedan analyserar Block operan *Savitri*, där närmandet till indisk litteratur blir högst påtagligt, och slutligen orkesterviten *Phantastes*.

Det primära målet för avhandlingen är att belysa de estetiska företräden som uttrycks i somliga av hans tidiga verk. En rad försök att teckna en personlig stil hos Holst har enligt Block ofta givit rent motstridiga resultat. Orsaken till detta är delvis Holsts ständiga reorienteringar såväl kompositoriskt som estetiskt, vilket lett till att inga försök gjorts att kartlägga stildrag i hans tidiga verk, med motiveringen att det var en "omogen stil".

Litteraturen om den tidige Holst koncentreras framför allt till fyra författare: Imogen Holst (Gustav Holsts dotter), komponisten Edmund Rubbra samt musikforskarna Michael Short och Richard Greene (diss. 1994). Endast delvis aktuell är Edward Macan (diss. 1991), som inte berör Holsts tidiga period. Greene försöker tränga in bortom strukturanalysen och finna retoriken i de formala elementen som ger musiken mening. Block ser dock ingen anledning till att överge verktygen från traditionell musikvetenskap och hänvisar till Macan, som visar att Holsts opererar inom en huvudsakligen tonal kontext. Inte heller den rikedom av kommunikativa aspekter som Greene avtäcker i Holsts musik diskvalificerar enligt Block konventionella analysmetoder – så länge dessa centreras kring frågor om storform, tematiskt material och harmoni med speciell blick på kontexten.

Block leds också av en övertygelse om att kulturella verk inte kan tolkas isolerat från sitt historiska sammanhang. Block hänvisar speciellt till Quentin Skinner, professor i politisk historia i Cambridge. Dialogen mellan konventionell musikanalys och undersökning av samtida kulturyttringar skall enligt Block leda till korsbefruktning mellan två närmanden och ge kunskaper om underliggande idéer för musikaliskt skapande. Att betrakta musikverket i sin kulturella kontext blir därför ett avgörande medel för en vidare förståelse av musiken.

När det gäller nationalismen påpekar Block viktiga skillnader i England mot övriga Europa. England (dvs. Storbritannien) har en osedvanligt lång och stabil historia, och ett nationalmedvetande visar sig senare under 1800-talet. Landsbygden började då framstå som något mytiskt att bevara och återvända till. Även det enorma imperiets ständiga växt innebar att en engelsk identitet började kännas hotad. Den senviktoriaiska nationalismen utpekade speciella idealkaraktärer för sina innevånare, "Homo Imperiosus", som satte det kollektiva före individuella mål. Ser man på Holst i detta sammanhang kan man se att musiken å ena sidan bygger på det speciella engelska muskarvet, som hade lika stor betydelse för Holst som för den nästan jämnåriga Vaughan Williams (1872–1956). Båda utvecklade ett idiom som var så nära folkmusiken att det ibland är svårt att se gränserna mellan komposition, inspiration och pastisch. Å andra sidan finns hos Holst ett stort antal verk som emanerar från intresset för andra kulturer, framför allt klassisk indisk litteratur. Ett återkommande tema i brittisk Holstforskning är distinktionen mellan en genuin förståelse för t.ex. den indiska Sanskritlitteraturen och endast en ytlig kunskap om det utländska som utnyttjas som koloristisk effekt. Avhandlingen försöker undersöka vilka betingelser som föreligger för en sådan distinktion och även dess användbarhet som analytiskt verktyg för musiken.

Den förmenta "avsaknaden" av engelsk musik vid sekelskiftet 1900 hade, som Block framhåller, sin främsta orsak i musikens låga ställning under framför allt det sena 1800-talet, vilket har förklarats med en viktoriaisk mentalitet som betonade kommersiella och nyttonbetonade aspekter. Sent växte det fram ett nationellt präglat krav om att komponera "stora" verk i höjd med vad som fanns på kontinenten. Även aspekter på utomeuropeiska kulturer var subtilt kopplade till nationalismen: kontakten med den främmande kulturen skulle stärka förståelsen för de egna nationella rötterna.

1800-talets vetenskap ledde till en kris för etablerad religiös tro, men naturvetenskapens samtida oförmåga att tillfredsställa andliga behov ledde till intresset för mysticism och ockultism inom bl.a. Teosofiska sällskapet. Dess attraktion bland speciellt konstnärer låg i ambition att skapa

ett förenat system av kunskap från skilda religioner och utomeuropeiska filosofier. Holsts intresse för alternativ litteratur hade en parallell i hans "brittiska" verk som byggde på teosofi och astrologi. *The Planets* handlar inte om planeterna i astronomisk mening, betonar Block, utan om deras astrologiska makt. Dessa sidor hos Holst har dock tonats ned eller undvikits, inte minst av Imogen Holst.

För att förstå modernismens olika positioner i början av seklet måste man enligt Block studera rötterna, och viktiga sådana finner han hos Wagner och hans kosmiska idéer för musikdramat, som sträckte sig långt in i esteticismen, symbolismen och liknande konströrelser som kan betraktas som förelöpare till modernismen. En annan var *Arts and Crafts*-rörelsen, grundad 1861 av William Morris med huvudmål att motverka industrialismens inverkan på konsthantverket. En möjlig konsekvens av Holsts beröring med Morris var kompositioner för stora publikevenemang. Kravet på enkelhet och ändamålsenlighet i konsten, tillsammans med ett krav att följa materialets egna regler kom att gälla även folkvisans revival i England. En vanlig betraktelse av detta skede brukar vara att modernisten kapar alla band med en romantisk förtid och kvar står de reaktionära traditionalisterna. Detta, hävdar Block, är en förenkling av vad som ägde rum och tenderar ställa de som inte omedelbart kan härledas till ett manifest eller estetiskt program i skuggan. För att förstå Holst måste man undvika en progressiv historiesyn.

Pånyttfödelsen under perioden 1880–1945 av den engelska musiken blev ett centralt begrepp för många av periodens komponister. Av denna anledning är studiet av denna renässans – hur den uppstod och utvecklades – viktigt i sammanhang med frågan om engelsk nationalism i musiken. "The English Musical Renaissance" utgick från början från en handfull akademiker (främst Grove) och först med Elgar uppträdde en komponist som passade denna renässans. Dennes kosmopolitiska tonspråk hindrade inte att han började associeras med ett "brittiskt" sound. Nu började en konkret nationell musik ta form. Här spelade "Folk-song Revival" en stor roll, vilket i sin tur låg till grund för vad som skulle komma att kallas ett engelsk "pastoralt" idiom, framför allt förknippats med Vaughan Williams och hans

A Pastoral Symphony (1921) – den ”perfekta” skildringen av engelsk landsbygd.

Holst tillhör samma rörelse, men Block menar att han oftast missförstås av musikkorskare. Detta gäller t.ex. hans förkärlek till orientaliska källor och hans position i förhållande till modernismen. Enligt Block har den gradvisa rörelsen från Art and Crafts mot tidig modernism en viss parallell även i Holsts verk. Spänningen mellan viktorianska och estetiska ideal, och en betoning på det pastorala byts gradvis mot en betoning av den expressiva potentialen av signifikant form. Detta faktum fördunklas av de något förvirrande ansatser till musikanalys som gjorts. Orsaken till detta ligger delvis hos komponisten själv, vars aversion mot analys delades av Vaughan Williams, vilket lett till att deras musik, eftersom den inte är analyserad, har dömts som ovärdig analys eller av mindre intresse – därmed ointressant som musik.

Block diskuterar vidare orsaker till varför Holst, trots sin centrala roll i denna engelska renässans, har haft svårt att införlivas i den ”stora” musiktraditionen. En viktig orsak är att hans produktion till skillnad från Vaughan Williams nästan helt saknar de ”obligatoriska” verk som hör hemma i en stor tonsättares gärning. Här är i stort sett inga symfonier. Här finns inte heller några brett upplagda konserter, och hans operor som erhållit en plats i repertoaren är korta, närmast minimalistiska. För att vara en komponist som trots allt har en ställning som ”stor” i engelskt musikliv är hans verklista i hög grad ojämn, de storskaliga verken nästan alltid så udda att de är svåra att definieras inom gängse kategorier. Det verk som Holsts berömmelse helt vilar på är *The Planets*. Men Block ifrågasätter om ett enstaka succéverk verkligen är en fördel för en kompositörs generella rykte. Risken är att denna betoning på ett verk snarare skapar tvivel om verket egentligen spelas för sina konstnärliga förtjänster eller bara för sin popularitet bland konsertpubliken.

Ett allvar förenar viktoriansk, postimpressionistisk och tidig modernistisk musik. Det är när Holst blir lättsinnig som kritiken växer, framför allt hos Imogen Holst, som avvisar alla ”lättare” satser i *Planeterna*, och överhuvudtaget alla ansatser till underhållning. Holsts *Phantastes*-svit är ur de flesta aspekter inget ”signifikant” eller ”stort” verk, men det fungerar

för Block som en intressant utgångspunkt för diskussionen om Holsts homogenitet i sina verk. De tidiga verken är förvisso en parentes i hans totala produktion. Likväl – avslutar Block – även om de inte ger en lösning till dilemmat om Holsts status som komponist, fungerar de bra för att demonstrera rikedomen och komplexiteten i hans estetiska riktning.

Avhandlingens tvärvetenskaplighet har stora förtjänster, men tenderar ibland att fördunkla den egna disciplinen. Blocks vetenskapsteoretiska fond är hermeneutisk, men endast med hänvisning till historikern Skinner trots att det föreligger motsvarande teorier inom musikkvetenskapen. Men Blocks avståndstagande från icke-musikaliska analysmetoder motsäger hans metodologiska principer när han samtidigt avvisar verktyg från lingvistik. Poststrukturalistiska språkteorier undersöker just gränslandet mellan text och kontext. Blocks analyser kan verka en aning begränsande och avtäckar inte alltid det viktigaste, inte minst latenta programmatiska tendenser i flera av verken.

Den engelska nationalismen kunde ha belysts mera ur en allmänt europeiskt synvinkel (framför allt Frankrike, men även Sverige) för att bättre utskilja vad som var generella tendenser och vad som var genuint brittiskt. I detta sammanhang borde Eric J. Hobsbawns banbrytande historiska studier använts, men bara dennes sista bok om tiden efter 1914 nämns, inte alls den föregående och viktigare *Age of Empires*. Block gör märkligt nog ingen distinktion mellan orden ”nationalism” och ”nationell” (national) vilket bl.a. leder till att den engelska musikrenässansen ”per definition” är ”nationalistisk”.

Efter dessa invändningar skall det betonas att Blocks avhandling är en utmärkt introduktion till en relativt okänd engelsk musikhistoria, eftersom boken i lika hög grad handlar om den musikaliska renässansen i allmänhet som om Holsts tidiga verk. Samtidigt lyfter Block fram en svensktädd (!) komponist som är väl värd att uppmärksammas bättre.

Leif Jonsson

Erika Brady: *A Spiral Way How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson, Mississippi: University of Mississippi Press, 1999, 156 s., ISBN 1-57806-173-3 (inb.), 1-57806-174-1 (häft.)

Artur Simon (red.): *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt/The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Collections of Traditional Music of the World*. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000, 240 s., ill, ISBN 3-86135-680-5

Music! 100 Recordings – 100 Years of the Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. 4 CDs + 284-page booklet. Wergo SM 1701 2.

Inspelningstekniken skapade förutsättningar för musiketnologins stora utveckling från och med slutet av artonhundratalet genom att musikforskarna fick en ny och användbar metod för att närmare kunna studera främmande musik. Den inspelade musiken kunde analyseras mer detaljerat med hjälp av de repetitions-, tidsmanipulations- och tonmätningmöjligheter som tekniken medgav. Tidigt samlades inspelningar i arkiv, vilka fick en stor betydelse för möjligheterna att systematiskt jämföra musik från olika delar av världen. Erika Bradys bok och Artur Simons antologi och CD-utgåva har sina ursprung i två sådana arkivmiljöer. Den förra i Bureau of American Ethnology (i dag hos Library of Congress), de senare i Berliner Phonogramm-Archiv (i dag inom Ethnologisches Museum).

Bradys intressanta bok behandlar fonografens reception i det amerikanska samhället i allmänhet och bland amerikanska (musik)etnologer i synnerhet. Den fascinerande tyska antologin tecknar det berömda Berlinarkivets dynamiska historia under nittonhundratalet (där den dramatiska europeiska politiska historien tydligt avspeglas) och framväxten av den *jämförande musikvetenskapen* där. Antologin består av en generös blandning av gamla och nyskrivna artiklar – dessutom med parallell tysk och engelsk text – av bl.a. Carl Stumpf, E.M. von Hornbostel, Dieter Christensen, Artur Simon och Suzanne Ziegler samt återger relevanta kontrakt och brev. Till jubileumsantologin finns en storslagen CD-utgåva med 100 inspelningar ur arkivets 100 år, samtliga kommenterade av kännare av musikkul-

turena i fråga. Böckerna och CD:n kompletterar alltså i viss utsträckning varandra vad gäller fonograftiden (som jag koncentrerar mig på här): två berättar om fältet, en om arkivet.

Inspelningars förmenta "objektivitet", och den därigenom inte sällan frånvarande källkritiken, är en central problemställning hos Brady. Synen på fonografen som en objektivt registrerande – och därför "vetenskaplig" – apparat gjorde inspelningarna kring förra sekelskiftet till ett värdefullt råmaterial för de noggranna och detaljerade transkriptioner som var utgångspunkten för vidare analys. Med tidens syn på kvinnan som mer "subjektiv" än mannen, och därför mindre pålitlig som vetenskapare, blev fonografanvändning en väg till att accepteras inom indianforskningen för flera kvinnliga amerikanska etnografer, enligt Brady. Fonografens "objektivitet" kompenserade kvinnans "subjektivitet", men ansågs även kunna kompensera bristande musikalisk kompetens hos insamlaren. Fonograf-cylinderbeståndet hos Berliner Phonogramm-Archiv är framför allt insamlat av personer som inte var professionella musikforskare, exempelvis missionärer och läkare, för att sedan transkriberas och beforskas av arkivpersonalen.

De starkaste avsnitten hos Brady visar att mötet med den "objektiva" fonografen i själva verket sällan var okomplicerat. Det gällde både för inspelare och inspelade. Fonografen kunde bli en tredje part i inspelningssituationen. Som sådan behövde den introduceras och demonstreras, vilket innebar att den faktiskt kunde störa insamlandet genom sin märklighet och sina ofta förekommande tekniska problem. Fonografens tekniska begränsningar gjorde också att framförandena i många fall förändrades för att göra sig bättre på fonogram. Av detta skäl avvisades exempelvis på 1980-talet Alan Lomax önskan om en *cantometrics*-analys av det amerikanska materialet. Till fonografens fördel vid fältarbete talade dock dess lätta vikt och att den inte krävde elektricitet. Detta motiverade Berlinarkivet att ända in på 1950-talet skicka apparater, cylindrar och (inte minst) reservdelar till sina insamlare jorden runt.

I Berlin använde man en speciell teknik för att bevara sina fonografinspelningar. Man framställde gjutformar utifrån originalcylindrarna för att sedan tillverka nya kopior efter behov. En vik-

tig och utmärkt del av jubileumsboken handlar om arkivets framgångsrika arbete med att identifiera, återskapa och digitalisera de äldre samlingar som skingrades efter andra världskriget och som först kunde återföras i samband med Tysklands enande. Arbetet med att återknyta äldre inspelningar till deras respektive ursprungssamhällen och den betydelse inspelningarna kan komma att spela i revivalrörelser avslutar Bradys bok. Samma tema skymtar i fonografprojektledaren Susanne Zieglers artikel, trots att den verksamheten knappast hunnit komma igång i Berlin.

Det är förstaeligt att en jubileumsskrift för ett tidigare splittrat och i dagsläget hotat arkiv blir lite väl devot och saknar kritiska perspektiv på den egna verksamheten, vilket är fallet med Berlinskriften. Antologiformen med gamla och nya artiklar om arkivets historia leder även till vissa upprepningar, men samtidigt ger blandningen en intressant bild av den jämförande musikforskningens inriktning och presentationssätt.

En svaghet hos Brady är att det stundtals blir alltför anekdotiskt, något som hon dock delvis bemästrar genom att betrakta de lustiga berättelserna som moderna folksånger om mötet med modern teknik. Tyvärr känns den amerikanska fokuseringen besvärande etnocentrisk, då vetenskapssamhället inte var så nationellt isolerat. En utvidgning till förhållanden för andra samtida fonografanvändare skulle ha gagnat studien.

De båda publikationerna har således något att lära av varandra. Trots Bradys stora och förpliktiggande titel saknas det jämförande perspektivet. Då lejonparten av berlinarkivets samlingar är gjorda utanför arkivet och av andra än arkivets personal, borde Simons antologi ha inkluderat en presentation och diskussion kring inspelningarnas tillkomster. CD-utgåvan saknar en presentation av urvalsprinciper – hur förhåller sig exempelvis fonografexemplen till von Hornbostels berömda demonstrationssamling? – och arbetet med de äldre inspelningarnas ljudkvalitet. Var för sig kan böckerna rekommenderas, tillsammans är de utmärkta – CD-utgåvan är i det närmaste ett måste för den som har intresse av de vetenskapliga inspelningarnas tidiga historia.

Mathias Boström

Roberto Bresin: *Virtual Virtuosity. Studies in automatic music performance*. Diss., Stockholm: Kungl. Tekniska högskolan, 2000, (TRITA-TMH 2000:9), ix [1] 32 s., ISBN 91-7170-643-7

I sin avhandling sammanfattar Roberto Bresin den forskning han har bedrivit rörande datorstyrda automatiska musikframföranden, till att börja med i Padua och från 1996 vid Kungliga Tekniska högskolan i Stockholm (KTH). Bresin är ensam ansvarig för avhandlingens första uppsats, och har agerat medförfattare till övriga fem. Texterna är publicerade med början 1998, utom två tidskriftsartiklar som ännu inte hade gått i tryck vid avhandlingens färdigställande. Dessutom ges en 21 sidor lång inledning och resumé. Avhandlingen har lagts fram för teknologie doktorsexamen men har, särskilt i sammanfattningarna, ett framställningssätt som gör den tillgänglig även för musikintresserade utan teknisk bakgrund.

En av Bresins primära uppgifter har varit att utforma experiment med artificiella neuronnät (ANN), vilka har möjligheten att på automatisk väg "lära sig" musicera. Artificiella neuronnät tas upp i de två första uppsatserna, medan de tre följande redovisar statistiskt grundade undersökningar kring pianointerpretation. Även dessa texter faller dock in under avhandlingens tema, eftersom regelbundenheter i data beträffande musicerande kan användas för att förbättra automatiska framföranden. Den sista uppsatsen är en kort beskrivning av programvara som Bresin utvecklat. Praktiska användningsområden föreslås med grund i resultaten, däribland pedagogiska tillämpningar och konstruktion av musikaliskt signalerande telefoner.

I inledningen skisserar Bresin forskningsläget rörande automatiska utföranden av musik med MIDI-styrda instrument, där en mänsklig interpret inte finns närvarande. Vid KTH har man, under ledning av Johan Sundberg, utvecklat ett regelsystem som bygger på att musiker vid utföranden av bland annat klassisk standardrepertoar på ett konsekvent sätt förändrar de noter som spelas, bland annat genom förkortningar och förlängningar. För att sådan forskning ska vara meningsfull måste det existera uppförandepraktiska konventioner gällande exempelvis hur toner

brukar bindas samman vid legatospel, eller hur musik brukar fraseras.

I den första uppsatsen förespråkar Bresin ANN-teknik som påbyggnad resp. alternativ till regelsystemet vid KTH. För att kunna styra utföranden av musik måste ett ANN "tränas" med lämpliga data. Bresin urskiljer en makronivå, där regler är särskilt tillämpliga, och en mikronivå, där tekniken med ANN befinns ha störst fördelar. I en första modell tränades ett ANN med hjälp av sju regler hämtade från regelsystemet vid KTH, regler som beaktar en kontext om några få noter. Detta ANN validerades genom att 20 personer bedömde datorstyrda framföranden av ett par teman från pianosonater av Mozart och fann att dessa lät mer musikaliskt övertygande än rent mekaniska framföranden.

Bresin vill automatisera inte bara musikframförandet som sådant, utan även datorsystemets inlärning. I en andra modell användes därför ett ANN som tränades med i förväg inspelade avsnitt från Robert Schumanns *Träumerei*. Systemet lärdes att manipulera toners durationsaspekter relativt den noterade versionen med beaktande av en kontext bestående av den sist spelade tonen och de kommande tre tonerna. Även toners ljudstyrka kunde förändras relativt notdata. Läsaren kan lyssna på och bedöma genererade uppföranden genom att gå in på de Internetadresser som anges i avhandlingens.

I den andra uppsatsen redovisas en studie vars syfte var att till en notbild med automatiska medel gruppera noter genom att tillföra fraseringar, "komman", och på så sätt göra datorstyrda utföranden mer musikaliskt övertygande. Ett komma bestämdes med utgångspunkt endast i tonhöjder och notlängder i kontexter av några få noter, och realiserades i datorframföranden som en tillagd mikropaus. Två modeller användes, dels en modell med fraseringsregler tagna från regelsystemet vid KTH, dels ett ANN-system. Bäst resultat ansågs föreligga vid fullständig överensstämmelse mellan automatiken och hur en musiker manuellt hade markerat komman i notbilden. Med tanke på att som indata endast användes uppgifter om duration, melodiskt intervall och avstånd till ackordets grundton befanns ANN-tekniken frasera notdata på ett acceptabelt sätt, även om resultatet här var sämre än för regel-

systemet.

Syftet med den tredje uppsatsen var att i fem pianisters utföranden av de första sexton takterna av andantesatsen ur W.A. Mozarts pianosonat i C-dur, K. 545, analysera tidsvärdesaspekter på toner vid spel av resp. legato, staccato och tonrepetition. Man förväntade sig att artikulation av bland annat legato dels skulle ha en teknisk aspekt, dels svara mot ett intentionellt uttryck i pianisternas spel. Pianisterna styrde uttrycket i sitt spel i enlighet med föreskrivna adjektiv, däribland ljus-mörk, tung-lätt, hård-mjuk. MIDI-data från pianisternas utföranden låg till grund för statistiska beräkningar i ett kalkylprogram. För legatoartikulation befanns relativt mindre överlappning förekomma mellan längre toner än mellan kortare toner. Staccatoartikulation i pianospel undersöktes i både uppsats III och IV. Ett resultat är att längden av uppehållet mellan två staccatonoter vanligtvis upptar en tämligen konstant procentsats av längden från anslaget av den första tonen till anslaget av den andra. Ett annat resultat är att staccatonoter spelas kortast när de inte omges av andra staccatonoter.

En annorlunda synvinkel anläggs i den femte uppsatsen, där man har utgått från forskning utförd vid Institutionen för psykologi vid Uppsala universitet av Alf Gabriellson m.fl. Upplevelsedimensioner, som exempelvis glad-sorgsen, tänks på musikalisk väg kunna förmedlas med uppförandepraktiska konventioner. Bresin (ihop med Anders Friberg) har prövat dessa idéer på datorstyrda musikutföranden, och utgått från sex regler i regelsystemet vid KTH, däribland en regel som ökar kontrasten mellan korta och långa noter, och en regel som lägger till ett ritardando vid styckets slut. Tjugo försökspersoner fick lyssna på datorstyrda utföranden för att försöka identifiera de avsedda emotionerna. En omfattande statistisk analys visade bland annat att sambandet mellan "avsedd emotion" och "uppfattad emotion" var signifikant. Mer än väntat visade sig dock dur- eller moll-tonalitet påverka uttrycket av glatt resp. sorgset.

Bresin och hans kolleger strävar efter att finna och formalisera systematiskt återkommande avvikelser i musicerande relativt noterad musik. Den eftersträvalda exaktheten i den naturvetenskapliga metoden luckras dock upp av människans åter-

kommande roller i experimenten. Musikaliska bedömningar görs av de personer som formulerar experiment, av musikerna, och av de försökspersoner som poängsätter datorstyrda uppförandens stilriktighet. Risken för subjektivitet är särskilt stor när man förlitar sig på en enda musikers omdöme eller interpretation (uppsats II resp. IV).

Ett annat metodiskt problem är att för att kunna genomföra experimenten införs en rad begränsningar. Musikaliskt material är nästan uteslutande västerländsk konstmusik för piano, fragment av musikverk väljs och i flera fall bara melodistämman, MIDI-instrument används, musiker och försökspersoner uppmanas att undvika neutrala uttryck i sina framföranden eller bedömningar, lokala kontexter med några få toner beaktas istället för längre sammanhängande avsnitt, adjektivt kopplas ihop med emotioner på ett kulturbundet sätt. För varje pålagd restriktion fjärras experimentet alltmer från autentiska uppförandesituationer.

Det är av skäl som dessa vanskligt att generalisera resultaten till situationer utanför de hårt avgränsade experimenten och till andra musikverk och repertoarer. Samtidigt tillåter de till synes snäva villkoren en strikt metod med säkerställda resultat utifrån premisserna. Bresin och hans kolleger har tagit fram stora datamaterial och med hjälp av avancerade statistiska tekniker gjort beräkningar till grund för slutsatser av musikaliskt intresse. Det finns anledning bland annat för musiker att reflektera över vilka fysikaliska manipulationer beträffande tempo, ljudstyrka, artikulation och tidsavvikelse som gör att ett framförande av musik förmedlar glädje. Det kan likaså vara värdefullt att känna till hur staccato- eller legatoartikulation de facto realiseras i olika kontexter. Bresin utökar på punkter som dessa kunskapen om musicerandets lagbundenheter.

Ulf Berggren

Per-Erik Brolinson & Holger Larsen: *Owe Thörnqvists singlar som slog. Eterneller i populärmusikens flora*. Stockholms universitet, 1999, (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen nr 15), 64 s., noter, ISSN 0281-241X

Owe Thörnqvist tillhör den skara artister som borde vara tacksamma studieobjekt för populärmusikforskare. Han har varit verksam inom populärmusikens breda färor och i sin musik reflekterat över samtida tendenser. Brolinson & Larsen sätter i denna skrift in Thörnqvist i en genealogi, där Karl Gerhard, Ulf Peder Olrog och Povel Ramel är föregångare. Egendomligt nog har han mest uppmärksammats genom sin roll i relation till tidig svensk rock. Med denna skrift vill författarna göra en djupare granskning av Thörnqvists musik, främst gällande hur han kombinerat olika stilinfluenser till något personligt som samtidigt fungerade inom ramen för svensk populärmusik.

Underrubriken "Singlar som slog" är hämtad från CD-utgåvan "En box Owe" och är Thörnqvists egen formulering – vad författarna använt är hela hans singelproduktion från debuten 1955 fram till 1964, då det (förutom ett LP-album med revydokumentationer) var uppehåll i skivproduktionen fram till 1978.

Efter inledande avsnitt, där Thörnqvists egen musikaliska bildningsväg skisseras och det tidiga 50-talets populärmusikscen sammanfattas, koncentreras framställningen på stilistisk analys. Det är främst fyra musikaliskt stilistiska fält författarna framhåller som viktiga inspirationskällor. Den afroamerikanska musiken, både i form av svarta boogie- och gospelartister, vita rocksångare och enstaka, mer renodlade jazzdrag (*Auktionsrock, Rotmos-rock, När min vän*). Latinamerikansk musik, ofta genom olika modedanser (*Rumba i Balders hage, Silver Sand Merengue, Loppan*). Ett avsnitt tar upp "Euro-amerikanska trender", dvs. låtar där Thörnqvist ansluter till gängse samtida populärmusik (*Ett litet rött paket, Dagny, Lula le!*) och slutligen "bygdemålsberättandet" i gammeldansrytmer och skillingtrycksidiom (*Anders och Brita, Alptoppens ros*).

I den avslutande diskussionen framhåller författarna tre karaktäristiska drag hos Thörnqvist: användning av pastisch/parodi/humoresk, språk-

lig lekfullhet och en mångfasetterad vokal gestaltning. Vidare sätter de in honom i ett längre populärmusikaliskt perspektiv tillsammans med Karl Gerhard, Olrog och Ramel och pekar på stilblandningen mellan svenska traditioner och internationella nyheter, kraven på lyssnarens referenser, en distanserande "glimt i ögat" och hög hantverksmässig språklig och musikalisk kvalitet som gemensamma drag. Här kunde man bland arvtagarna också ha nämnt Bernt Dahlbäck.

En aspekt som också kunde varit principiellt intressant att ta upp är förhållandet mellan de olika roller Owe Thörnqvist intar som kompositör, grammfonartist och scenartist, och hur hans repertoar är ett resultat av detta. I början skriver han för lokalrevyer, vilkas beprövade nummer blir skivinspelningar. Senare verkar han skriva låtar för skivutgåvor som blir hits, vilka möjliggör folkparksturnéer. Hans singelproduktion upphör ungefär samtidigt som han koncentrerar sig på krogrevyer – vilket var orsak och verkan? Det täta sambandet mellan dessa roller blir synligt med *När min vän*, en låt som han skrev till schlagerfestivalen 1962 och som framfördes av Monica Zetterlund. Den passar inte riktigt in i bilden av grammfonartisten Thörnqvist och ingår inte heller i hans skivproduktion.

Det är i förhållande till format och omfattning en välgjord undersökning, som också pekar på behovet av fler analyser av enskilda artister och artisttyper på populärmusikfältet. För sådana ändamål gäller det att precis som här göra välmotiverade val av artister.

Alf Arvidsson

Per Olov Broman: *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv? Om ny musik och musikåskådning i svenskt 1920-tal, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg*. Diss., Uppsala: Uppsala universitet, 2000, (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia; Nova Series 16), 345 s., noter, ISBN 91-554-4775-9

Per Olov Bromans afhandling er et omfattende og omhyggeligt arbejde over et vigtigt kapitel af nyere svensk musikhistorie. Den omhandler fem

af de personligheder, der i 1920'erne i Sverige gjorde sig til talsmænd for "det nye i musikken": Hilding Rosenberg, Sten Broman, Gunnar Jeanson, Moses Pergament og Julius Rabe.

Afhandlingens hovedsigte er en afdækning, udfoldelse og perspektivering af den musikanskuelse, som disse fem mænd stod for, og som må forstås som en specifik svensk udprägning af 1920'ernes internationale musikalske fornyelsesbestræbelser. Afdækningsarbejdet konkrete genstand er først og fremmest de overleverede vidnesbyrd om de fem komponisters bidrag til tidens musikæstetiske diskussioner, der analyseres nøje med henblik på deres oprindelse i eller berøring med et bredt felt af filosofiske, æstetiske og musikteoretiske traditioner. Afhandlingen afrundes dog af musikalske analyser af et udvalg af Rosenbergs kompositioner fra 1920, der efterviser musikanskuelens nedslag i det komponerede.

De filosofi-, æstetik- og teohistoriske udredninger fører os vidt omkring, og de bidrager med en meget vigtig international perspektivering af et spændende stykke svensk musikhistorie. Også valget af elementer af Peter Bürgers og Andreas Huysens teorier som ledetråd for udredningsarbejdet bidrager med internationale perspektiveringsmuligheder, særligt med henblik på de forskellige (kritiske eller bekræftende) holdninger til kunstinstitutionen, som prægede de forskellige retninger inden for datidens ny musik.

Afhandlingen er præget af sproglig præcision og af en meget velgørende grundighed og intellektuel redelighed. Med sit emnevalg bidrager den til den aktuelle musikhistoriske nyvurdering af mellemkrigstiden, og med sin metode og synsvinkel repræsenterer den en meget velkommen åbning af den skandinaviske musikhistorieskrivning ud mod musikhistoriens internationale kontekster.

Det filosofi-, æstetik-, og teohistoriske udredningsarbejde er en systematisk gennemgang af de tankesæt om musikkens udvikling og tradition, om det musikalske håndværk og den musikalske form, om lytterattituder og musikalsk uddannelse og om forestillinger om musikkens moralske værdi, som "fortalerne for ny musik" stod for.

I spørgsmålet om forståelsen af musikkens udvikling henvises der til tidens udbredte inte-

resse for evolutionsteorier, som vi f.eks. kender dem fra Herbert Spencer, og mere specifikt til indflydelsen fra den amerikanske tænker Ralf Waldo Emerson, der ifølge Broman er den filosof, der umiddelbart underbygger en traditionsforståelse, der betragter den musikalske traditionssammenhæng som sammenhængen i en autonom kunstmusikalsk sfære med sin egen udviklingslovmæssighed, men som samtidig og med samme vægt hævder, at konventioner og kunstregler er den sande musikalske udviklings fjende.

I spørgsmålet om forestillingerne om det musikalske håndværk og den musikalske form registrerer Broman et særligt behov for revisionen af en misforståelse. Hilding Rosenbergs betoning af det musikalske håndværks betydning har ifølge Broman ført til den misforståelse, at Rosenberg skulle have gjort sig til talsmand for en nysaglig værdsættelse af den med håndværksmæssig dygtighed frembragte musikalske form på det musikalske indholds bekostning. Dette opfattelse afviser Broman, idet han mener at kunne godtgøre, at den form-indhold-dikotomi, som den beror på, ikke spiller nogen rolle i Rosenbergs musiktænkning. Det gør derimod et ikke-dikotomisk formbegreb, der indebærer en umiddelbar relation mellem udtryk og gestalt. Dette ikke-dikotomiske musikalske formbegreb forbinder Broman med den aristoteliske enteleki-tanke og med et organisk musikalsk værkbegreb, som han forfølger i en bred ekskurs tilbage til Goethe og Kant. Særlig vægt lægger han på den musikæstetiske udarbejdelse af organismetanken, som vi møder først hos Christian Friedrich Michaelis og senere hos Eduard Hanslick, og som er blevet opfattet som et reaktion på Kants "Kritik der Urteilskraft", hvor Kant som bekendt gjorde formen til den skønne kunsts kriterium, men hvor han havde forbehold mod at bestemme musikken som skøn kunst, fordi han ikke kunne få øje på nogen æstetisk manifest form i musikken. Ifølge Bromans udredninger finder vi dette organiske værkbegreb i modificeret form hos teoretikeren A.B. Marx, og hos musikteoretikeren August Halm, hvis skrifter var kendt i Sverige i det tidlige 1900-tal.

For interpretationen af den holdning til spørgsmålene om "åhörande och musikalisk bildning", som vi møder hos fortalerne for ny musik,

er der igen brug for brede historiske udredninger. Broman hæfter sig ved den moralsk dannende funktion, som man tiltænker den rette aktivt medskabende tilegnelse af musik, og han interpreterer dette aspekt på baggrund af en læsning af Friedrich Schillers "Über die ästhetische Erziehung des Menschen" fra 1795. Straks efter må han dog medgive, at stof fra en helt anden tankeverden blander sig i fortalerne for ny musiks forestillinger om musikkens moralske værdi. Ernst Kurth var blandt de mest indflydelsesrige musikteoretikere i det tidlige 1900-tal, og de spor, han har sat sig i 1920'ernes svenske musikliv, påviser Broman både i musikanskuelsernes sfære og i det komponerede. Og kigger vi på den filosofiske baggrund for Ernst Kurths energetiske musikteori, føres vi unægteligt ind i en tankeverden, der ligger meget langt fra Schillers utopiske humanisme. Kurths forestillinger om den melodiske bevægelse som manifestationen af en bagvedliggende "kraft" eller "vilje" griber tilbage til Arthur Schopenhauers metafysiske viljesbegreb, som det er udviklet i hans "Die Welt als Wille und Vorstellung".

Som man vil forstå, har Broman haft behov for at udvikle meget omfattende tolkningsrum for sit udredningsprojekt, og det er der kommet en perspektivrig bog ud af. Men det kan ikke undgås, at der opstår tolkningsteoretiske problemer undervejs. I forhold til det "sekundære" tekstmateriale, der inddrages, er tekstmaterialet fra Rosenberg og hans samtidige ganske beskedent og fragmentarisk, og for ofte bliver man i tvivl om, hvad det egentlig er for tolkningsmodi, der anvendes. Ledes vi af en hermeneutisk forståelseambition, og inddrages det filosofi-, æstetik og teorihistoriske stof for at etablere en forståelse-shorisont for forfatterens og læsernes tilegnelse af de begreber, der er i spil, eller arbejder vi i den empiriske traditionssammenhængs dimension og bestemmer indhold ved tilbageføring til kilden? Svaret kan meget vel tænkes at være et kvalificeret "både og", men her savnes en udarbejdet teoretisk refleksion.

Heller ikke anvendelsen af Bürgers avantgarde-teori er uden problemer, og man må spørge om Bromans meget forståelige ønske om at frigøre sig fra den spekulative historiefilosofi, der præger Bürgers tankegange anno 1974, helt er indfriet.

Man kunne også spørge om det formålstjenlige i at orientere sig efter en teoretisk model fra en akademisk tradition, der meget længe var nær sagt systematisk blind over for det i mellemkrigstidens ny kunst, der hverken var radikalt modernistisk eller avantgardistisk.

Dette sidste spørgsmål besvarer afhandlingen dog bekræftende og fyldestgørende.

Det centrale teoretiske greb hos Bürger er en historiefilosofisk konstruktion, der lader den radikale historiske avantgarde i tiden omkring 1. verdenskrig repræsentere et erkendelsens eller bevidstgørelsens øjeblik for den borgerlige kunstinstitution. Avantgardens kritik af kunstinstitutionens normer repræsenterer, hvad Peter Bürger – med et begreb hentet fra Karl Marx – kalder kunstinstitutionens selvkritik. Det vil sige, den udgør en systemtranscendent kritik, der for første gang lader kunstinstitutionens grundlæggende strukturer og først og fremmest dens beroende på autonomiprincippet komme for dagen. Andreas Huyssens bygger videre på Bürgers avantgardetori og udarbejder den sondring mellem modernisme og avantgarde, der lå udfoldet hos Bürger. For Huyssen er modernisme og avantgarde ikke mere eller mindre sammenfaldende begreber for nyskabende kunst. De er to sideløbende spor i 1900-tallets ny kunst, og netop forholdet til autonomiprincippet er det afgørende kriterium for sondringen. Modernismen udvikler sig ifølge Huyssen efter en æstetisk strategi, der fastholder og forstærker det æstetiske autonomiprincip, mens avantgardens strategi – som hos Bürger – retter sig mod negationen eller "ophævelsen" af kunstens autonomi. Dertil kommer, at modernisme og avantgarde, som en følge af deres forskellige stilling til autonomiprincippet, har forskellige holdninger til populærkulturen. Modernismen er afvisende. Huyssen går så vidt som at sige, at "modernismen konstituerer sig selv" gennem en bevidst lukkethed og angst overfor det massekulturelle. I modsætning hertil har avantgarden altid været indstillet på dialog og grænseoverskridelse.

Broman redegør solidarisk for disse teoridannelser, og han gør præcist rede for sin specifikke brug af dem, der indebærer en forskydning af det teoretiske fokus fra begrebet avantgarde til begrebet selvkritik. Ønsket er ikke at klassificere

enkelte musikværker som modernistiske eller avantgardistiske med derimod at undersøge, om der blandt fortalere for ny musik i Sverige i 1920'erne var tendenser til en selvkritik, forstået som en systemtranscendent kritik af kunstinstitutionen og autonomiprincippet, og om der var tendenser til en positiv vurdering af tidens populærmusik som en inspirationskilde for komponister, der søgte alternativer den "funktionsløshed" eller samfundsmæssige afsondring, som autonomiæstetikken foreskriver kunstmusikken. Dette fører bl.a. til meget relevante og perspektivrige sammenligninger med tendenser i og omkring den samtidige tyske "Neue Sachlichkeit", der med fuld ret kan forstås netop som systemtranscendent kritik. Det gælder kritikken af koncertsal-musikken, programmet for ny artificiel funktionsmusik og interessen for jazz-musik som en livgivende impuls for udviklingen af en ny musik frigjort fra den autonome kunstmusiks normer.

Når man imidlertid gennemser udsagnene fra de svenske fortalere for ny musik for spor af systemtranscendent kritik og jazz-fascination i denne sammenhæng, finder man intet. Hvad jazz'en angår deltog de ganske vist ikke i tidens til tider meget aggressive, moralsk farvede og ikke sjældent racistiske afvisning. De amerikanske jazz-orkestres rytmiske dygtighed og fantasi anerkendtes, men det afvistes pure, at jazz skulle kunne have nogen indflydelse på kunstmusikkens udvikling, og i modtagelsen af tidens jazz-influerede kompositionsmusik var der ingen tegn på, at man har forstået jazz-elementerne som tegn på en kritisk stillingtagen til den autonome kunstmusiks normer.

Per Broman må altså fastslå, at de svenske fortalere for ny musik i 1920'erne deltog ikke i den kritik af autonomiprincippet, der var basis for den unge tyske 1920'ere-generations radikalisme, og han tegner billedet af en kreds af musikalske fornyere, for hvem traditionsforpligtelse og fornyelsestrang er snævert sammenvævet. Dermed hjælper han os med forståelsen af træk af svensk ny musik-kultur, der rækker ud over årtiet for hans undersøgelser. Og alt dette sker i en fremstillingsform, der lader lidet tilbage at ønske – det skulle da være lidt mere plads til stoffets indre modsigelser og måske også en ekstra overvejelse

over de kulturelle kræfter, der holder sammen på tingene, der hvor en musikanskuelser indre sammenhængsstiftende kræfter ikke slår til.

Søren Møller Sørensen

Jonathan P. Brotherton: *An Examination of Three Choral Works by the Swedish Composer Otto Emanuel Olsson*. DMA diss., Ann Arbor, Michigan: UMI, University of Cincinnati, 1999, 167 s, noter

Det hör inte till vanligheterna att svensk musik och svenska tonsättare blir föremål för utländska musikforskarens intresse. Från den mäktiga, aldrig sinande strömmen av amerikanska doktorsavhandlingar stänker dock emellanåt några droppar på den svenska musikhistorien. Så har Otto Olssons musik hittills behandlats i två avhandlingar: Timothy Nelsons *The Organ Music of Otto Olsson* från 1988 och det här anmälda arbetet om de större körverken.

Brothertons avhandling behandlar Olssons tre största och mest kända körverk: *Requiem*, *Te Deum* och *Sex latinska hymner*. I en introduktion ges en kort musikhistorisk bakgrund från 1500-talet fram till Otto Olssons samtid, följd av en diskussion om Olssons betydelse i svensk musik, främst i relation till de arkaiserande tendenserna i 1800-talets kyrkomusik. Ett längre biografiskt kapitel föregår den egentliga undersökningen, som är uppdelad på tre kapitel, ett för vart och ett av de behandlade verken. En kort "Conclusion" avslutar avhandlingen.

Fokus i framställningen är relationen mellan text och musik i de behandlade verken: hur textinnehållet i olika avseenden återspeglas i musiken. I introduktionen ges exempel på element i musiken som beaktats i detta hänseende: arkitektoniska strukturer, besättning, melodiernas ursprung, melodisk gestalt och motivisk användning, kontrapunktiska tekniker, harmoniföljder, instrumentation, artikulation och musikalisk faktur.

De tre kapitel som utgör avhandlingens kärna kan i huvudsak betraktas som verkkommentarer. Författaren arbetar sig igenom varje komposition från början till slut och redovisar i tur och ord-

ning de fall av musikalisk texttolkning som han funnit. Referenser bakåt ges endast när tematiskt material återanvänds. Här blandas exempel på allmänt stämningmåleri med fall av detaljerad texttolkning. I inledningen till varje kapitelavsnitt återges texten i sin helhet på originalspråket (i samtliga fall latin) och engelska; dessutom ges utförlig information om texternas ursprung och liturgiska funktion. För varje behandlad sats eller verkdel (det ensatsiga *Te Deum* behandlas av författaren som tredelat) sammanfattas iakttagelserna i slutet av det aktuella textavsnittet; kapitelsammanfattningar saknas dock.

Som framgår av ovanstående är avhandlingen redigt disponerad. Den ger värdefull bakgrundsinformation till de tonsatta texterna och innehåller en hel del träffande iakttagelser. Samtidigt saknas mycket av det man väntar sig att finna i en doktorsavhandling: här finns ingen inledande diskussion av vare sig av teoretiska utgångspunkter eller metodproblem, något som hade varit behövt när det gäller ett så pass vanskligt område som tonsymbolik. Det hade exempelvis varit värdefullt om författaren hade redovisat sina utgångspunkter när det gäller antaganden om tonsättarens intentioner eller brist på sådana, hänsyn till lyssnarperspektivet (långt ifrån alla de anförda exemplen torde vara uppfattbara för en åhörare utan tillgång till partitur) samt inte minst relationen mellan musikalisk textgestaltning och grundläggande formkategorier som variation, kontrast och upprepning. Den magra litteraturlistan är i huvudsak en källförteckning; de enda vetenskapliga arbeten som upptas är tre tidigare amerikanska doktorsavhandlingar om svensk musik.

Något försök att relatera de tre behandlade verken till varandra görs inte; här hade man framför allt önskat en diskussion av den stilistiska utvecklingen från det tidiga, högromantiska *Requiem* (närmast ett ungdomsverk, om än förbluffande moget) till *Sex latinska hymner*; det verk som Olsson själv satte högst av alla sina kompositioner; vad betyder t.ex. gregorianikens efter hand allt viktigare roll som inspirationskälla och melodiskt material i Olssons musik för den musikaliska texttolkningen? En ansats till en diskussion av denna problematik görs i introduktionen, där Olssons skapande förknippas med en av cecilianismen inspirerad kyrkomusiksyn. Resonemanget

utvecklas dock aldrig, något som hade varit högst motiverat inte minst för förståelsen av tonspråket och text-ton-relationen i *Sex latinska hymner*. Någon fundering över tonsättarens textval i det sistnämnda verket hade väl också varit på sin plats.

Även annat saknas, t.ex. en systematisk genomgång och diskussion av de verktyg som tonsättaren enligt författarens åsikt gör bruk av i sitt tonmåleri; den ansats som görs i konklusionen förblir ofullgånge. Över huvud taget är bristen på över- och utblickar besvärande, och även konklusionen tenderar att förlora sig i upprepningar av tidigare anförda detaljexempel.

Vid sidan av övertygande och väl beskrivna exempel på tonmåleri (det händer dock att de balanserar på trivialitetens gräns) anføres också några som framstår som diskutabla. Detta behöver givetvis inte vara fel; problematiskt är dock att även långsökta exempel noteras som vore de ovedersägliga fakta, utan antydan till motivering eller kritisk diskussion. Här kan man exemplifiera med de hos Olsson inte ovanliga temainsatsföljderna av kvintcirkelkaraktär (t.ex. C-G-D-A, etc.), vilken på olika ställen, allt efter sammanhang, anges symbolisera evigheten, knäfall, eller förflyttning/övergång, detta utan inbördes referenser eller sammanhållen diskussion. Att Brotherton ändå är medveten om att försöken att identifiera texttolkande element i kompositionen rymmer en betydande osäkerhet framgår av slutkapitlets inledning, som dock behandlar ämnet alltför lösligt och summariskt. "Passages identified as musical reflections of text may not necessarily have been intended by Olsson", skriver författaren; å andra sidan hävdar han att "Clear instances have been illuminated". Här hade såväl exemplifiering som ett mer ingående resonemang varit på sin plats.

Den information som i avhandlingens inledningskapitel ges om svensk musikhistoria och Otto Olsson är i huvudsak korrekt, så när som på några för en svensk läsare lätt identifierbara miss-tag (i huvudsak stavfel samt fel förnamn på ett par personer), och översättningarna av svenska citat är, så vitt jag har kunnat finna, välgjorda. Författarens kunskaper om gregorianik tycks dock vara bristfälliga. De melodiformer som förekommer i *Sex latinska hymner* jämförs med utgå-

vor av långt senare datum: *Liber usualis* från 1949 och *Liber cantualis* från 1978(!). Olikheter konstateras utan att orsaken närmare utreds; läsaren frestas dra slutsatsen att tonsättaren på egen hand ändrat i melodierna. Skillnaderna beror dock på att melodimaterialet i de romerska böcker från början av seklet, som Olsson använt som källor och oftast troget återgivit, melodiskt och rytmiskt skiljer sig från de moderna Solesmes-utgåvorna. För barytonsolot i "Nunc dimittis" använder OO tredje psalmtönens enkla och mycket vanliga psalmodiformel, vilket också anges i partituret ("Tonus III"). Brotherton avfärdar emellertid denna psalmtönsbeteckning som felaktig och hävdar att det i stället rör sig om "Aeolian mode". Ytterligare en egendomlighet är att den vanligaste användningen av "Nunc dimittis" anges vara vid Marie rening (dvs. Kyndelmäss), medan dess fasta plats i det dagliga completoriet inte nämns.

Det bör kanske nämnas att Brothertons avhandling har skrivits inom ramen för den speciella doktorandutbildning i musik, Doctor of Musical Arts (DMA), som vid sidan av den vanliga Ph.D., är vanlig i USA. Antagning till ett DMA-program förutsätter hög konstnärlig nivå och brukar anses som en förutsättning för att få lärartjänst vid musikkonservatorier och musikhögskolor, vilka ofta är knutna till universiteten. De avhandlingar som produceras inom denna utbildning, där alltså den praktiska musikutövningen är central, skiljer sig, beroende på lärosäte, mycket till karaktär och omfattning. Vid sidan av traditionellt musikvetenskapliga arbeten, om än av varierande omfattning och halt, finns "avhandlingar" som endast består av en serie konserter, redovisade i ett kort dokument, eller en egen komposition (av större format).

Mot bakgrund av ovanstående är det kanske inte så förvånande att Brothertons arbete endast i kvantitativt avseende uppfyller de krav som normalt ställs på en musikvetenskaplig doktorsavhandling. Snarare får man intrycket av en mycket utförlig programkommentar, ambitiöst upplagd och i huvudsak omsorgsfullt genomförd. Författaren, själv specialiserad på kördirigering, har uppenbart fångats av Otto Olssons musik, och man instämmer naturligtvis gärna i den avslutande förhoppningen, "that each of these wonderful works, currently little known outside

Sweden, will continue to gain more familiarity to performers and audiences throughout the world”.

Sverker Jullander

Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2000 [1998], 296 s., ill., ISBN 0-19-816737-7

”Pop video [...] has generated more scholarly nonsense than anything since punk”, skrev Simon Frith i slutet av 1980-talet (Frith 1988 s. 205). Sedan dess har litteraturen om musikvideo vuxit ytterligare i omfång, andelen nonsens har möjligen minskat, men arbeten som diskuterar denna multimediaform ur ett musikanalytiskt perspektiv är fortfarande sällsynta. Situationen är likartad på andra multimediaområden: exempelvis finns en efter hand omfattande litteratur om filmmusik, men också här är generella typologier för relationer mellan musik och bild vanligare än detaljerade analyser av vad som faktiskt sker i samspelet mellan dessa. I *Analysing musical multimedia* är Nicholas Cooks ambition att formulera en generell teori och metodologi för analys av interaktionen mellan musik och andra medier – ord, rörliga bilder, dans etc. Boken publicerades ursprungligen 1998, men finns sedan hösten 2000 i paperbackutgåva till ett betydligt överkomligare pris.

Arbetets syfte är alltså att ge musiken en plats, dvs. tillämpa musikanalytiska begrepp och metoder, i analysen av olika multimediegenrer såsom musikvideo, musikfilm och filmmusik, men också att behandla traditionella genrer vilka normalt inte betraktas som ”multimedia” – t.ex. sång och opera – på likartat sätt, för att insikter från analysen av sådana former ska kunna bidra till förståelsen av musikaliska multimedia generellt. Ett tredje syfte är att ge ett bidrag till den pågående omvärdering av musikteori och musikanalys som sammanhänger med ifrågasättandet av autonomietetiken som en hållbar grund för förståelsen av musikalisk mening.

Boken är indelad i två huvudavsnitt, varav det första diskuterar de teoretiska grunderna för analys av multimedia. Introduktionen tar sin utgångspunkt i en analys av ett antal TV-reklam-

inslag, en särdeles koncentrerad form av multimedia med väldefinierade funktioner. Författaren slår här fast att ”musikens mening” inte är något konstant och inneboende i musiken, utan något som konstrueras i receptionssituationen. Musik i sig har ingen entydig mening, men däremot en rik potential för konstruktion av mening i olika specifika kontexter.

Kapitel 1 utgår från diskussion av tidiga multimediaexperiment grundade på synestesifenomen, dvs. ”a sensory impression spontaneously resulting from another sensory input” (s. 27). De konkreta exempel som diskuteras är Messiaens ”färghörande”, Skrjabinns användande av ”färgorgel” i *Prometheus* samt Schönbergs scenanvisningar för *Die glückliche Hand*, de sistnämnda sannolikt influerade av Kandinskys teorier. I samtliga dessa fall har upphovsmännen utgått från föreställningar om lagbundna korrespondenser mellan färger och musikaliska fenomen (samklanger, tonarter respektive instrumentklangfärger). Därmed kvalificerar sig dessa exempel enligt Cook inte som ”multimedia” i egentlig mening, eftersom sådana förutsätter en grad av självständighet i de olika medierna.

I kapitel 2 utvecklar författaren en teoretisk modell för sådan interaktion mellan medier. Han tar avstamp i en kritik av Eisensteins beryktade analys av musikalisk-visuell enhet i en sekvens ur filmen *Alexander Nevskij* (för övrigt också återgiven i artikeln ”filmmusik” i Sohlmans musiklexikon) samt i Eislers (eller Adornos?) kritik av Eisenstein i 40-talsverket *Composing for the films*. Cook menar att inte heller Eisler förmår teoretisera förhållandet mellan bild och musik på andra grunder än verkets organiska enhet: Eislers ”kontrapunktiska” musikkläggning utgör endast en negation av ren parallellism (och hans egen filmmusikaliska praxis visar enligt författaren en hög grad av parallellitet mellan bilder och musik). Cooks egen teoretiska modell för relationer mellan medier är baserad på *metaforen*: om två medier har vissa attribut gemensamma – dvs. om det existerar vad författaren kallar en ”enabling similarity” – blir de övriga attributen för det ena mediet tillgängligt för att tillskrivas, dvs. överförs på, det andra. I denna process skapas ny mening som går utöver de som kan tillskrivas de delaktiga medierna var för sig: ”emergence is a

defining attribute of multimedia" (s. 71), och meningen uppstår "not in the similarity, but in the difference that similarity articulates by the transfer of attributes" (s. 81). Gentemot det postulat som traditionellt legat till grund för musikanalysen – att analys av musikens mening förutsätter en föregående fullständig förståelse av strukturen hos "musiken i sig" – ställer Cook den retoriska frågan "do we ever hear music alone, and if we do, can we be justified in regarding this as the paradigm case of musical listening?" (s. 91). Han betonar således den dynamiska karaktären hos relationen mellan musik och andra medier och det ömsesidiga överförandet av attribut: musik kan fungera som "unnuanced emotion" men också som "emotionless nuance".

I kapitel 3 presenterar Cook tre grundläggande modeller för intermediala relationer i multimedia: "konformitet" (*conformance*), "komplementering" (*complementation*) och "kamp" (*contest*). Typologin förefaller delvis inspirerad av Hansjörg Paulis trikotomi för filmmusikfunktioner ("parafrasering", "polarisering" och "kontrapunktering"), vilken dock inte omnämns – som så ofta är fallet i engelskspråkig litteratur lyser över huvud taget tyskspråkiga referenser med sin frånvaro. Författaren skisserar också ett "similarity test" och ett "difference test" för fastställande av vilken typ av relationer det är fråga om i det enskilda fallet. Utifrån sin betoning av multimediala relationers dynamiska karaktär argumenterar han för att former kännetecknade av renodlad *conformance* knappast är att betrakta som multimedia över huvud taget, medan *contest* däremot utgör "the paradigmatic model of multimedia" (s. 106). I detta sammanhang kritiserar också tidigare litteratur kring multimedia för att okritiskt förutsätta relationer av hegemoni eller hierarki mellan de ingående medierna i stället för en dynamisk växelverkan dem emellan, ett förhållande som Cook för tillbaka på autonomiestetikens betoning av i konstverkets organiska enhet. Vidare kritiserar han den vanligt förekommande karaktistiken av musik som ett konnotativt element i multimedia – i motsats till denotativa ord eller bilder – och menar att denotation och konnotation inte är funktioner hos olika medier i sig utan beroende av den enskilda kontexten.

I bokens andra del tillämpar författaren sina

teorier i analyser av enskilda multimedieverk. Inledningsvis skisseras olika analytiska strategier: en "naturalistisk" läsning kan ofta tjäna som utgångspunkt men bör problematiseras, t.ex. genom tolkningar som inverterar antaganden om ett mediums primat i förhållande till ett annat. Strukturellrelationer inom vart och ett av de ingående medierna (musik, ord, dans, rörliga bilder etc.) kan kartläggas genom "distributional analysis" (dvs. den "paradigmatiska" analysmodell som föreslagits av Nicolas Ruwet, men blivit mer känd under beteckningen "semiotisk analys"), medan relationer mellan medier kartläggs genom parvis läsning av medierna mot varandra.

De tre analytiska fallstudierna ägnas en musikvideo, Madonnas "Material girl", och två exempel på "musikfilm", visualiseringen av Stravinskjs *Våroffer* i Disneys *Fantasia* respektive Jean-Luc Godards adaptering av avsnitt ur Lullys *Armide* i filmen *Aria*. Madonnaanalysen är den minst övertygande av de tre: relevansen i detta stilistiska sammanhang av de schenkerianska tonala relationer Cook identifierar kan ifrågasättas, och hans bristande stilförtrogenhet avspeglas också i karaktistiken av i popmusiken tämligen konventionella överlappningsprocedurer som tecken på en oväntad "degree of compositional reflexivity" (s. 158). Slutsatserna om Madonnas medvetna iscensättande av olika imagekonstruktioner känns igen – stycket är ett av de mest kommenterade i litteraturen kring musikvideo – och musikens roll i detta sammanhang framstår som oklar. De två andra analyserna är betydligt mer givande: Cook utreder i detalj hur musik och bilder interagerar i *Våroffer*-sekvensen ur *Fantasia* och påvisar på ett övertygande sätt hur de båda ingående medierna influerar varandra i receptionen av filmen, och Godardanalysen kartlägger hur strukturprinciper och konventioner från opera och spelfilm kombineras i en konfliktfylld helhet, "an instance of irreducible contest between media" (s. 254).

I det avslutande kapitlet tar Cook slutligen upp den dittills uppskjutna frågan om exakt vad som kännetecknar ett "medium" i ett multimedialt sammanhang: är mediet en form av materiell praxis eller en samling historiskt grundade konventioner? Gentemot andra – sinsemellan motsäggande – definitionsförsök föreslår han en

strukturell definition: olika medier är "independent 'dimensions' of variance" (s. 263), där den totala effekten uppstår just genom interaktionen mellan dessa självständiga dimensioner. Så kan enligt författaren kombinationen av musik och scenisk gestik i Jimi Hendrix scenframträdanden betecknas som "multimedia", i motsats till vad som vanligen är fallet vid klassiskt skolade gitaristers framträdanden. Den redan tidigare i boken antydda slutsatsen blir att *all* musik är multimedial: musiken är aldrig "ensam", och det är först med den mekaniska reproduktionstekniken som det blivit möjligt att reducera musiken till enbart en ljuddimension, i motsats till den mångdimensionalitet som tidigare alltid kännetecknat musikaliska framföranden. Cook utvidgar t.o.m. multimediebegreppet – och därmed giltigheten av de analytiska strategier han formulerar – till att även omfatta förhållandet mellan notation och klingande musik samt, slutligen, också mötet mellan ord och musik i musikvetenskapen.

Analysing musical multimedia kännetecknas i likhet med tidigare arbeten av Cook genomgående av stor beläsenhet och en entusiastisk förmedlingsiver. Framställningens röda tråd försvinner emellanåt till förmån för en eller annan musikfilosofisk eller musikhistorisk exkurs, men de vidare perspektiv som dessa utvecklingar tillför framstår som väl värda denna smula förvirring. Boken förtjänar ett ingående studium för den som intresserar sig för musikaliska multimediaformer i trängre mening, men också övriga delar av musikforskarsamhället kan dra lärdom av dess välgrundade problematisering av den märkvärdigt seglivade autonomiestetik som fortfarande har vittgående konsekvenser för vårt sätt att tänka, tala och skriva om musik.

Litteratur

Frith, Simon 1988: *Music for pleasure: Essays in the sociology of pop*. Cambridge: Polity Press

Alf Björnberg

Sten Dahlstedt: *Individ och innebörd. Forskningsinriktningar och vetenskapsteoretiska problem inom svensk akademisk musikkforskning 1942–1961*. Diss., Göteborgs universitet: Inst. för idé- och lärdomshistoria, 1999, (Acta Universitatis Gothoburgensis, Gothenburg Studies in the History of Science and Ideas: 14), 283 s., ISBN 91-7346-360-4

Kvalificerad forskning implicerar val mellan olika teoretiska och metodologiska alternativ, mellan implicita och explicita spelregler. Forskning utvecklas, nya ämnesterritorier inmutas, nya positioner intas. Inom de humanistiska vetenskaperna finns inte bara det närvarande och inom den akademiska diskursen för tillfället gångbara. Erfarenheter av tidigare forskargenerationer pockar i de flesta sammanhang på uppmärksamhet. Vetenskapshistoria framstår då som något mer än en tummelplats för vetenskapshistoriker. Den svenska musikvetenskapens förhistoria och utveckling fram till 1942 tecknades av Sten Dahlstedt i hans doktorsavhandling från 1986. Han gick därefter omedelbart vidare och har nu publicerat resultaten av ett forskningsprojekt 1987–90. I inledningen till föreliggande monografi slipar författaren sin begreppsarsenal och lägger fram en vetenskapsteoretisk ram på filosofisk grund. Gränsåret 1947 ter sig väl motiverat, eftersom det markerar året för inrättandet av den första svenska professuren i musikvetenskap vid Uppsala universitet med Carl-Allan Moberg som innehavare, medan den hitre gränsen (1961) markerar det år då Mobergeleven Ingmar Bengtsson inledde sin långa professorstid på lärostolen (fram till 1985).

Att både Carl-Allan Mobergs och Ingmar Bengtssons uppfattning om musik, vetenskap och konst är central i Dahlstedts undersökning är också förstaeligt och välmotiverat. I ett litet ämne som musikvetenskap (med växlande benämningar) spelade landets två enda lärostolsinnehavare i Uppsala universitet en central roll: Moberg (1947–61), Bengtsson (1961–85), varvid Dahlstedt visar att Bengtsson redan på 1940-talet dokumenterade sin konst- och vetenskapssyn i en rad skrifter inom och utom "academica". Efter en stunds granskning av Dahlstedts arbete inställer sig dock ett par frågor. Varför framgår det inte att arbetet har lagts fram som doktorsavhandling i veten-

skapshistoria? Till vem vänder sig arbetet? Arbetet är alltigenom präglad av en i sammanhanget helt legitim teoretisk tolkningsiver. Ett utpräglat filosofiskt och vetenskapsteoretiskt resonande som förutsätter rätt ingående kunskaper av läsaren dominerar arbetet på bekostnad av ett mer pedagogiskt framställningssätt. Att dessutom käll- och litteraturförteckningen samt personregister inte är särskilt konsekvent genomarbetade minskar naturligtvis användbarheten.

Författaren utgår från ett antal vetenskapliga texter – monografier och uppsatser samt en del publicerat material – som han underkastar en noggrann granskning ur en rad olika perspektiv. Texturvalet förefaller i allt väsentligt styrt av Dahlstedts speciella problemställningar. I långa stycken handlar det om en uppvisning i författarens förmåga att genomskåda och i stundtals rätt skarpa ordalag recensera svenska musikforskarens skrifter och på det sättet ge sin tolkning av föregångarnas skiftande bevekelsegrunder och tankestrukturer. Man kan fråga sig om detta räcker för att förmedla en allsidig och bred bild av musikvetenskapens ställning och framväxt under det valda tidsrummet. Dahlstedt är principiellt missstänksam mot bevisvärdet i berättande källor. I stället utgör nyckelorden "individ" och "innebörd" de teoretiska fyrbåkar kring vilka han grupperar sina resonemang med rätt omfattande citat (tyvärr oftast gömda i fotnotsapparaten) ur de undersökta skrifterna. Lika viktigt är att med hjälp av dessa begrepp för "det enskilda" respektive "det allmänna" föra principiella resonemang över hela det estetiska fältet omfattande både vetenskap och konst. Det är i spänningsfältet mellan dessa två områden som svensk musikvetenskap efter andra världskriget och under lång tid framöver är rotad. Undersökningen läggs upp med utgångspunkt från ett teoretiskt panorama med inflytelserika 1950-talsfilosofier som Quine och Strawson, och diskussionen vidgas i ett historiskt och metodologiskt resonande och funde- rande kring filosofiska, språkfilosofiska och estetiska frågor med hänvisningar till koryfärer från 1700- till 1900-tal, från David Hume och Immanuel Kant till Ludwig Wittgenstein och Susan Langer. Man känner igen angreppssättet från Dahlstedts nämnda musikvetenskapliga doktorsavhandling *Fakta och förnuft. Svensk akade-*

misk musikforskning 1909–1941.

Föreliggande arbete är disponerat kronologiskt i två stora kapitel med rubrikerna "Tiden 1942–47: Mellanspel i världskrigets skugga" och "Tiden 1948–61: Ny musik, ny vetenskap". En stor sammanfattning följer, varefter det hela avslutas med en mycket omfattande och citatrik fotnotsavdelning och ett personregister. De båda huvudkapitlen introduceras genom en bred rundmålning av vissa drag i det svenska samhället: från samhällsplanering, ideologi, vetenskap och konst. Den gradvisa omvandlingen under 1940-talet och 1950-talet blir här tydlig inte minst inom just vetenskap och konst. Frågan blir då i vad mån analysen och förståelsen för den svenska musikforskningens territorium, arbetsätt och resultat kan relateras dels till mer allmänna tendenser och utvecklingslinjer, dels till den enskilde forskarens särart och preferenser. Dahlstedt anknuter med all rätt på många punkter till sin förra monografi. Hans arbete om "Uppsalaskolan" med Carl-Allan Moberg, Stig Walin och Sven E. Svensson som dess främsta företrädare får här sin naturliga uppföljning. Forskarkretsens kulturhistoriska program ställs mot den äldre musikforskarpionjären Tobias Norlinds mer allmänna kulturhistoriska forskningsinriktning. Varför denna för svensk musikvetenskap ännu upp i modern tid viktiga orientering mot kulturhistoria omges med citationstecken i båda fallen förblir oklart. De skillnader som förelåg i synsätt, metod och krav på vetenskaplighet utmynnade, menar författaren, i en konfliktsituation (s. 31).

Relationen mellan ett kulturhistoriskt forskningsprogram och en naturvetenskapligt siktande musikteori respektive stilanlys hör till de många röda trådarna i framställningen. Matematiska, pedagogiska och psykologiska synsätt och influenser synliggörs på olika sätt hos enskilda forskare, liksom musik som uttryck för det allmänna och generella i motsats till ett fritt individuellt skapande. Dahlstedts utförliga diskussion av Ingmar Bengtssons dennes *Från visa till symfoni* (1947) och av Mobergs syn på relationen mellan konstmusik och folkmusik, mellan fler- och enstämighet och hans missstänksamhet mot mycket av det nya i massmedias och populärkulturens tidevarv utgör ett viktigt bidrag till förstå-

elsen av bakgrunden av den svenska musikvetenskapens nya vägar under 1970-talet och senare. Bengtssons handbok *Musikvetenskap* (1972), som ger nycklar till förståelsen av det musikvetenskapliga territoriet såsom det definierades av landets enda dåvarande ämnesföreträdare, omnämns dock inte någonstans i arbetet. Den hitre tidsavgränsningen 1961 kan också – som Dahlstedt riktigt påpekar i inledningen – diskuteras; en rad av Bengtssons, Bo Wallners och Nils L. Wallins viktigaste insatser ligger ju hitom den tidsavgränsningen. För dem – och för Bengt Hambræus – framstod fr.o.m. 1950 och framåt den praktiska musikutövningen och den radikala, moderna konstmusiken som två fält som musikvetenskapens företrädare hade att aktivt relatera sig till. Wallners inflytelserika *Vår tids musik i Norden* (1968) och Radiokonservatoriet läromedel har inte heller funnit en plats i Dahlstedts studie. 1950-talet innebär också en tilltagande specialisering präglad av influenser från nya angloamerikanska forskningsideal inom filosofi, fenomenologi, pedagogik, psykologi. Härtill kom så ansvaret för traditionen, och det äldre forskningsprogram som innebar att svensk musikhistoria skulle kartläggas med allt strängare vetenskapliga krav i en empiristisk, induktiv forskningsstrategi.

Musikforskningen (fr.o.m. slutet av 1960-talet benämnd "musikvetenskap") som en universitetsbaserad disciplin synliggörs på allvar på 1940-talet bland annat genom Stig Walins metoduppsatser, turerna kring Franzéns och Bromans avhandlingsmanus, Uppsalaprofessuren (intill 1977 den enda i landet), och genom ett litet antal doktorsavhandlingar framlagda i Uppsala (Stig Walin 1941, Ingmar Bengtsson respektive Martin Tegen 1955, Åke Davidsson 1957); härtill kommer Josef Hedars doktorsavhandling framlagd i Lund (1951). Tegens position diskuteras också rätt ingående, liksom hans ledarposition för den 1956 grundade Stockholmsinstitutionen. Med alla luckor och rätt svåröverskådliga organisation, formella brister, ett bitvis svårforcerbart språk, åtskilliga uppreningar i huvudtexten, bjuder detta arbete likväl på högst tänkvärd läsning för den tålmodige.

Erik Kjellberg

De reisendes musikk. Innlegg fra seminariet på Gol, februar 1999. Artikler om spellemenn, slätter og bånduller. Norsk folkemusikklag. Skrift nr. 13. Thedens, Hans-Hinrich (red.) ISSN 0800-3734

Norsk folkemusikklags skriftsserie är i praktiken en tidskrift, även om utgivningen inte är formellt bunden till en viss periodicitet. Nummer 13 domineras av inlägg i anknytning till ett seminarium kring "de resandes musik", och det är detta tema som föranleder denna recension.

Till att börja med konstaterar jag att de olika artiklarna har en utpräglad seminariekaraktär. De förutsätter en hög grad av införståddhet kring regionala variationer inom norsk spelmansmusik och de positioner och egenskaper som där tillskrivs resande, "fanter" eller "tattare". Titeln *De reisendes musikk* ska inte uppfattas som att skriften ger en heltäckande översikt; här handlar det om insatser inom en inledande problematisering av ett tema, inte en definitiv redovisning. Men även om mycket rör sig på en detaljerad mikronivå finns här aspekter som på ett principiellt plan kan vara av intresse för svensk musikforskning. Även om de resande i Sverige inte fått status som nationell minoritet som i Norge, har regeringen och svenska kyrkan uttryckt offentliga ursäkter till de resande som kollektiv för historiskt begångna övergrepp. En följduppgift som musik- och andra kulturforskare måste vara beredda på är, att synliggöra de resande och deras insatser i samhället i samverkan med de resande själva. En principiell diskussion kring dokumentation av etniska gruppers musik förs av Owe Ronström, Krister Malm & Dan Lundberg i den finlandssvenska årsskriften *Folk och Musik 1997–98*.

Ett inledande inlägg är författat av Ragnhild Schlüter och utgör en kortfattad översikt av "de resandes kultur" i Norge. Vårt att uppmärksamma är att resande skapade en speciell livsform efter Nordsjökusten, knuten till husbåtar som bostad. Hon nämner att "de resandes musik" kan innefatta flera olika former; dels visor som sjungits inom familjer och släkter, dels musicerande för en betalande bofast publik efter dess önskemål.

De övriga inläggen är detaljstudier från Agder och omgivande områden rörande de resandes ställning inom norsk spelmansmusik. Mary Bart-

helemy presenterar en studie, där hon försöker identifiera spelmannen "Fant-Karl" med hjälp av traditionsuppteckningar och kyrkobokföringsmaterial. Ånon Egeland försöker att isolera vilka musikaliska drag som utmärker de låtar från Agder som tillskrivits resande eller sägs ha "fant-sleng". Gunnar Stubseid diskuterar förhållandet mellan etablerade storspelmän av resandesläkt och den lokala bondebefolkningen i Agder och Telemark som utnyttjade deras tjänster.

Det mest principiellt intressanta bidraget utgörs av Vidar Landes diskussion av "de resandes musik i Agder". Utgångspunkten är att det i den folkmusikaliska traditionen i Agder finns både låtar förknippade med resande och berättelser om framstående spelmän av resandesläkter. Men, det finns låtar som spelats av resandespelmän utan att för den skull betraktas som "efter resande", och "resande"-låtarna har i sin tur traderats och upptecknats via bofasta, icke-resande, spelmän. Landes konklusion blir att folkmusiken i Agder vuxit fram inom ett spänningsfält mellan grupper, mellan resande spelmän och bofasta spelmän. Det blir det geografiska området som arena för en dialektisk process som blir avgörande för den musikaliska traditionens karaktär, inte abstraktioner av etniska grupperingar. Och här är Lande inne på något mycket viktigt; en dekonstruktion av uppfattningen att (i synnerhet inom stilar som betecknas som "folkmusik") etniska gränser med automatik innebär musikaliskt stilistiska skillnader. Här är det i stället fråga om att musik är ett område, där en upplevd etnisk gräns överbryggas. Och i stället för att postulera ett 1:1-förhållande mellan etnisk grupp och musik finns det anledning att vara öppen för alla möjliga samband, från att musikaliska uttryck helt saknar relevans till att musik blir det som definierar etnisk särart.

Dessa frågeställningar har konsekvenser för t.ex. hur vi ska se på Carl Jularbo och andra musiker av resandesläkt inom svensk folk- och populärmusik, likaså vad gäller Lapp-Nils och andra samiska musiker eller Gärdebylätens bakgrund i finnbygderna. För den som är intresserad av de resande i Sverige kan rekommenderas Gunborg A. Lindholms *Vägarnas folk* (1995) – en bred kulturöversikt, inkluderande ett antal sångtexter. Bo Hazell vid riksradiion i Örebro har gjort ett pionjärarbete med att dokumentera resandes musik.

Vidare finns en nyutgiven CD tillgänglig via resandefolkets hemsida www.geocities.com/Lennyking.

Alf Arvidsson

Editionsrichtlinien Musik. Utg: Bernhard R. Appel & Joachim Veit, Kassel: Bärenreiter, 2000, (Musikwissenschaftliche Arbeiten: 30, utg. av Gesellschaft für Musikforschung), 400 s., ISBN 3-7618-1487-9

Monumenta- och samlingsutgåvor representerar i Sverige en tämligen ung och smal musikvetenskaplig gren. En editionsserie med namnet *Äldre svensk musik* gav ut åtta volymer mellan 1935 och 1944 och kan ses som en föregångare till *Monumenta Musicae Svecicae*, som sedan 1958 utkommit med nitton volymer. Samlingsutgåvan *Franz Berwald Sämtliche Werke*, än så länge den enda i sitt slag i Sverige, startade sin verksamhet 1963. De musikforskare som är engagerade i dessa utgåvor utgör en handfull personer.

I Tyskland är bilden en helt annan. Det är ingen tillfällighet att den ovan nämnda Berwaldutgåvan har en tysk titel. Den utkommer på Bärenreiter-Verlag, som har ett stort antal samlingsutgåvor på sitt program: Neue Lasso-Ausgabe, Neue Bach-Ausgabe, Hallische Händel-Ausgabe, Telemann, Gluck, Neue Mozart-Ausgabe, Neue Schubert-Ausgabe och Berlioz, för att bara nämna några. Andra tyska förlag med liknande utgivning är Schott (bl.a. Weber, Neue Schumann-Ausgabe och Schönberg) och Henle (bl.a. Haydn, Beethoven och Brahms). Utgåvorna speglar en mäktig, tysk tradition som inleddes redan vid mitten av 1800-talet. Den gamla Bachutgåvan startade exempelvis sin utgivning 1851. De flesta av de idag verksamma utgåvorna kom igång under tiden efter andra världskriget, i takt med att musikerna började efterfråga tillförlitliga utgåvor av äldre musik och intresset för uppförandepraktiska frågor tog fart.

Den nu föreliggande sammanställningen av tysk editionsverksamhet omfattar tjugo utgåvor, från *Das Erbe deutscher Musik* till Kurt Weill. Boken ska ses som en fortsättning och utvidgning

av den 1967 av Georg von Dadelsen utgivna *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben* (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 22). Den sammanställningen, sedan länge utgången, omfattade visserligen endast sju utgåvor, men har förblivit ett standardverk på grund av sitt förord, som på ett koncist och överskådligt sätt sammanfattar musikfilologins syften och tillvägagångssätt.

Boken refererar i var sitt kapitel respektive utgavas editionsprinciper, såväl övergripande sådana som t.ex. diskussioner om verkversioner och synen på källorna och dessas klassificering, som detaljerade anvisningar för editörerna om hur texten ska redigeras rent typografiskt och läsarter redovisas. Jämfört med äldre tiders utgåvor framträder i dessa anvisningar en strängt vetenskaplig syn på editionstekniken, vilket bl.a. resulterat i att exempelvis Bach, Mozart och Schubert ges ut i nya samlingsutgåvor. Det är emellertid inte enbart synen på editionsteknik som förändrats med tiden, nya rön har av naturliga skäl också gjorts på källfronten. Inte sällan genererar själva källhanteringen nya frågeställningar, vilka i sin tur leder fram till nya slutsatser. Ett sådant exempel är Brahms, vars första samlingsutgåva utkom 1926–27 och som efter förnyad källforskning ägnas en ny och väsentligt utökad samlingsutgåva. I den äldre utgåvan övervärderades vissa källor, medan andra helt utelämnades, så t.ex. Brahms egna verkbearbetningar för/med piano. Autograferna tillmättes vid den första utgåvan ej lika stor vikt som de samtida trycken, eftersom man var av uppfattningen att Brahms noggrant övervakat tryckproceduren. Senare forskning har emellertid visat att Brahms egen korrekturläsning inte var perfekt, liksom att de korrekturen han införde inte alltid genomfördes av tryckarna. I den nya utgåvan, som startade helt nyligen (1996), har autograferna fått en högre status i källhierarkin. Vidare undersöker man i högre utsträckning korrekturavdrag och tryck som utkom under Brahms levnad (där begrepp som *Erstdrucke* och *Frühdrucke* nogsamthålls isär) liksom de enskilda tryckexemplaren – inte bara Brahms egna exemplar, de s.k. *Handexemplare*, kan innehålla korrigeringar och ändringar införda av denne, utan även exemplar som fanns i hans närmaste omgivning. Även korrespondens

av/med/eller om Brahms inbegrips bland de källor som nu granskas ingående.

Exemplet Brahms visar hur en sammanvägning av en mängd komplexa källor eftersträvar att rekonstruera skapelseprocessen och vägen till konstverket. Denna syn på konstverket, som en process i motsats till en statisk slutprodukt, innebär ett för de modernare utgåvorna annorlunda verkbegrepp: det sedan 1800-talet förhärskande, monolitiska verkbegreppet har ersatts av ett öppet verkbegrepp. I stället för att ge ut den enda, sanna versionen av ett verk, levererar flera av utgåvorna numera olika versioner sida vid sida, som likaberrättigade, autentiska verk. Detta är t.ex. fallet med många av Schuberts solosånger. Även inom operavärlden och på teatern dominerar det öppna verkbegreppet. I Meyerbeer-utgåvan poängteras Meyerbeers arbetsätt, med det färdigskrivna partituret som ett utgångsmaterial, som varje enskild uppsättning utgick ifrån och som sedan färgades av lokala, nationella och besättningsmässiga förhållanden, alla var för sig auktoriserade av Meyerbeer själv. Här föreligger alltså inte en enda, definitiv verkversion. Kurt Weill arbetade på ett liknande sätt. Inom samlingsutgåvan betraktas Weills partitur inte som en slutprodukt, utan som början på en process, där en mångfald källor under uppsättningens gång lagrats på varandra; i utgåvans anvisningar liknas utgivarens uppgift med en arkeologs, som på utgrävningsplatsen avtäckte lager för lager av information för att sedan sammanfoga bitarna till en helhet, en s.k. "target version". Härmed avses den mest fullständiga, men också den mest allmängiltiga versionen av *verket*, inte att förväxla med den enstaka *händelse* som en specifik uppsättning utgör. Snarare än dokumentation eftersträvas representativitet. I enlighet med Weills eklektiska arbetsätt eftersträvas inte heller en absolut enhetlighet mellan banden i samlingsutgåvan, utan den unika karaktären hos varje verk tillåts slå igenom och bli bestämmande för utgivarens arbetsmetod.

Även nutida teknik ställer verkbegreppet under diskussion. I Hindemith-utgåvan poängteras t.ex. särskilt klingande dokumentationers källvärde. Via tonsättarens egna uppföranden av sina verk kan man iakttä "bearbetningar" av verken, inte bara i det uppförandematerial Hindemith ofta själv skrev ut, utan även i själva interpretatio-

nera i de bevarade inspelningarna.

Enligt bokens förord vänder sig publikationen särskilt till studenter i musikvetenskap, som vill hålla sig orienterade om musikfilologin. Den fungerar också som uppslagsverk i editionstekniska frågor; särskilt matnyttiga för alla forskare, oavsett inriktning, är diskussionerna om källorna och dessas utvärdering. Publikationen vill även utgöra en sammanfattande lägesbeskrivning av det editionstekniska området, som kan tjäna som guide på tröskeln till en tid som – till följd av den snabba utvecklingen av nya medier – säkerligen kommer att innebära stora förändringar även för editionsteknikens vidkommande.

Margareta Rörby

Per Kjetil Farstad: *German Galant Lute Music in the 18th Century. A Study of the Period, the Style, Central Lutenists, Ornaments, Idiomatic, and Problems that Arise when Adapting Lute Music from this Period to the Modern Eight-stringed Classical Guitar*. Diss., Göteborgs universitet, 2000, (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 58), 513 s., ill., noter, 2 CD, ISBN 91-85974-55-2

Per Kjetil Farstad tar i sin avhandling läsaren med till en mycket intressant och omvälvande övergångstid i den västerländska musikhistorien, perioden 1720–1780. Ett flertal stiltermer och klassificeringar brukar användas av musikhistorikerna för att få ordning på den här egentligen ganska svärgripbara och komplexa epoken: rokoko, galant stil, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, klassicism. På 1720-talet inträffar själva kulminationen av högbarockens polyfona, lärda musik; Johann Joseph Fux kodifierar i sin *Gradus ad Parnassum* ett teoretiskt och pedagogiskt förhållningssätt för vilket Palestrinas vokalpolyfoni är den yttersta musikaliska legitimationen. Instrumentalmusiken har ännu inte en fullt jämbördig status med den vokala musiken.

På 1780-talet komponerar Mozart sina stora symfonier, och nu blir den offentligt framförda orkestermusikerna – symfonin – den högsta konstmusikaliska uttrycksformen.

Farstad studerar i sin avhandling en speciell aspekt av denna transitionsperiod, nämligen lutmusikens galanta svanesång, den sista och hittills av forskningen förbisedda fasen i en stor tradition. Han ger först en allmän överblick över barockens musikestetik och berör även förändringarna i lutenisternas sociala roller runt 1700.

Därefter går Farstad över till att diskutera stilbegreppet "galant". Stilbegrepp av denna typ visar sig ofta vid närmare betraktande vara ganska problematiska och svärdefinierade, och det gäller även termen galant. Det visar sig, att trots att ordet *galant* givetvis är franskt, så är det egentligen bara i de tysktalande delarna av Europa som man kan finna någotsånär tydliga avgränsningar av ett musikaliskt galanteri – det är där det galanta uppfattas som en musikalisk stil. Och ursprunget för dessa stildrag finns i den habitus, den umgänges- och kommunikationsform som utvecklats i salongerna i Paris under 1600-talets sista decennier. Man började vid denna tid tala om *manières aisées*, det otvungna sätt som numera gällde bland *hommes de qualité*, i de förnåma kretsarna: man fäste inte längre så stor vikt vid erudition, lärdom, vilket hade varit en del av det gamla adelsidealet. Den lätta, otvungna formen blev huvudsaken. I musiken kunde detta ta sig uttryck i sångbara melodiska fraser, korta motiv, lätt textur, enkel harmonik men avancerad ornamentik. Fokus ligger mindre på den musikaliska djupstrukturen än på den sensuella och direkt kommunikativa ytan.

Presentationen av det galanta bygger här till stor del på en bok från 1727, för övrigt en av Farstads viktigaste källor för hela avhandlingen, Ernst Gottlieb Barons *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*.

Med utgångspunkt från analyser av lutverk av tre av de mästars han ägnar sig åt i avhandlingen karakteriserar Farstad till sist i detta avsnitt några specifika musikaliska drag som kännetecknar den galanta stilen.

Därefter kommer ett avsnitt med rubriken "The lute in the 18th century". Här ges en geografiskt upplagd överblick över lutmusikens ställning i några olika musikaliska centra i det tyska området. Till denna överblick är fogad ett kapitel med rubriken "The decline of the Lute". Lutan hade i

hela Europa varit ett av de mest omhuldade musikinstrumenten under renässans och barock, och detta i synnerhet inom de politiskt tongivande kretsarna. Gustav Vasa liksom Henrik VIII spelade luta; även Erik XIV lekte på luta, vilket som bekant besjöngs av skalden Snoilsky. Men just i begynnelsen av den period Farstad undersöker förlorar lutan denna position – lutan måste under 1700-talet försvaras av sina efterhand fåtaliga vänner och odlare.

Ett avsnitt om ornamentiktecken i de gamla tabulaturerna och deras tolkning leder så över till en organologisk och uppförandepraktisk del av avhandlingen. Det instrument som först presenteras är emellertid inte barocklutan, utan en åttasträngad gitarr som Farstad utvecklat som ett slags modernt språkrör för det tidiga 1700-talets lutmusik. Förmedlingen av den galanta lutmusiken till nutidens utövare och publik framstår i själva verket som huvudsyftet med Farstads undersökning. Den viktigaste målgruppen är den stora krets av gitarrister som intresserar sig för den rika luttraditionen, men inte vill ta steget över till barocklutan, som ju på många sätt är ett väsensskilt instrument som kräver ett totalt engagemang. Transkriptioner av lutmusik har förvisso sedan länge varit en del av gitarrepertoaren, men i dessa överföringar förloras ofta mycket av lutmusikens klangliga och ornamentala finesser. Den åttasträngade gitarren (stämd som en konventionell gitarr, kompletterad med två bassträngar i C och A) ger enligt Farstad möjlighet att med konventionell gitarteknik förmedla betydande delar av lutrepertoarens idiomatiska raffinemang.

Därefter redovisas ett antal transkriptioner för den åttasträngade gitarren. Det handlar om musik av Silvius Leopold Weiss, Ernst Gottlieb Baron, Adam Falckenhagen och Bernhard Joachim Hagen. I kommentarerna ges såväl källkritiska upplysningar som framförandepraktiska rekommendationer. På en tillhörande CD finns realiseringen av transkriptioner och arrangemang för åttasträngad gitarr i Farstads eget framförande.

Till boken är fogade två omfattande bilagor. Det första kan beskrivas som ett biografiskt lexikon över epokens lutenister inom den tyska kulturfären. Här upptas inte mindre än 162 personer. Appendix 2 är en förteckning över verk

för luta komponerade i 1700-talets Tyskland.

”Om en lutenist blir åttio år har han säkert tillbringat sextio med att stämma”, skriver musikschriftställaren Johann Mattheson bitskt i sin *Neu-Eröffnetes Orchester* 1713. Mattheson motiverade sin motvilja mot lutan med instrumentets tekniska brister och klangliga begränsningar. Det var helt enkelt dumt att lägga ned så mycket arbete på att lära sig ett instrument som gjorde så mycket motstånd mot musiken och musikern som den trettonsträngade lutan. Bakom Matthesons kritik ligger säkerligen inte bara musikhantverkarens rationalistiska inställning. Hans yttranden om lutan och dess utövare speglar en social konflikt och en musiksociologisk förändring som är av stort intresse, och uppmärksammandet av denna diskussion är kanske den största musikhistoriska förtjänsten hos Farstads arbete. Han beskriver nämligen indirekt den borgerliga musikkulturens födslovänder. För borgaren Mattheson var lutan nämligen ett *aristokratiskt attribut* som han i sin ungdom hade närmat sig med glöd, men senare ivrigt tog avstånd från.

Trots att en mycket stor del av avhandlingstexten ägnas den musikhistoriska bakgrunden har Farstad emellertid inte tagit upp någon egen diskussion kring de allmänna sociala faktorer som bidrog till lutmusikens bortklingande under 1700-talet. Möjligen bottnar detta i en traditionell humanistisk anspråklöshet inför utomestiska slutsatser som jag dock i detta fall uppfattar som översdriven. Lutmusicerandet under 1500- och 1600-talen var ju inget marginellt tidsfördriv i slottsgemaken. Man kan hävda att lutkulturen i själva verket var en central faktor för framväxten av den höviska kultur som var en så viktig del av den utveckling som sociologen Norbert Elias har kallat ”civilisationsprocessen”. Lutan krävde obegränsad tid, hos lutspeglarna kan man verkligen tala om en fördröjd belöning för mycket slit med strängar och fingrar; lutan lämpade sig mer för ett intimt, inätvänt musicerande än för ett extrovert och expressionistiskt konserterande. Lutan var intrikat och exklusiv: umgänget med lutan sedan tonären var en utdragen och tålmodsprövande process som var en starkt bidragande faktor vid formandet av den honette adelsmannens sociala stil med dess politesse och impuls kontroll. Utan lutan ingen *honette homme!*

Farstads stora material, särskilt hans biografiska appendix, ger faktiskt möjlighet till intressanta slutsatser om lutkulturens sociala och geografiska förankring. Det blir t.ex. tydligt att det är i de östra, mer feodala delarna av det tyska området som lutmusiken håller sig kvar längst. Hos Mattheson i det kosmopolitiska och framtidsinriktade Hamburg blev den utfasad på ett mycket tidigare stadium än i Wien och Prag. Denna insikt får emellertid läsaren söka sig fram till helt på egen hand.

Det kan invändas att Farstads huvudsyfte är uppförandepraktiskt: att förmedla den galanta lutmusiken via den åttasträngade gitarren, inte att kasta ljus över 1700-talets musiksociala förändringsprocess. Men de musikhistoriska avsnitten upptar större delen av texten, varför man ändå uppfattar arbetet som i hög grad musikhistoriskt. Här aktiveras en frågeställning som ofta blir aktuell i uppförandepraktiskt inriktade undersökningar: hur mycket av den musikhistoriska bakgrundskunskapen behöver man egentligen för att göra bra musik utifrån de gamla tabulaturerna? Det finns som bekant delade meningar. Somliga tycker att kulturhistorien är *en* sak, musiken en annan. Men musik är bl.a. ett redskap för mental förflyttning och associativ rörlighet. Den mångfacetterade typ av forskning som Farstad här presenterar skapar just ett rikt och tankeväckande nät av associationer, *om* och *kring* musik. Lutan och dess kultur blir ett slags *allkonstverk*, en fascinerande värld att gå in i, och den världen består egentligen bara till en del av själva musiken!

Per Kjetil Farstad har genom sin grundliga och imponerande forskningsinsats levandegjort den galanta lutans värld, tolkat den i vår tids termer – och därigenom gjort den tillgänglig för nya generationer av utövare och forskare.

Anders Hammarlund

Erik Gustaf Geijer: *Sonater för piano fyra händer*. Utg: Bertil Wikman, Stockholm: Edition Reimers, 2000, (Monumenta Musicae Svecicae 19), III s.

Geijers pianomusik har alltid omtalats med vörd-

nad av vissa "kännare". Det är möjligen en av orsakerna till att det funnits ett nästan hemligt skimmer kring vissa verk i Geijers kammarmusikaliska produktion. En annan och mer vardaglig orsak har varit att verken kan vara svåråtkomliga. När nu Bertil Wikman har givit ut hans två pianosonater för fyra händer i Ess-dur och f-moll inom ramen för Monumenta Musica Svecicae publikationer, har den svenska pianolitteraturen tagit ett språng framåt, kvantitativt men framför allt kvalitativt, eftersom speciellt f-mollsonaten framstår som ett mycket bra stycke.

Inledningsvis tecknar Bertil Wikman bakgrunden till Erik Gustaf Geijers (1783–1847) sonater. Kammarmusiken stod inte högt i kurs i Sverige under 1800-talets början och behovet av att trycka noter var därför inte stort. Av Geijers kammarmusik var därför bara f-mollsonaten för piano fyra händer som trycktes under hans livstid. Geijer var visserligen historiker och professor i Uppsala, men som romantiker hade han avancerade tankar om komposition. Den kammarmusik som finns bevarad av honom är också bland det bästa vi har kvar av den svenska kammarmusiken från 1800-talets första hälft.

Den musikaliska bildning Geijer tillägnade sig var gedigen, skriver Bertil Wikman. Han studerade generalbas för Musikaliska akademiens sekreterare Pehr Frigel och pianostudierna började han med i sexårsaldern. Lägg därtill att han redan som liten hade tillgång till sin lärares, Bengt Gustaf von Rappholts bibliotek med arrangemang för två piano, samt att det fyrhändiga pianospelet var en omtyckt sysselsättning i salongerna under hela 1800-talet, så finner man bakgrunden till Geijers intresse för genren.

År 1817 blev Geijer utnämnd till professor i historia vid Uppsala universitet. Att utnämningen var stimulerande för honom och att han trivdes i sin nya roll är kanske orsaken till att flera större kammarmusikaliska verk tillkom under hans första år som professor. Till de instrumentalverk som kan dateras hör violinsonaten i g-moll (1819), de här två utgivna pianosonaterna för fyra händer, två stråkkvartetter (1822), en pianokvintett (1823), en pianokvartett (1825), en cellosonat (1826) och en pianotrio (1827).

Bertil Wikman framhåller också att kammarmusicerandet i det geijerska hemmet i Uppsala

var intensivt. Geijer var en skicklig pianist och hans pianopartner för det fyrhändiga spelet före 1820 var framför allt fru Anna Elisabeth Löwenhjelms.

Den fyrhändiga sonaten i Ess-dur komponerades enligt ett av manuskripten hösten 1819 och tillägnades kronprinsen, senare Oscar I. Sonaten har tre satser, är komponerad i wienklassisk stil och är stort anlagd. Den har en virtuos första sats, en lugnt gungande långsam sats som leder attacca över i sista satsen.

Sonaten i f-moll kom ut i tryck hösten 1820. Den komponerades sannolikt tidigt samma år och tillägnades Geijers samspelspartner Anna Elisabeth Löwenhjelms, som hade dött i februari samma år. Sonaten har en lidelsefull och dramatisk karaktär i yttersatserna, skriver Wikman, vilket eventuellt kan hänföras till Geijers djupa sorg över fru Löwenhjelmns död, men samma dramatik kan också ses som tecken på Beethoven-influenser.

Källsituationen är komplicerad. Ess-dursonaten finns i ett manuskript av okänd skrivare i Uppsala universitetsbibliotek och i avsaknad av autograf har därför denna använts som huvudkälla. F-mollsonaten fanns i ett tryck från år 1820 samt i en ofullständig avskrift av trycket. Många tryckfel har inneburit att den kritiska kommentar som återfinns sist i publikationen är innehållsrik. Bertil Wikman har också mycket insiktsfullt kommenterat de bevarade accenter och andra tecken för betoningar som finns i källorna.

Notbilden av de två sonaterna är en fröjd att läsa. Lättläst notationsstil, vissa bågar som Bertil Wikman har kompletterat notbilden med skiljer sig från de ursprungliga bågarna i manuskripten genom att vara streckade och ej hela linjer, minimal förskjutning mellan primo- och secondostämmornas takter underlättar definitivt vid en instudering, en sådan detalj som att de båda pianisterna alltid är på samma takt när de befinner sig överst på ett nytt uppslag är värdefull.

De kritiska kommentarerna sist i publikationen inleds med en presentation av de bevarade manuskripten, deras proveniens, dvs. vart man ska vända sig om man vill studera dem i original, samt deras rent fysiska skick. Därefter följer fyllda kommentarer med taktangivelser. Inlednings-texten finns i både svensk, engelsk och tysk

version, medan de kritiska kommentarerna är på engelska.

Wikmans utgivning av Geijers sonater är mycket bra. De finns inspelade i en utmärkt tolkning av Solveig och Bertil Wikman på LP. Nu väntar vi bara på en mer lättillgänglig CD-inspelning av de vackra sonaterna.

Eva Öhrström

Henrik Glahn: *Salmemelodien i dansk tradition 1569–1973*. Fredriksberg: ANIS, 2000, 256 s., noter, ISBN 87-7457-254-7

Just när arbetet med en ny dansk psalmbok med åtföljande koralbok började närma sig sitt slut år 2000 gav den danska koralforskningens nestor Henrik Glahn ut en vacker bok om den danska psalmsångens musikhistoria genom 400 år. Gränsären i bokens titel har bestämts av Thomissøns *Den danske Psalmebog* (1569) och den 1973 utgivna andra upplagan av *Den danske koralbog* (1954), som alltså nu skall få en efterföljare.

Stora delar av denna repertoar har fått ett starkt fäste i den danska folksjälen. Det bör därför finnas ett betydande intresse för Glahns bok i Danmark, särskilt för den inledande historiska översikten. Men huvuddelen är en melodihistorisk uppslagsbok av vetenskaplig karaktär. Den angår musikinriktade hymnologer långt utanför Danmark.

Glahn har i mycket stor utsträckning kunnat stödja sig på egna forskningar ända från doktorsavhandlingen *Melodistudier til den lutherske salmesangs historie fra 1524 til ca 1600* (1954), där han satte in Thomissøns omfångsrika melodipsalmbok 1569 i ett brett samtidsperspektiv. Han har senare ingående arbetat med melodistoffet i en lång rad av de följande danska koralsamlingarna, varav flera utgivits i faksimil med hans gedigna efterskrifter.

Bokens del II utgörs av en "Registrant over salmemelodier". "Registrant" är för Glahn inte en synonym till "register", en term som han använder i rubriken till bokens del III. "Registrant" finns visserligen i både svenska och danska ordböcker med inte med någon definition som pas-

sar i detta sammanhang.

Glahn använde termen redan i sin avhandling 1954, men då som beteckning för en musikbilaga där han återgav alla de i textdelen behandlade melodierna och deras varianter. Vid kyrkohistoriska institutionen i Köpenhamn arbetar man sedan 1960-talet på en *Dansk salmeregistrant*, vilket gav impulsen till att ett beslätat projekt vid Institutionen för konst- och musikvetenskap i Lund gavs benämningen *Svensk koralregistrant*. I alla de tre nämnda fallen betecknar "registrant" en katalogmässigt uppställd samling av fullt återgivna texter eller melodier som i varierande utformning påträffats inom en repertoarmässigt avgränsad grupp av källor (psalmböcker respektive koralböcker).

Glahn använder nu termen i en annan betydelse. I sin "Registrant över salmemelodier" har han nämligen enbart redovisat själva förekomsten av ca 4000 melodibelägg. Dessa identifieras med textens inledande ord, inte med notering av melodin. Glahn hade ingen självklar förebild att följa när han byggde upp denna registrant. Hans sätt att hantera den stora mängden insamlade data är därför av allmänt intresse.

Grundprincipen är att källorna, ett 50-tal tryckta melodisamlingar, presenteras i kronologisk följd, var och en med sitt innehåll. Detta innehåll redovisas i två avdelningar. Först förtecknas de melodier som förekommit tidigare i registranten. De anförs med korta signa med angivande (i kronologisk ordning) av de källor där de första gången varit införda och där fullständigare uppgifter om dem kan återfinnas. Sedan förtecknas de i respektive källa nyinförda melodierna.

Sammanlagt rör det sig om inte mindre än ca 1 200 olika melodier (eller melodyper). För att ge var och en av dessa en sammanhållen identitet har Glahn skapat ett sinnrikt beteckningssystem som samtidigt placerar melodin inom en av nio olika, kronologiskt avgränsade *kildegrupper*: signa från A till D står för olika skikt av den repertoar som tillkom före ca 1600 och signa från E till H för tre följande perioder fram till 1800-talets mitt. Varje melodi(typ) får ett nummer inom sin bokstavsmarkerade kategori. Som en sista kategori följer melodier av danska tonsättare från 18-1900-talen, numrerade under respektive tonsättares namn.

Som exempel kan tas *Den danske koralbog* (1954, s. 205-213), som innehåller 450 melodier, dvs. en dryg tredjedel av hela det registrerade melodibeståndet. Man får veta att 393 av melodierna förekommit åtminstone någon av de tidigare källorna medan 48 melodier betecknas som nyupptagna i denna koralbok. Det betyder inte att de alla var nya i betydelsen nyligen komponerade. I själva verket visar deras signa att de representerade alla kronologiska skikt från A till H, men eftersom de här för första gången upptogs i en dansk koralbok var de nya inom dansk psalmtradition.

Huvudingången till registranten är som sagt de olika melodikällorna. Men man kan ur registranten och de därtill hörande tre registren också få fram information exempelvis om en viss melodis förekomst inom hela källmaterialet. Om man känner till det signum Glahn givit melodin kan man gå till det "Skema över melodiernes förekomst" som finns i registrantens slut. Där får man dock – trots att rubriken lovar mer – endast information om respektive melodis *tidigaste* förekomst. Men det räcker för att man skall komma vidare. I det äldsta belägget (och endast där) får man nämligen upplysning om vilken text melodin är förbunden med och därmed öppnas vägen till textregister I, där man slutligen finner svaret på frågan.

När Glahn konstruerade sitt registreringsssystem tycks han ha utgått från det tänkta informationsbehovet hos landsmän som från en psalmtext direkt associerar till dess melodi. Hans system fungerar utmärkt för vissa prioriterade syften, men det måste erkännas att det ibland känns mödosamt, rentav onödigt mödosamt att arbeta med det. Två exempel:

Om man t.ex. vill veta om en viss icke-dansk tonsättare finns med i registranten får man söka sig fram genom alla melodibelägg för den kronologiska kategori denne tillhör. Det går – men det är tidsödande. Man saknar alltså ett personregister för registranten och likaså en förteckning över de icke-danska melodikällor som den refererar till.

Om man vill veta om en viss melodi återkommer åtminstone någon gång – vilket får betraktas som ett minimikrav för att en melodi skall kunna anses ingå i en tradition – måste man söka upp

den i textregistret. Bättre vore att konsekvent tillämpa den ibland (t.ex. s. 126) följda principen att inte ge sådana melodier något signum och följaktligen inte räkna in dem i någon av melodikategorierna. Det skulle ha givit bilden av psalmmelodiernas danska traditionshistoria (t.ex. i schemat s. 214f) större skärpa.

Ett onödigt hinder är en sådan detalj som att förkortningslistan (s. 76) ställts upp kronologiskt och inte alfabetiskt. Irriterande är att kapitelrubrikerna i innehållsförteckningen så ofta avviker från rubrikerna inne i texten där de ibland helt fallit bort. Ett fatalt bortfall har också inträffat vid registreringen av Zincks koralbok (s. 118f), där utgivaren skulle ha nämnts som (sannolik) tonsättare till ett antal melodier (jfr s. 35).

Ytterligare en kritisk anmärkning: Thomissöns psalmbok 1569 har gjorts till traditionens utgångspunkt, fastän Glahn i själva verket redovisar tre källor som är äldre än så, den äldsta från 1539. Märkligt nog upptas de i registranten först efter genomgången av Thomissön (s. 92f) som en *note*. En orimlig följd av detta arrangemang har blivit att en melodi som utgavs 1553 kommit att bokföras under kategorin *nyoptaget* av det skälet att den saknas i Thomissöns psalmbok – som utkom sexton år senare!

Men viktigare än sådana anmärkningar är att konstatera att Henrik Glahn i denna bok kombinerat suverän överblick och minutiös detaljkunskap rörande de danska psalmmelodierna och deras historia från reformationstiden till nu, då en stor del av dem fortfarande ingår i den levande folkliga sångskatten. Arbetet fyller behovet av en pedagogisk framställning av ämnet, men stimulerar också till fortsatt både hymnodiskt och hymnologiskt arbete – främst tack vare det välsmidda arbetsredskap som den i generöst spatiös layout presenterade melodiregistranten utgör.

Folke Bohlin

Karin Hallgren: *Borgerlighetens teater. Om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre Teatern i Stockholm 1842–63*. Diss., Uppsala universitet, 2000, (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Musicologica Upsaliensia, Nova series 17), 321 s., ISBN 91-554-4788-0

Karin Hallgrens avhandling är inom ett område som var mycket centralt för dåtidens musikliv, nämligen teatern och musikens funktion inom densamma. Fortfarande idag är detta föga utforskat, förmodligen pga. att det faller mellan två discipliner: musikvetenskap och teatervetenskap. Inom båda dessa discipliner finns viktiga verk som rör svenska förhållanden, men det speciella med Hallgrens avhandling är alltså att hon studerar *musiken* inom *teaterverksamheten*. All talteaterverksamhet under 1800-talet inkluderade nämligen musik, antingen som *pjäsmusik*, dvs. musik som var interfolierad med handlingen och det sceniska framförandet och som därmed hade en funktion i det framförda teaterstycket, eller som *rammusik*, dvs. uvertyr eller mellanaktsmusik och framförd mer eller mindre som pausmusik. Det är denna musikens funktion för teaterverksamheten som utgör den största delen av avhandlingen.

Men för att börja från början är huvudobjektet för avhandlingen Mindre teatern i Stockholm 1842–63. Mindre teatern var den första offentliga och privata teater som bildades efter det kungliga teatermonopolets införande år 1798. Detta monopol medgav endast tillstånd för Kungl. Teatern, dvs. kungens mer eller mindre egen personliga teater, att framföra taldramatiska och musikdramatiska verk. Visserligen fick Sverige en tryckfrihetsförordning år 1810, men den redan två år senare införda "indragningmakten" gav återigen kungamakten starka befogenheter till censur.

Från år 1825 då Arsenalsteatern i slottet Makalös brann ned och den taldramatiska teatern blev hemlös, skulle Kungl. Teatern också upplåta sin tilja för den verksamheten. Huset Kungl. Teatern hade bara en scen, som två verksamheter skulle samsas om: den lyriska och den taldramatiska. Denna lösning var inte bra utan bidrog till missnöje ifrån flera håll; dels ville den lyriska verksamheten ha scenen för sig själv, dels var scenen inte ändamålsenlig för talteaterverksamheten.

Karin Hallgren har som teoretisk utgångspunkt för sitt arbete Habermas offentlighetsteorier (från 1962) och den borgerliga offentlighetsbildning, som skedde som en reaktion mot ett gammalt samhällssystem grundat på den kungliga makten och med en feodal maktstruktur. Litteraturvetaren Arne Melberg har karakteriserat denna period som ett "omvandlingssamhälle", vilket också Hallgren tar fasta på. De rådande förhållandena med kungligt teatermonopol och även i övrigt en starkt utvecklad censur skapade kraftiga samhälleliga protester inte minst under 1830-talet, krafter som så hårt slog mot det gamla samhällssystemet, att det alltmer förlorade sin legitimitet och även förstärkte och stöd ifrån riksdagen.

Under denna period, med fortfarande gällande monopollagar men med starkt stöd ifrån allmänheten, tog sig den före detta kaptenen Anders Lindeberg för att bygga en egen teater. Mindre teatern, belägen på nuvarande Kungsträdgårdsgatan där nu SE-banken har ett kontor. Lindeberg var en stor visionär och kraftfull initiativtagare men närmast usel på att driva en teater och ansvara för personal och ekonomi. Det gick fort att få teatern till stånd, ifrån tomtköpet och grundläggningen i mars 1842 till det att teatern kunde invigas 1 november samma år. Men redan efter två säsonger gick företaget i konkurs och så småningom, från hösten 1846, trädde en ny arrendator och teaterledare in: Olof Ulrik Torsslow. Denne var förvisso en god teaterman, men den bästa teaterledaren, såväl för teaterverksamheten som för ekonomi och personal, var Edvard Stjernström, som tog över allt ansvar från hösten 1854 och drev teatern fram till det att Kungl. Teatern övertog teatern från och med hösten 1863 för sin talteaterverksamhet under namnet Kungl. Dramatiska teatern.

Avhandlingen är disponerad i tre delar, och den första delen, "Teatern i samhället", innehåller dessa ovan beskrivna inledande delar omkring teater- och monopoldebatten under 1830- och 40-talen, det allmänna kulturutbudet i Stockholm under samma period samt tillkomsten av Mindre teatern och de olika ägar- och chefsförhållandena fram till försäljningen av teatern till Kungl. Teatern.

I avhandlingen andra del "På scenen och i salongen" beskrivs i varsitt kapitel dels personalen –

och då främst orkesteranförarna och musikerna med deras anställningsförhållanden, dels publiken. Teatern hade under sin existens tre olika orkesteranförare: Jacob Niclas Ahlström, August Söderman och Hermann Berens. Deras uppgifter var att ansvara för att det kom fram musik till de olika uppsättningarna, både att välja ut musik och att arrangera den efter rådande förutsättningar. Till en början var teaterkapellet av anseelig storlek: 27 man, en numerär som talar väl för Lindebergs optimism och storslagenhet inför den första säsongen, då endast skådespelare och musiker uppgick till närmare hundra man. Ganska snart tvangs teaterledningen till reduktioner av kapellet, och endast en mindre del var fast anställd, som i stället kompletterades med inhyrda musiker per föreställning. Hallgren studerar också löneförhållandena för de olika musikerkategorierna och påvisar hur nödvändigt det var för musikerna att kombinera sin sysselsättning med andra uppdrag, ett förhållande som ju var gängse då liksom under många andra perioder.

I kapitlet "Publiken" börjar Karin Hallgren med att ställa två frågor: "Var det en ny publik som kom till Mindre Teaterns föreställningar? Blev Mindre Teatern den nya borgerliga offentlighetens teater?" (s. 111) – Avslutningsvis i samma kapitel besvaras dessa frågor med ett Nej (s. 126). Dessa frågor hade jag önskat att författaren hade penetrerat något djupare, inte minst eftersom de står i direkt relevans till titeln på avhandlingen *Borgerlighetens teater*. Det största problemet är nog att begreppet "borgerlighet" egentligen inte alls diskuteras än mindre definieras, varken som publik- eller befolkningskategori eller i de sammanhang där pjäsanalysernas idéinnehåll sammanfattas med "borgerliga värderingar" som skall ha appellerat till publiken (s. 191). Det bärande teoretiska fundamentet för avhandlingen är, som sades inledningsvis, Habermas offentlighetsteorier. Habermas är på intet sätt okontroversiell och oemotsagd, vilket också Hallgren framhåller i sin inledning, och inte minst därför hade en djupare diskussion omkring den borgerliga offentlighetens behovts. Nu övertas Habermas tämligen okritiskt och hans teorier läggs som ett mönster som materialet skall passa in på.

Framför allt finns det ett intressant område i spänningsfältet mellan det offentliga och det pri-

vata. Såväl Habermas som Melberg har diskuterat detta och kan bidra med teoretiska verktyg, och detta borde ha givits utrymme i avhandlingen. Den förändring som ligger i, vad Melberg kallar, omvandlingssamhället, blir nu mindre av en process med olika aktörer än en manifestation och seger över teatermonopolet med hux flux uppförandet av en ny teater med lång näsa åt konungen. Att diskutera borgerlighet – i synnerhet 1800-talets – som något på förhand givet och med en självklar förståelse av begreppet utan att se till den heterogena grupp med olika särintressen som borgerligheten utgjordes av, blir en svaghet för arbetet.

Den tredje delen heter "Repertoaren" och utgör ca hälften av avhandlingen räknat till kapitel och sidantal och blir därmed den tyngsta delen av arbetet, åtminstone sett till omfånget. Här har författaren gjort ett gott arkivarbete i att ta fram och förena å ena sidan pjäsmanuskript och å andra sidan tillhörande musikalier, material som ursprungligen har hört ihop men sedan lång tid slagits sönder i arkiveringar så att de olika delarna har hamnat på olika ställen. Det råmaterial som återstår efter olika utsällningar är 45 pjäser (44 talpjäser och 1 operett), till allra största delen komiska pjäser. Dessutom har Karin Hallgren levandegjort materialet och beskriver handlingarna och idéinnehållet.

Lite problematiskt är att denna repertoardel blir som en egen avhandling i avhandlingen med kapitel 6 som en ny inledning med diskussioner och definitioner av begrepp, genrebeteckningar, analysredskap, källor m.m. Musiken och musikanalyserna blir därmed något som "hängs på" det övriga materialet och blir inte riktigt integrerat med frågeställningarna. Där finns också flera avsnitt, såsom "Sceniska förutsättningar", "Censur" och "Bildning och nöje", som med fördel hade kunnat integreras med avhandlingens första delar för att bryta upp denna tudelning av arbetet.

När det kommer till musikanalyserna hade författaren kunnat borra djupare i materialet och slipat verktygen lite mer. Förhållandet mellan pjäsmusik och rammusik har ovan beskrivits. Ett annat verktyg är musikens förhållande till fiktionen, där *diegetisk* musik ingår i fiktionen till skillnad från *icke-diegetisk* musik (dieges =

berättelsen). Verktygen är hämtade ifrån Claudia Gorbman, vars sätt att använda begreppen Hallgren ansluter sig till (s. 146). Det blir då svårt att förstå när Hallgren först skriver "Diegetiska musikinslag ingår i fiktionen, medan icke-diegetiska musikinslag inte gör det." (s. 145) och en sida senare skriver "All pjäsmusik, såväl den vokala som den instrumentala, ingår också i denna fiktion." (s. 146) Det kan därmed synas som att all pjäsmusik är diegetisk, något som alls inte är fallet och som Karin Hallgren heller inte menar. Nästa mening lyder "En grundläggande skillnad är dock om musikinslagen är diegetiska eller icke-diegetiska." vilket förtydligar problemet en del, men det finns ett pedagogiskt problem med diskussionen och presentationen av analysredskapen, där man som läsare hade önskat det mer koncentrerat och tydligt framställt.

Även det tredje analysredskapet, nämligen pjäsmusikens två viktigaste funktioner: strukturell funktion resp. stämning- och karaktärsskapande funktion, blir problematiskt. Den stora invändningen är här att de två funktionskategorierna blir som en tvångströja i analyserna. När Hallgren diskuterar presentationssången till den komiska pjäsen *Jenny Lind-entusiasterna* för hon själv fram *tre* funktioner, där funktionen "den berättar om pjäsens grundidé och grundkaraktär" (s. 236) knappast kan sägas inordnas under någon av de två nämnda funktionerna utan istället utgör en tredje "berättande" funktion.

I det tionde och sista kapitlet "Sångerna i pjäserna. Genreindelning och användning" går Karin Hallgren igenom de 159 sånger som finns i materialet och delar in dem i kategorierna a) danser, b) marscher, c) berättande melodik, d) folkvisemelodik, e) wienklassisk melodik, f) opéra-comique-melodik.

Det undersökta materialet är omfattande och med analysverktygen som framför allt är hämtade ifrån Alf Björnbergs avhandling (1987), förstår man att det är ett stort basarbete som ligger till grund för detta kapitel. Det blir då något snöpligt kortfattade beskrivningar och slutsatser av musikanalyserna.

Några övergripande synpunkter på avhandlingen avslutningsvis: Redan tidigt klargör författaren (s. 14 fotnot 4) att hon inte ämnar lägga något genderperspektiv på sitt material. Detta är

synd, dels emedan ett sådant är synnerligen lämpligt på denna typ av material, dels eftersom materialet i sig lämnar så mycket gratis i detta hänseende. Det finns förvisso många områden där genderperspektiv kan ifrågasättas, men här borde det nästan anses som obligatoriskt.

Textligt och redaktionellt finns vissa brister där t.ex. vissa fakta och omständigheter sägs på nytt vid ett flertal tillfällen. – Vidare tillämpar författaren ett system med att inleda nya avsnitt genom att ställa en rad frågor som förvisso är bra för att problematisera ett material och fokusera läsandet, men som ibland blir förvillande eftersom förväntningarna inte alltid infrias och man då som läsare förgäves letar i texten över var svaren skall komma. – Där finns också några redaktionella brister i illustrationer och tabellutformningarna. De förra lyser helt med sin frånvaro, vilket i synnerhet när det gäller huvudobjektet Mindre teatern gör att viktiga dimensioner försvinner. – Vad gäller tabellerna dröjer det ca fem tabeller innan författaren bestämmer sig för vilket tabellformat som skall användas och att tabellerna skall numreras. – Personregistret är otillfredsställande och saknar åtskilliga viktiga personer som nämns i texten, bl.a. musikerna. Dessutom är det mycket motiverat med ett sakordsregister med pjästitlar, musikaliska sällskap, teatrar etc. Detta är dessvärre någonting man ofta tvingas konstatera omkring musikvetenskapliga verk och avhandlingar och som ofta begränsar användandet av det enskilda verket. I fallet med Karin Hallgrens avhandling är detta synd, eftersom arbetet fyller en stor lucka inom ett område som tidigare inte har utforskats på detta sätt.

Anders Carlsson

Sven Hirn: *Populärmusikens pionjärer. En studie i den populära musikens kulturhistoria i Finland fram till 1917*. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut i samarbete med Svenska folkskolans vänner, 1999, (Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut: 28), 223 s., ill., ISBN 952-9669-16-X

Hirns syfte är att kartlägga en av finsk musikhis-

torieskrivning föga uppmärksammas sektor. Redan i förordet, "Kring uppgiften", tas man dock ur eventuella förväntningar som bokens titel kan föranleda, att detta skulle vara en musikvetenskaplig publikation. "Temat behandlas ur kulturhistorisk synvinkel och de fackliga konklusionerna överläter jag åt kompetenta specialister." Om själva musiken hittar man inga uppgifter annat än vad tidens recensenter meddelat, inga notexempel: illustrationerna koncentreras främst kring artistporträtt och enstaka interiörer; av musikstycken och program i tryck avbildas omslag och försättsblad. Martin Tegens särskiljande mellan "populär musik" och "populärmusik" hade varit användbar för den period som behandlats, men termen "populärmusik" är tyvärr inte definierad (i litteraturförteckningen tas av Tegens arbeten endast avhandlingen från 1955 och *Musiken i Sverige III* upp).

Vad författaren generöst inrymmer under "populärmusikens" paraply visar sig vara en brokig samling: här samsas professionell militärmusik, Åbo musiksällskap, varietéartister, restaurang- och dansmusik, kantelespelare, damorkestrar, sängkvartetter, visslare och enmansorkestrar med bondkomiker, buktalare, jonglörer och damimitatörer samt fonografer och fyrfotadjur i form av "de tre verldsberömda hundarna Schnapsl, Frieda och Diana" (s. 86) som bl.a. spelar nationalsånger på piano, samt dresserade kanariefåglar och en dirigerande apa ... Sceniskt framträdande tycks vara den gemensamma nämnaren. Författaren vill ge särskild uppmärksamhet åt "innovatörerna", men har känt svårighet "att med hård hand gallra presenterade estradprogram".

Hirn vill lägga tonvikt på finlandssvenska förhållanden. Framställningen är övervägande deskriptiv, dispositionen främst kronologisk/geografisk: som regel redovisas först musikhändelser i Helsingfors, Åbo och Viborg varpå följer mer tematiska avsnitt om turnerade grupper, artister m.m. En sådan redovisning för vad som händer i en stad, säsong efter säsong, vecka för vecka, på olika scener blir lätt svårillgänglig: samma artist nämns på nytt för varje nytt gästspel, ibland år efter år, och turnéframträdanden räknas ofta upp med datum.

Det framgår klart att Hirn, förutom på arkivhandlingar och litteratur, bygger på annonser och

recensioner i tidningar, även om sådana inte anges i käll- och litteraturförteckningen. En notapparat hade kunnat inte bara ge uteblivna hänvisningar, utan även avlasta texten betydligt, såsom i de enstaka fall då källuppgifter lämnas i löpande text (eller i slutkommentaren). Det omfattande registret över personer och grupper kan vara till ledning för dem som vill fördjupa sig i någon aspekt av bokens innehåll. Ett hastigt överslag med hjälp av personregistret antyder att betydligt mer än 2000 personer och/eller artistgrupper förekommer i boken. Nog hade det underlättat om framställningen mera inriktats på ett urval typer av artister och scener, med mindre tungt vägande fakta placerade i slut- eller fotnoter. Här finns dock faktarutor om enskilda betydande artister.

Ett lite lustigt quasi-självupplevt perspektiv uppstår av Hirns finländska "vi"-perspektiv och av att recensenternas värderingar ofta återges i direkt tal, men utan hänvisning. Så uppges det t.ex. om primadonnan Vera Vanoni att hon "sjöng sina visor på tyska och franska, oerhört lyxigt klädd. I juli 1891 fick vi se henne sista gången" (s. 102), sångkomikern Alois Pöschls "kupletter och kortkonster var parodiska, hela uppträdandet alldeles utmärkt. Sångerskorna [...] redde sig också bra" och om Harzeburger Berg-Kapelle i Österbotten redan 1857 meddelar författaren att "Dansmusiken var mycket anslående" (s. 71).

Ur myllret av mer eller mindre tongivande artister av skilda slag och härkomst tecknar Hirn ett Finland som under 1800-talet utgjorde en synnerligen internationellt präglad "genomfartsled för artister som färdades från Stockholm till Petrograd" – de finska inslagen i nöjeslivet tilltar först efter sekelskiftet 1900. Förrföra seklets nöjesliv presenteras som pulserande och vitalt, i kontrast till 1900-talets – paradoxalt nog – smalnande utbud.

Ann-Marie Nilsson

Cecilia Hultberg: *The Printed Score as a Mediator of Musical Meaning. Approaches to Music Notation in Western Tonal Tradition*. Diss., Malmö: Musikhögskolan, 2000, (Studies in Music and Music Education No. 2), 155 s., noter, ISBN 91-628-4215-3

En god sammanfattning av vad avhandlingen faktiskt handlar om återfinns på s. 8: "Through exploration of contemporary musicians' ways of coping with printed scores conclusions on functions of these may be drawn", alltså något helt annat och mera begränsat än vad titeln generöst annonserar. Tryckta noters förmedlande av musikalisk mening (hur är det med meningen hos otryckta noter?) är ett minst sagt Medusahövdad problem som inte bringas närmare sin lösning eller närmare behandlas i texten. Undertiteln frammanar tanken på ett intressant axplock ur noteringskonstens långa historia, ty eftersom inget nämns om tolkare och deras avläsningsbekymmer utgår man ifrån att det är tonsättarnas inställningar det gäller. Det finns något att köpa i Hultbergs säck, men det är inte någon gris.

Den fråga som författaren söker svar på är vilken attityd särskilt vår tids musiker intar till de nottexter som de utför – ett mycket viktigt konstnärligt och även musikvetenskapligt problem som både återspeglar och har konsekvenser för undervisningspraxis, och som i avhandlingen blir till föremål för en experimentell undersökning.

Denna gick i korthet till på följande sätt. Försökspersoner var elva pianister – sex studerande på musikhögskolenivå och fem utexaminerade, professionella pianister/pedagoger. De fick i uppgift dels att framföra ett stycke ur sin egen aktuella repertoar, dels att förbereda tolkningar av och spela tre obekanta stycken utan föredragsanvisningar annat än sina olika tempi, men nära besläktade på variationsvis och komponerade av Hultberg själv. Framförandena spelades in på video, liksom de samtal som utspann sig mellan Hultberg och musikerna kring notering och tolkning. Materialet underkastades därpå en noggrann innehållsbeskrivning i kvalitativa termer.

Experimentets design och utvärdering sägs innebära en induktiv process som samtidigt ger utrymme för författarens förförståelse, vilket synes helt i sin ordning. Dessutom exemplifierar det valda arbetssättet "nomologue abduction" (s.

41), men det finns ändå på det hela taget ingen anledning att misstro undersökningens (ganska förväntade) resultat. Däremot måste man yppa en viss oro för att de tre egna "variationerna" inte fungerade optimalt i ett experiment kring interpretation. De är nämligen så pass svaga i musikalisk substans och expressiv utsaga att notbilden inte rymmer mycket mening som en tolkande musiker skulle kunna ta fasta på. Det hade varit bättre att ta fram tre okända men musikaliskt intressanta pianostycken och skrubba dem rena från interpretationsanvisningar.

Med rätta sägs det i de teoretiska överväganden som föregår experimentet, att notläsning, förmågan att få ut musik ur en notbild, inte enbart är en affär mellan nottexten och spelaren. Som musiker ingår vi i en tradition, och om vi är tillräckligt delaktiga i den äger vi kännedom om såväl musikens struktureringsprinciper som dess uttrycksbärande konventioner. Så småningom, under 1700-talets och särskilt 1800-talets lopp, börjar dock tonsättarna att av olika skäl skriva in allt flera föredragsanvisningar i noterna, och även utgivarna drar sina strån till stacken av uppmaningar och goda råd.

Hultberg påminner också om att det jämsides med detta skedde en pedagogisk förändring. Hos Quantz m.fl. förutsätts att eleverna gradvis introduceras i det musikaliska språket samtidigt som de lär sig spela sitt instrument ("Practical-empirical method"). Senare kom en annan målsättning att dominera, nämligen att så snabbt som möjligt lära ut en avancerad teknisk behärskning, vilket kunde leda till att musikens sammanhang styckades sönder ("Instrumental-technical efficacy"). I sin historiska bakgrundsteckning spårar Hultberg även två interpretatoriska förhållningssätt, som sedan bildar det motsatspar mot vilket hon beskriver sina resultat. Musikern kan sträva efter att samvetsgrant återge den tolkning som finns föreskriven i noterna ("Reproductive approach"), eller själv, liksom t.ex. Liszt gjorde, söka efter de uttrycksmöjligheter som finns i den musikaliska strukturen ("Explorative approach").

Hultbergs sympatier ligger uppenbarligen hos Quantz och Liszt. Sämre musikaliska förebilder kan man ha, men detta har lett till att framställningen i viss mån blivit partisk genom att information, som kunde ställt den ofavoriserade

metoden respektive attityden i bättre dager och bidragit till en mer balanserad förståelse av hela problemkomplexet, har utelämnats eller tonats ner. Det var naturligtvis inte bra om den musikaliska skolningen försumrades, men satsningen på teknik, på att lära in ett stort förråd av figurationer, var ett adekvat svar på att musiken blev alltmera inriktad på virtuos idiomatik. Att blott och bart reproducera kan tyckas fantasilöst men utesluter inte inlevelse, och är en inställning som hade (och har) sin grund i en stark estetisk övertygelse att tolkare lojalt skall följa tonsättarens intentioner – en övertygelse som inte är höjd över all diskussion, men som under alla förhållanden är värd att respektera. (Det är litet irriterande att Hultberg envisas med att ideligen kalla föredragsanvisningar för "reviderade", eftersom ju många av dem faktiskt härstammar från tonsättaren som ju inte är vilken "utgivare" som helst.)

Argumentationsstrukturen är vidare sådan, och Hultberg gör i varje fall inte mycket för att motverka detta intryck, att instrumentaltknisk effektivitetssträvan associeras med reproduktiv inställning. Men något sådant samband är varken nödvändigt eller ens särskilt starkt, för visst går det att förena långt och intensivt driven teknisk skolning med en icke-auktoritetsbunden, självständig hållning i tolkningsfrågor. (Att "praktisk-empirisk" musikskolning ger redskap för att pröva sig fram till egna tolkningar är däremot en uppenbart giltig sammankoppling.) Hultbergs försökspersoner uppvisar emellanåt tecken på att agera och tänka reproduktivt, att ängsligt följa föreskrifterna respektive att inte göra något om inget är angivet, istället för att kreativt utforska musiken på egen hand. Pianister på denna nivå har dock på något sätt genom sin lärogång förvärvat både praktiskt-empiriska musikinsikter och tekniska färdigheter. Om de tidvis sätter sitt musikaliska ljus under skäppan, så beror det knappast på att de övat för mycket teknik, utan snarare på att de med hull och hår bringats att svälja en grov och reflekterad följa-John-doktrin för musikalisk interpretation. Det är inte fel att skjuta på pianopedagoger, men man bör sikta rätt.

Hultbergs arbete utgör en avhandling framlagd inom ämnet Musikpedagogik vid en av landets musikhögskolor, och författaren är inte

utbildad vare sig till musikutvetare eller pedagog i vetenskaplig mening, utan är musiker (flöjtist) och instrumentalpedagog till professionen. Denna positionsbestämning är inte ringaktande men nödvändig, ty varje strävan bör förstås och bedömas efter sin art och sina förutsättningar. Denna recension har uppehållit sig vid några ting som tyckts mig skeva, men det får inte dölja att ett stort och mycket väsentligt problem har angripits med noggrannhet, gott förstånd och hög ambition, och att arbetet mynnar ut i en teori för instrumentalpedagogik som väcker mersmak. Det vore inte dumt med litet mer av skolning à la Quantz och några doser av konstnärlig tilltagsenhet som på Liszts tid.

Bengt Edlund

Stojan Kaladjev: *Ergonomi i musikutbildningen. Ergonomiska och kognitiva aspekter på instrumentalspel*. Diss. Stockholm: KMH Förlaget, 2000, (Skrifter från Centrum för musikpedagogisk forskning), 486 s., ISBN 91-88842-21-5

Musikergonomi är ett ämne som under senare år har utvecklats snabbt inom svensk musikutbildning. Det är framför allt den höga skadefrekvensen hos musiker, musikstuderande och musiklärare som skyndat på utvecklingen. Att ämnet vetenskapliggörs är i detta läge synnerligen värdefullt och att det sker inom ämnet musikpedagogik synes följdriktigt. Stojan Kaladjevs avhandling är att betrakta som ett pionjärarbete och ett välkommet bidrag till musikpedagogiken. Avhandlingen består av tre huvuddelar: en litteraturbaserad, en empirisk och en tredje del som har diskussionskaraktär.

Inledningsvis behandlar Kaladjev allmän ergonomi och den ämnesbreddning som ägt rum från att gälla enbart arbetsliv, till att täcka in alla typer av mänsklig aktivitet. Därvid har även de psykologiska faktorerna fått allt större betydelse. Tre viktiga mål för ergonomi slås fast: att förbättra säkerhet, produktivitet och tillfredsställelse. Dessa mål är giltiga även för musikergonomin som tog fart under 1980- och 90-talen. Centralt i avhandlingen är behovet av tidigt

insatta förebyggande åtgärder inom företrädesvis stråkundervisning. Att så många nybörjarelever slutar under de första åren har i särskild utsträckning engagerat Kaladjev. Han frågar sig om barns motivation att fortsätta sina instrumentalstudier kan ha något att göra med fysiska besvär respektive besvärsfrihet av spelandet.

Det finns alltså ett förändringsmotiv i detta avhandlingsarbete, som bl.a. tar sig uttryck i en diskussion om hur ämnet musikergonomi skulle kunna implementeras och struktureras på olika nivåer av musikutbildning. Kaladjev uppvisar i arbetet ett uttalat didaktiskt kunskapsintresse och en vilja att förena musikergonomiska och musikpedagogiska frågeställningar.

Avhandlingens teoretiska perspektiv är framför allt hämtat från den "Kulturhistoriska skolan" och "Verksamhetsteorin" (Vygotsky, Leontjev, Engeström m.fl.). "Närmaste utvecklingszon" är ett begrepp som återfinns på många håll i texten och Kaladjev pekar på den interaktiva relationen mellan människa–artefakt–miljö. Tyngdpunkten mellan dessa tre faktorer kan givetvis förläggas på olika sätt, men i avhandlingen är en utgångspunkt den s.k. kognitiva ergonomi som sätter användaren (musikern) i centrum. Det är vidare enligt författaren väsentligt att musikergonomiska förhållanden underordnas motiv och mål för verksamheten.

Den empiriska andra delen av avhandlingen är utformad som en longitudinell studie. Deltagare var 31 barn i 7–9 års ålder (25 violinister och 6 cellister). Projektgruppen bestod av medicinsk, ergonomisk, teknisk och pedagogisk personal, och en rik flora av olika datainsamlingsmetoder kom till användning: EMG-mätningar (Elektro-Emyo-Grafi; elektromyografisk aktivitet avser elektriska signaler som kan registreras från musklerna), tester av olika slag, enkäter, intervjuer, observationer. Förutom medelvärden, standardavvikelse och sambandsberäkningar redovisas även faktoranalys och signifikanstest (t-test).

Slutsatserna från den empiriska undersökningen kan sammanfattas på följande vis: det är ett stort antal faktorer av fysisk, psykologisk och social karaktär som samverkar i början av de musikaliska och instrumentala färdigheternas utveckling. Detta resultat, som också får stöd i tidigare forskning, pekar enligt Kaladjev på ett

behov av tidigt insatta förebyggande åtgärder. Instrumentala studier bör på det hela taget gå hand i hand med individens hela musikaliska och personliga utveckling. För musiklärare räcker det ej att motivera till musikaktivitet, utan målen och innehållet i musikutbildning på olika nivåer måste anpassas till ett brett och långsiktigt hälsotänkande.

Avhandlingen avslutas med en presentation av några grundförutsättningar för att etablera ett musikergonomiskt ämne. Betydelsefulla faktorer som lyfts fram i detta sammanhang är exempelvis precisering av mål och innehåll, användaranpassning, livslångt perspektiv, helhetsperspektiv, förebyggande av statisk belastning, koppling till musikpedagogik, tvärvetenskapligt arbetssätt och integrering på olika plan.

Bland svenska avhandlingar i musikpedagogik har ingen haft detta format och ingen har haft med tillnärmelsevis så mycket statistik, t.ex. upp-tas mer än 60 sidor i avhandlingen av EMG-bearbetning. Metodologiskt leds tankarna mot musikpsykologiska traditioner, men Kaladjev har varit angelägen att framhålla arbetets musikpedagogiska inriktning och relevans och också lyckats i denna föresats.

En allmän svaghet med EMG-mätningar, som Kaladjev i och för sig verkar medveten om, är att de knappast är lämpliga att använda för interindividuella jämförelser. Samtidigt är det som läsare svårt att frigöra sig från den mer eller mindre dolda hypotesen att höga EMG-värden eller upplevda besvär gärna leder till avhopp från instrumentstudier. En prövning av detta antagande förutsätter att de deltagande barnen jämförs med varandra. Man kan dessutom fråga sig hur en undersökning av statisk belastning hos individer går att förena med den Kulturhistoriska skolans och Verksamhetsteorins relationella synsätt.

Störande är också att det i många fall är oklart om Kaladjev talar om musikergonomi som vetenskap eller praktik. Även om denna relation är långt ifrån oproblematiserad, är det icke tillrädligt att låta de två fälten i alltför stor utsträckning gå in i varandra. En klarare avgränsning mellan musikergonomi som vetenskapligt ämne och skolämne hade gjort arbetet mer överskådligt och stringent. Inte minst genom arbetets ambitioner

att "få med allt" hade det också varit på sin plats med fler syntetiseringar och djävare tolkningar.

Kan det möjligen vara så att det helhetstänkande inom ergonomi som så ofta tas upp i texten, lett till ett avgränsningsproblem? Holism i all ära, men vetenskapligt arbete bygger i stor utsträckning på avgränsningar mellan ämnen och klara avgränsningar inom aktuellt ämne. Kaladjevs stora kunskaper och brinnande engagemang för sitt ämne lyser dock fram i texten och till arbetets förtjänster skall läggas en fyllig och väl-skriven litteraturgenomgång.

Kaladjevs helhetsgrepp på ämnet verkar vara typisk för den första avhandlingen inom sitt slag inom ett land eller kulturområde. När ett vetenskapligt ämne skall etableras gäller i många fall att ge en panoramabild för att efterhand öppna för mer avgränsade och fördjupade studier. Denna avhandling är en pionjärinsats och vi kan inom musikpedagogiken hoppas på framtida studier om specifika aspekter av musikergonomi. Ett rimligt antagande och en förhoppning är att den tvärvetenskapliga hållningen och det livslånga hälsoperspektiv som Kaladjev lanserat i denna avhandling kommer att bli riktningsgivande för framtiden.

Sture Brändström

Gunhild Karle: *Kungl. Hovkapellet i Stockholm och dess musiker 1772–1818*. Uppsala: G. Karle, 2000, 488 s., ill., ISBN 91-630-9994-2

Detta är en förteckning över Hovkapellets musiker, som är utgiven på eget förlag av Gunhild Karle. Huvudsyftet är att porträttera de enskilda musiker som var verksamma i Kungl. Hovkapellet under perioden 1772–1818, med tonvikt på Gustaf III:s och Gustaf IV Adolfs regeringstider (1771–1809). Författaren säger sig vilja belysa de enskilda hovkapellisterna "som oftast verkade i stor anonymitet" samt deras "ofta slitsamma och av myndigheters oförståelse präglade tillvaro". Boken innehåller även en presentation av Kungl. Hovkapellets historia, med vilken Karle vill teckna en bakgrund till porträtten.

Presentationerna av enskilda musiker bygger

huvudsakligen på arkivforskning och består dels av utförliga porträtt, dels av så kallade minipor-trätt, vilka innehåller kortfattade personbeskrivningar av, enligt författaren, "anknyttande" hovkapellister. Så gott som alla hovkapellister som var verksamma under Gustaf III:s tron-tillträde och som var anställda 1771–1809 porträt-teras, medan endast vissa av de hovkapellister som var anställda från och med 1810 ingår i studien. Författaren preciserar inte närmare vilka musiker som har uteslutits. Primärkällorna är hämtade från Slottsarkivet, Kungl. Teatrarnas arkiv, Riksarkivet, Kungl. biblioteket, Uppsala universitetsbibliotek, Stockholms stadsarkiv, Statens musikbibliotek, Musikmuseet och diverse kyrkoarkiv, samt under samtiden tryckta artiklar och böcker. Som viktiga källor nämns teateralm-nackan, operastatens och hovstatens räkenskaper samt Riksmarskalksämhetens handlingar. De historiska delarna bygger huvudsakligen på äldre lit-teratur, av vilka de viktigaste är Dahlgrens *Förteckning öfver Svenska skådespel uppförda på Stockholms Theatrar 1737–1863* och *Kongl. Theatrar-nes personal 1773–1863 med flera anteckningar* (1866), Norlind-Trobäck's *Kungl. Hovkapellets historia 1526–1926* (1926) och *Vretblads Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet* (1918).

Boken inleds med en historisk översikt över Hovkapellets sammansättning och verksamhet under perioden 1772–1818. Därefter följer fjorton kapitel, som var och ett innehåller biografiska presentationer av ett antal musiker. Sammanfö-ringen baseras antingen på kapellisternas positio-ner i Hovkapellet, instrumenttillhörighet, släktförbindelser eller vänskapsförhållanden. Stu-dien avslutas med en kort sammanfattning, en engelsk summary, ett antal bilagor bestående av personuppgifter, en källförteckning, en bildför-teckning samt ett namnregister.

Av störst intresse är de biografiska porträtten av enskilda musiker, vilka utgör bokens huvud-del. Genom en grundlig och detaljerad arkiv-forskning har Karle samlat en stor mängd information, med vilken hon belyser respektive musikers härkomst, utbildning, musikaliska verk-samhet, ekonomiska situation, umgängeskrets samt familjeförhållanden. Det sker genomgående en granskning av hovstatens och operastatens för-hållanden till varandra samt musikernas anställ-

ningar på respektive stat. Åtskilliga tidsdokument i form av memorial, fullmakter och kontrakt cite-ras i sin helhet, vilket ger intressanta speglingar av anställningsförhållanden och lönesituationer. Por-trätten erbjuder ofta lättsam läsning i form av anekdoter och kurios i samband med försök att teckna musikernas personligheter utifrån intryck de gjorde på sin omgivning. Störst vikt läggs vid släkterna Chiewitz och Kuhlau, vilka belyses flera generationer tillbaka. Av särskilt intresse är Karles försök att uppmärksamma kvinnornas situation genom att lyfta fram fakta om hustrur, änkor och döttrar.

Bokens svagheter finns främst i det inledande historiska kapitlet och i de historiska utvinkningar som är invävda i porträtten. I det inledande kapitlet är avsaknaden av notapparat en brist, då det till skillnad från i porträtten ofta saknas käll-hänvisningar i den löpande texten. De historiska avsnitten är problematiska då författaren ofta okritiskt hämtar uppgifter från älderstigen litte-ratur, utan att titta på senare forskning, vilket leder till bristande trovärdighet. Ibland blandas histo-riska inslag med grundforskning, vilket gör att man inte vet vilka uppgifter som är pålitliga och vilka som borde ifrågasättas. Exempelvis ifråga-sätts inte Dahlgrens uppgift att Uttinis opera-trupp skulle ha stannat i Sverige i tio år, vilken har visat sig vara felaktig, då truppen i sin helhet endast var verksam i Sverige under sommarsä-songerna 1755 och 1757. Flera av de historiska avsnitten borde ha ersatts med hänvisningar till nyare forskning inom området, som exempelvis går att finna i form av artiklar i *STM* och som sammanfattas i *Musiken i Sverige II* (1993). Käll-förteckningen är ofullständig då både tryckår och ort fattas ifråga om litteraturen samt närmare uppgifter om det otryckta källmaterialet.

Boken består snarare av ett antal självständiga artiklar än av en sammanhängande text och istäl-let för att hänvisa till tidigare nämnda fakta före-kommer det en hel del upprepningar. Till en viss svåröverskådlighet bidrar även placandet av utvinkningar i den löpande texten istället för i fot-noter. Exempelvis förekommer det ett relativt långt avsnitt innehållande fakta om Johan Hel-mich Roman och Adam Horn mitt i en text om Lars Samuel Lalins verksamhet under perioden 1767–1780. Bruket av minipor-trätt har författaren

emellertid löst på ett bra sätt, då dessa markeras med mindre textsnitt och asterisk samt är placerade i slutet av varje kapitel.

Sammanfattningsvis har Karle utfört ett beundransvärt arbete som kan ligga till grund för vidare forskning. Boken är en materialsamling som både väcker intressanta frågor och innehåller värdefull information i form av icke tidigare utgivna personuppgifter om Hovkapellets musiker.

Johanna Ethnersson

Jens Henrik Koudal: *For borgere og bønder. Stads-
musikantvæsenet i Danmark 1660–1800*. Diss.
Köpenhamn: Københavns universitet/Museum
Tusculanums Forlag 2000, 836 s., ill., noter, ISBN
87-7289-548-9

Jens Henrik Koudal heter författaren till denna doktorsavhandling (dr phil.) om stadsmusikantvæsenet i Danmark under 1600- och 1700-talen. Stadsmusikanter som ämne för en avhandling? Ämnesterritoriet kan ju vid första anblicken förefalla något alderdomligt. Vem kan intressera sig för stadsmusikanter i dag när den moderna musikvetenskapen har knackat på så många andra dörrar? Ett studium av Koudals arbete visar emellertid att flera av dessa ingångar varken ligger så långt från ämnet ifråga eller från författarens kunskapsintresse. Tvärtom präglas framställningen av en vakenhet och nyfikenhet inför principiella frågeställningar, vilka dock inte svävar fritt i den teoretiska hetluften, utan är väl förankrade i solid empiri. Att sedan den språkliga framställningen är klar, lättflytande och därmed lättillgänglig (även för svenska läsare) är naturligtvis ett stort plus; man erinrar sig forna tiders ofta alderdomliga, tungfotade steg genom den socialhistoriska myllan. Men denna litteratur aktualiseras här på nytt i avhandlingens inledning som såvitt jag vet är den bästa, moderna framställningen av stadsmusikantforskningens och delar av den tyska lokalforskningens långa och rikt sammansatta historia.

Avhandlingen är disponerad på följande sätt. Efter en fyllig inledning utgörs huvudtexten av

tre huvuddelar: institutionen, musikerna samt instrumenten och musiken, sammanlagt ca 550 sidor. Därefter följer en 200 sidor stor bilagedel i 25 avdelningar med en lång rad dokument ur arkiven och olika slags uppgiftssammanställningar. När sedan käll- och litteraturförteckningen, den engelska sammanfattningen och slutligen person- och sakregister fått sitt, landar vi på sidan 836. Rent omfångsmässigt rör det sig således om ett mycket stort arbete. Layouten är föredömlig och framställningen pryds av en rad illustrationer – bilder i såväl svartvitt som färg samt talrika notexempel och tabeller – allt förtecknat i god ordning på sex välmatade sidor i slutet av boken.

Vilka är då Koudals syften och angreppssätt? En första utgångspunkt är att den danska stadsmusikanten är praktiskt taget osynlig i dansk musikhistoria och dansk musikhistorieskrivning (till undantagen hör Carl Thranes punktinsats från 1908). Men Koudals ambitioner sträcker sig längre än att fylla ut en blind fläck. Hans skolning och verksamhet som folklivsforskare präglar arbetet i hög grad. Att han väljer att utgå från den inflytelserike Peter Burkes syn på kultur och historia och samspelet mellan olika befolkningsgrupper och -nivåer är därför inte överraskande. Burkes teorier tycks ha laddat undersökningen med en energi av en art som är ovanlig i sammanhang som dessa. Koudal pekar på fyra grundläggande dikotomier för sitt arbete (s. 15): land–stad, tradition–förnyelse, privilegierat–opriviligerat och Danmark–Europa. Förvisso allmänna rubriker, men i gengäld sådana som kan fyllas med en mycket skiftande problematik.

I författarens uppsparande och diskussion av ett stort, föga enhetligt källmaterial ligger en stor del av undersökningens styrka. Man måste verkligen beundra Jens Henrik Koudals för en lyckad syntes av arbetsflit och tankeflykt. Framställningen är pedagogisk och informativ, ibland till och med överinformativ om uttrycket passar. Det hade nog gått att strama upp framställningen en smula. En del upplysningar och resonemang dyker upp igen här och var. Men den läsare som inte har alltför bråttom får lära sig mycket – stundom tror man sig sitta med en välskriven och väldokumenterad handbok i knäet i stället för en doktorsavhandling!

Vilket är då det primära undersökningsobjektet för Koudal? Det är naturligtvis stadsmusikanterna som grupp men framför allt stadsmusikväsendet som administrativ-musikalisk-historisk helhet. Forskningsresan sträcker sig med andra ord långt utöver den ihärdiga jakten på "privilegerade" stadsmusikanter (totalt 235 namn, alla redovisade med detaljer och insorterade efter de danska stadsmusikantdistrikten i bilaga 2a, s. 561–607) och musikalien (bland annat 6.500 dansmusikmelodier i en rad handskrifter, bilaga 17, s. 667ff) och drar in ett stort kameralt källmaterial under den aktuella undersökningsperioden, vilken i stort sett sammanfaller med det danska enväldets tidsram. Koudal går dock ända tillbaka till 1500-talets preludier och framåt till stadsmusikantväsendets avklingande vid mitten 1800-talet. Stadsmusikantväsendet i Danmark byggdes i sina stora linjer upp efter tysk förebild och med tyska musiker (och danska) musiker som scenens aktörer. Men det fanns åtskilliga skillnader. Det kanske mest iögonfallande, från tysk praxis avvikande, är att den lokala, i skrämmässig anda reglerade musikförsörjningen, som ju skulle nå och betjäna även de lägsta befolkningslagren i stad och landsbygd (bönder), inte bara reglerades utan också avgjordes i enskilda fall genom den enväldiga kungamaktens administrativa och juridiska instanser. Stadsmusikanter tillsattes genom kunglig förordning och inte som i Tyskland där landets självstyrande landområden och furstendömen och grevskap m.m. banade vägen för en reglering på lokal nivå med stadens myndigheter som beslutande organ. De tyska städernas representationsbehov med rådmusikanter och tornblåsare uppvisar en annan profil än den danska modellen, som bland annat utmärks av att kungen själv kunde förordna militärmusiker och hovkapellister till stadsmusikantämbeten. Dessutom tjänade stadsmusikantutbildningen som språngbräda för blivande skeppstrumpetare, vilka efterfrågades i stor omfattning under hela undersökningsperioden. Stadsmusikantväsendet innebar ju bland mycket annat en mångsidig utbildning på stråk och blåsinstrument inklusive den privilegieomgärdade trumpetaren. Någon allmän, formell förordning liknande de saxiska musikantartiklarna från 1653 (undertecknad av 43 tyska städer) utfärdades inte, däremot visar Koudals

inträngande studium av dansk praxis att man i stort sett följde en liknande ordning med mästare, gesäller, svenner och utbildningstid, multiinstrumental kompetens m.m.

Det är naturligtvis inte möjligt att inom ramen för en recension göra Koudals innehållsrika arbete rättvisa. I den tredje avdelningen (kapitel 9–11) diskuterar författaren instrument och förtecknad respektive bevarad repertoar. Här kan han presentera resultatet av sitt sökande efter musikalien och repertoarer av skiftande art – från de i Dübensamlingen bevarade handskrivna instrumentalverken av Andreas Kirchhoff på 1670-talet över katalogen över den stora musikalien-samlingen (över 3400 verk) hos stadsmusikanterna i Odense till Hans Heinrich Jacobsens samlingar med dansmusik från slutet av 1700-talet. Förhållandena mellan notbundet respektive gehörsbundet musicerande, mellan kompositörisk och reproducerande verksamhet, mellan offentligt och privat, mellan olika grupper av musikrecipenter och mellan olika typer av instrument, deras tillverkning och spridning och specialiseringar är både historiskt och principiellt viktiga frågor som diskuteras på ett förnuftigt och inträngande sätt. Läsvärt!

Trots alla direktiv och regleringar representerar, enligt Koudal, stadsmusikantväsendet och dess "musikaliska policy" (min formulering) en öppenhet och mångsidighet som kan följas in i det nutida danska musiklivet. Det är en intresseväckande reflexion. I sitt stora, sammanfattande slutkapitel drar författaren upp linjerna för en framtida forskning inte minst inom folkmusikområdet. Vilka är förutsättningarna för likheter och skillnader mellan folkmusiken i de enskilda nordiska länderna? Norge uppvisar därvid en speciell profil med sin kombination av gammalt och nytt (klangtänkande och idiomatik i i hardangerfelan). Överhuvudtaget förtjänar Koudals komparativa ambitioner – i stort och i smått – många lovord. Att ta sig tid att kasta frågenätet i så vida cirklar och verkligen diskutera vari likheter och skillnader består mellan enskilda företeelser, mellan regioner och olika forskningsresultat och forskningsansatser ter sig beundransvärt. Boken är en bibliografisk skattkammare som förutom sitt nämnda historiografiska upplägg också redovisar nutida internationell och nordisk forskning

– alltifrån monografier till bidrag i tidskrifter och rapporter av skiftande slag. En liten slutanmärkning: det hade varit bra att få lite vägledning om principerna för editionen av de många texterna i avhandlingens bilagor. Men det kan inte råda något tvivel om att arbetet är en av de mest ambitiösa, resultatrika och läsvärda doktorsavhandlingarna i nordisk musikhistoria på länge. Ett välkommet standardarbete att ställa upp på bokhyllan.

Erik Kjellberg

Gerhard Kubik: *Africa and the Blues*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi 1999, 240 s., ill., ISBN 1-57806-145-8 (inb.), 1-57806-146-6 (hft.)

Bluesen är kanske den mest utforskade och dokumenterade folkmusiken i världen. Floran av böcker om musikformen och dess utveckling är mycket stor. Ett återkommande tema är bluesens och andra afroamerikanska musikformers rötter i afrikanska musikkulturer. Detta tema berörs mer eller mindre djupt i så gott som alla framställningar om jazz- och rockhistoria, som i sin tur ofta bygger på studier från 1940- och 50-talen av amerikanska musiketnologer som A.M. Jones, Richard Waterman och Ernest Borneman.

Den österrikiske musikforskaren Gerhard Kubiks *Africa and the Blues* är den senaste boken i raden. Som direkta föregångare till Kubiks bok framstår främst två studier, Paul Olivers *Savannah Syncopators. African Retentions in the Blues* (1970) och Sam Charters' *The Roots of the Blues. An African Search* (1982). Det är nästan oundvikligt att jämföra Kubiks bok med dessa studier.

Kubik undersöker olika aspekter av musiken alltifrån textliga teman till sångsätt, musikalisk form och tonalitet och jämför amerikansk blues med afrikanska musikformer. Många äldre studier lider av groteska generaliseringar, som till exempel begrepp som "afrikansk musik", där "Afrika" ses som en enhet, och man gör alltför suddiga distinktioner mellan olika afrikanska (musik)kulturer. Efter en 40-årig forskargärning i Afrika och Latinamerika, främst Brasilien, är dock detta inget problem för Kubik, som har en

mycket djup kunskap om och erfarenhet av såväl olika kulturer i Afrika som afroamerikanska musikkulturer. Hans centraleuropeiska bakgrund gör att hans synsätt känns lite annorlunda och lätt distanserat jämfört med de amerikanska och brittiska forskare som tidigare närmat sig ämnet.

En grundläggande fråga är givetvis varifrån i Afrika de människor kom som blev slavar i Amerika och som bar med sig sin musik. Tidigare forskning har pekat på olika platser, men främst på kustområdena och det inre av Västafrika. Nyare forskning pekar emellertid alltmer på att vad Kubik kallar "the West Sudanic Belt" är viktigast. Detta är savannområdet söder om Sahara i Mali, Niger och norra delarna av bland andra Nigeria och Ghana. Slavhandlare från kusten gjorde på 16-, 17- och 1800-talen råder inåt landet och tog fångar som såldes som slavar. Detta är samma spår som Paul Oliver är inne på.

Det som karakteriserar musiken i detta område är bland annat den rikliga förekomsten av stränginstrument, recitativisk och melismatisk sång, pentatonik och relativt enkla rytmer. Däremot är det inte vanligt med polyrytmer och trummor, som ju så ofta sägs vara typiskt för "afrikansk musik". Kubik (och Oliver) menar att det finns stora likheter mellan musiken från "West Sudan" och den tidiga bluesen i USA. Kubik pekar också på likheter när det gäller språk samt religiösa och filosofiska föreställningar som han menar också flyttats till nya världen, omformats där och återfinns i bluesen.

Gerhard Kubik hävdar att även om slavarna i amerikanska södern kom från många håll, och deras kulturer och musikformer ständigt blandades med varandra, blev det musiken från "the West Sudanic Belt" som kom att dominera. Författaren pekar på att ackulturationsprocesser ofta är mycket komplexa, och att vad som avgör exempelvis vilken typ av musik som blir dominant i en sådan kulturblandning kan vara både slumpartat och svärgripbart. Kvantitativ dominans behöver inte leda till kulturell dominans, menar Kubik. Enstaka karismatiska eller kreativa individer kan spela en mycket stor roll.

Mycket av det som sägs om bluesens rötter i Afrika framstår tyvärr dock som i bästa fall hypoteser, i värsta fall som spekulationer. Frågorna är svåra, riskerna att generalisera stora och frånvaron

av systematisk forskning, framför allt om afrikanska musikformer är stor. Det är påfallande hur ofta fraser som "enligt min mening", "min erfarenhet säger", "jag har stött på ..." och liknande återkommer – såväl i Kubiks som i Charters och Olivers framställningar.

Givetvis finns i Kubiks bok också längre utläggningar om "blue notes", de toner i bluesen som inte passar in i den västerländska diatoniska skalan, och om bluestolvan, alltså bluesens typiska tolv takter långa ackordsmönster. Speciellt "blue notes" har framställts som ett mysterium för forskare, och många olika teorier, den ena mer krystad än den andra, har lanserats. Själva begreppet "blue notes" är problematiskt, eftersom det beskriver de toner, främst ters och septima, som intonas på andra sätt än motsvarande toner i västerländska diatoniska skalor, vilka underförstått är normen. Bluesångare själva talar aldrig om "blue notes". Kubik slår fast detta, men fortsätter likväl att använda begreppet. Enligt författaren började termen komma i svang på 1920-talet, när jazzen introducerades för en allt större vit publik, och musikformen uppmärksammades och analyserades av västerländska forskare och historiker.

Utan att gå in i detalj på Kubiks förklaring, som är ganska lång och komplicerad, kan man säga att även han, enligt min mening, skjuter bredvid målet och levererar ännu en förklaring som känns konstruerad. De teorier om flexibla tonhöjdsområden ("flexible pitch areas"), som moderna bluesforskare som David Evans och Jeff Todd Titon lanserat, framstår som mera sannolika och mindre krystade. Diskussionen lär fortsätta.

En stor förtjänst med Kubiks bok är att hans analyser går fram till nutid. Ett par kapitel handlar exempelvis om sydafrikansk populärmusik, och Kubik påvisar hur blues och annan afroamerikansk musik under hela 1900-talet i olika vågor påverkat sydafrikansk populärmusik, främst den form som kallas *kwela*. Sedan har sydafrikansk musik i sin tur influerat musiken i andra afrikanska länder. Kubik tecknar bilden av en kulturell rundgång, där amerikansk blues, med rötter i Afrika, kommer tillbaka till kontinenten och leder till nya akkulturationer och nya musikformer.

Ett kapitel ägnas Ali Farka Toure, gitarrist och sångare från Mali, som under 1980- och 90-talen blivit ett av världsmusikens stora namn och lanserats som "the Malian bluesman". Kubik beskriver Toures musik som en ny blandning mellan musik och den typ av blues som representeras av bland andra John Lee Hooker.

Även om det finns invändningar är Kubiks *Africa and the Blues* ytterst läsvärd för den som är intresserad av ämnet. Den innehåller en hel del nya rön och intressanta diskussioner, men sammantaget kommer Kubik inte så värst mycket längre än vad Sam Charters, och framförallt Paul Oliver, gjort tidigare. Bluesens rötter är ett fascinerande ämne som säkert kommer att attrahera framtida forskare och leda till fler studier.

Lars Lilliestam

Tellef Kvifte: *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*. Oslo: Norsk Musikforlag, 2000, 51 s., noter, ISBN 82-7093-434-8

Det är inte längre Näcken som lär spelmännen hantera sina instrument. I dag finns folkmusikundervisning på kommunala musikskolor, folkhögskolor, folkmusikinstitut och musikhögskolor, och Näcken har fått träda tillbaka för folkmusikpedagoger med andra titlar och positioner. Denna förändring för folkmusikens pedagogiska villkor har också inneburit nya krav på läromedel. Ändå har det varit märkvärdigt ont om handböcker i folkmusikteori. Sven Ahlbäcks två häften om tonspråk och rytmik i svensk folkmusik (Ahlbäck 1995a, 1995b) har under senare år varit de enda systematiskt utplagda studiehjälpmidlen i svenska högskolor på detta område. Åtminstone när det gäller modernare publikationer.

Men samtidigt finns det en stark folkmusikteoretisk tradition i nordisk musikvetenskap. De mer kända artiklarna på det svenska området finns samlade i *Texter om svensk folkmusik – från Haeffner till Ling* (Ronström & Ternhag 1994). Där återfinns t.ex. Johan Christian Friedrich Haeffners "Anmärkningar öfver gamla nordiska sången" från år 1818, som rymmer anmärknings-

värt skarpsinniga iakttagelser av ett särpräglat nordiskt folkligt tonspråk. Där finns förstås också Carl-Allan Mobergs funderingar över molltonaliteter i "Tonalitetsproblem i svensk folkmusik" från STM 1950. Resonemanget har också förts vidare i den moderna nordiska musiketnologin; såväl den norska *Fanitullen* (Aksdal & Nyhus 1993) som den svenska *Folkmusik i Sverige* (Lundberg & Ternhag 1996) rymmer avdelningar om folkmusikteori.

Det är alltså till denna vetenskapliga tradition Tellef Kviftes *Musikkteori for folkemusikk – en innføring* anknyter. Men samtidigt innebär den något helt annat – Kviftes bok är inte bara en vetenskaplig analys av en musikalisk praktik, den är också ett verktyg för utövande musiker. Här kan man se att det går en skiljelinje mellan ett tidigare musikvetenskapligt intresse för folkmusiken och ett nytt. Den gamla tidens folkmusikforskare såg på sitt fält från en beskrivande och gärna historisk utgångspunkt, medan många av dagens forskare och pedagoger själva är aktiva musiker. Målsättningen för många musiketnologer är ofta att själv lära sig utföra den musik man studerar. Dessutom har naturligtvis folkmusikutbildningarna skapat nya och större publikkategorier för den här sortens böcker.

Kviftes bok innehåller fyra delar samt litteraturförteckning: "Innledning", "Formanalyse", "Tonalitetsanalyse" och "Rytmeanalyse". I "Innledning" diskuteras och motiveras ämnet i sig. Den vanliga invändningen att musik ska man inte tala eller skriva om gäller förstås i högsta grad folkmusik, som ju till sin själva natur av många ses som oakademisk.

Att vi behöver en fungerande musikteori får väl ställas utom allt tvivel. Men varför skulle det behövas en särskild folkmusikteori? Ja, bortsett från att teori faktiskt "kan vare gøy", menar Kvifte att all musikteori, kanske i högre grad än vi vanligen tänker på, är sprungen ur samma tradition som den brukas inom. Musikteori i den "vanliga" bemärkelsen hör ju samman med västerländsk konstmusik. Och det är inte alltid helt lätt att överföra teoribildningar mellan genrer.

Alla som försökt översätta svensk musikteoretisk terminologi till engelska har upptäckt att det är svårt att hitta motsvarigheter till "bruksskala", "tonplats" etc. Också "tonekategori", "fyllstoff"

och "sviktmönster" har en del norsk lokal betydelse som inte helt lätt låter sig överföras.

I läsningen av Kviftes bok kan man faktiskt använda det resonemanget som en kritik av hans egen text. Det står nämligen klart att *Musikkteori for folkemusikk* i hög grad är en folkmusikteori som står närmast den norska traditionen och kanske i synnerhet fiol- och hardingfeletraditionen. En mer precis titel i analogi med ovanstående resonemang borde förstås anknyta till den norska folkmusikkontext boken behandlar.

Det är faktiskt fascinerande, men inte konstigt, att diskussionen om modalitet i folkmusiken inte finns i Kviftes arbete. Samtidigt som modala teorier tar upp en så stor del av diskussionen av melodik i svensk folkmusik i Sven Ahlbäcks arbeten.

I sin helhet är Kviftes bok mycket tilltalade, inte minst beroende på sin praktiska inriktning. I avsnittet "Tips for transkripsjon" får läsaren veta att man bäst använder en rullbandspelare för att transkribera svåra låtar. Där kan man ju spela upp bandet på halv hastighet och lättare få grepp om krängliga passager.

Kviftes inställning till asymmetrier i "ojämna polskor" kan delvis ses som en kritik av Ahlbäcks precisa rytmiska beskrivningar av svenska (framförallt västsvenska) polskor.

Notasjonsmessig gir det ingen mening å forsøke å notere disse variasjonene – på samme måte som noteskriften er innrettet på å notere kategorier av tonehøyder og icke nøyaktige frekvenser, er noterne også best egnet til å notere kategorier av varaktighet, og icke presise innbyrdes varaktighetforhold. (s. 48)

Transkriberingens gyllene regel är dock att man alltid anpassar sin notskrift beroende på vilket användningsområde som avses. En noggrann rytmanalys kräver givetvis en detaljerad rytmisk notering. Om man vänder sig till utövande musiker är det ofta bra med en enklare notering, eftersom de ofta kan antas ha en hel del stilkännedom (jfr Lundberg 1989).

Kviftes bok har ett bra omfång med sina 51 sidor. Den är ett bra och viktigt tillskott inom ett smalt men växande fält. Den har en tydlig inriktning på en norsk folkmusikpublik, och jag saknar en mer utförlig lista över litteratur som kan föra

den intresserade läsaren vidare till andra traditioner.

Som avslutning vill jag anknyta till det resonemang om musikteorins status som inleder boken: "Musikkteori lages normalt som beskrivelse av musikk som allerede finnes" (s. 4). Musikkteori är ett slags kondenserade regelverk eller beskrivningar av en musikalisk praktik. Men vad händer då när man skriver läroböcker i ämnet. Övergår inte det deskriptiva momentet till ett preskriptivt? En större medvetenhet hos musikerna kommer att förändra deras sätt att spela – och då måste rimligen teorin förändras ...

Litteratur

- Ahlbäck, Sven 1995a: *Karaktäristiska egenskaper för låttypen i svensk folkmusiktradition – ett försök till beskrivning*. Stockholm: Kungl. Musikhögskolan.
- Ahlbäck, Sven 1995b: *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*. Stockholm: Kungl. Musikhögskolan.
- Aksdal, Bjørn & Sven Nyhus 1993: *Fanitullen*. Oslo: Universitetsforlaget
- Lundberg, Dan & Gunnar Ternhag 1994: *Folkmusik i Sverige*. Hedemora: Gidlunds förlag
- Lundberg, Dan 1989: *Deskriptiv notation*. I Holger Larsen & Stig Norrman (red.) *Ord om ton. 14 uppsatser om musikkforskning*. Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.
- Ronström, Owe & Gunnar Ternhag 1994: *Texter om svensk folkmusik – från Haeffner till Ling*. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien.

Dan Lundberg

Johannes Landgren: *Music – Moment – Message: Interpretive, Improvisational, and Ideological Aspects of Petr Eben's Organ Works*. Diss., Göteborgs universitet 1997, (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 48), 141 s., noter, 3 CD, ISBN 91-85974-39-0

The article by Adrienne Simpson on Petr Eben that appears in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, published in 1980, consists of two paragraphs of moderate length. The article describes Eben as a pianist and focuses almost entirely on his solo songs. It acknowledges his sense of a humanist mission for art, and cites his oratorio, *Apologia Sokrates*, as a summation of Eben's musical ideology. In this article the words "organ" and "organist" are entirely absent. This is perhaps surprising, in light of Eben's own testimony to the centrality of the organ in his musical development, yet it is also less surprising when viewed in the light of the fact that the organ in the twentieth century has become almost invisible within the mainstream currents of musical composition and performance. Johannes Landgren's dissertation, however, deals with Eben as one of the most significant composers of *organ* music that the twentieth century has produced. At the outset one can say that the significance of Eben's work for organ lies partly in the fact that his compositions are indisputably idiomatic to the instrument; as his compositions are the creation of an accomplished and experienced organist, one can point easily to ways in which the characteristic behavior of the organ-as-instrument gives shape to Eben's musical language. Our century has seen the composition of a large repertoire of music for the organ, yet, in comparison with earlier eras, much of this repertoire has been created by composers whose familiarity with the idiosyncratic nature of the instrument has been anything but extensive. Among composers of the twentieth century who enjoy a reputation outside the small world of the organ, Olivier Messiaen is virtually the only other composer who stands out as having written organ repertoire that could fairly be said to be consistently idiomatic to the organ. Mr. Landgren has referred to Eben's early impressions of Messiaen's music, dating from the time of the beginning of Eben's compositional studies,

and has cited Eben's conscious rejection of both social realism and the multiserial style as any possible basis for his own musical language. Two such different composers are these, one clearly working within and to some extent shaping the mainstream of European musical composition in the middle of the twentieth century, the other heavily influenced by romantic ideals of musical expression, and the socio-political climate of mid-century Czechoslovakia, well aware of European musical developments, and at the same time working relatively independently of them: yet, beyond their shared resonances with Gregorian chant and with Catholic liturgical space, both these composers attained a high level of proficiency as improvisers. It is, moreover, demonstrable that each composer's improvisational practice had a formative influence on his compositional style, perhaps less consistently so in the case of Messiaen. Scholarly work on the relationship between improvisation and composition in Messiaen has already been undertaken, and now the relationship between improvisation in the works of Eben is a focal point of Mr. Landgren's dissertation, most particularly in his discussion of the organ cycle, *Job*. This improvisational orientation could be identified as an important factor in the creation of music truly idiomatic to the organ, not only for these two composers, but for the entire range of organ repertoire throughout history. Viewed from this perspective, Eben's compositional output could be said to represent a continuation of a time-honored unity of compositional and improvisational processes at a time in history when much serious organ composition reflects a disengagement of these two processes from one another.

Mr. Landgren's dissertation is organized around the three "M" words, music, moment, and message, as a means of dealing with three aspects of Eben's organ works, represented by three "I" words: the interpretive, the improvisational, and ideological aspects.

The first part of the dissertation provides a basis for approaching a discussion of the development of Eben's idiosyncratic musical language, by citing those musical and extra-musical factors that have influenced that development. Drawing upon interviews with the composer, upon Eben's

own writings, and analysis of the music itself, Mr. Landgren describes those features of harmony, melody, rhythm, sound and form that characterize Eben's music and he traces the sources of those features. Moreover, extra-musical elements, such as politics and history, architecture and visual art, and literature, are discussed as factors influencing Eben's choice of musical materials, as well as of genre and text. In this chapter, there begins to emerge a picture of a composer whose self-conception was as one possessing, like Messiaen, a personal musical language, yet, unlike Messiaen, a language still rooted in late-Romantic traditions, formed by his early and ongoing experience as a performing organist, and somewhat isolated, as far as formative influence is concerned, with later trends in composition and musical aesthetics.

Chapter 2, entitled "Moment", deals with the relationship between improvisation and composition in Eben's work. Here there is rich source material surrounding the composition of the organ cycle, *Job*, which is an eight-movement musical response to the biblical story of Job. This work had its genesis within the activities of the Lyra Pragensis. The Lyra Pragensis was a company of actors, writers, and musicians critical of the communist regime. The events which they sponsored included readings of literature and poetry, and, on occasion, biblical passages, for which Eben would at times provide organ improvisations. One such event, which took place in 1969, was the reading by the actor Milan Friedl of the story of Job, for which Eben improvised a series of 15 improvisations, some as interludes, some as background commentaries to the text. A tape recording of this performance survives, along with Eben's sketch-book for this performance. The materials used in this performance were later drawn upon by Eben for two subsequent improvisations on the story of Job, in which the original fragments were worked into an eight-movement cycle one at the cathedral in Schleswig in 1985, the other at Christ Church Cathedral, Oxford, in 1987. The final composed version of the work was commissioned by the Harrogate International Festival and premiered in Ripon Cathedral in August of 1987. Tape recordings of these two later improvisations also survive.

Drawing upon these recordings and upon the score of the final composition Mr. Landgren conducts a broad formal analysis of each movement of each version, and discusses performance practice as revealed both in the recorded improvisations and in the score. The significance of this chapter, it seems to me, lies in two areas: first, it illuminates Eben's own performing style, focusing on questions of articulation, tempo, rhythmic freedom, and his characteristic use of the various colors of sound to be found in the organ; second, it illuminates a picture of Eben as a composer whose final composed version retains all the materials, textures, and procedures of his improvisations, but at the same time reflects an expansion of detail and tightening of form.

Questions that are raised in this chapter about the function of Eben's music and his place in late twentieth-century musical culture are ably treated in the final chapter, entitled "Message". This chapter discusses Eben's musical ideology, particularly his concept of message, his assertion that "message" can lie imbedded in the music itself independent of text, musical quotation (i.e. reference to well-known, previously existing material), or even of any particular musical style. The communication of message, in Eben's thinking, fulfills what Eben sees as the "servant function" of music, or – at least – of his music. Mr. Landgren traces the background of this view, and discusses its roots in Eben's own experience in Buchenwald during the Second World War, and in the repressive political climate that subsequently developed in Czechoslovakia, as well as its roots in pre-nineteenth-century conceptions of the social function of the composer. Here Eben's musical ideology, as Mr. Landgren characterizes it, stands in stark contrast to other more *courant* ideologies, particularly those that cite the autonomy of the artist as paramount, and the essential necessity of the artist's independence from the interference of extra-musical considerations. Mr. Landgren cites Arnold Schönberg as a spokesman for this opposing ideology, as well as the influence of the Darmstadt school. Yet the musicologist Oliver Neighbor cites Schönberg as holding the view that "all great music (expresses) the longing of the soul for God," and that genius represents man's more spiritual future. Moreover, it was Schön-

berg's view that "it is the task of Israeli musicians to set the world an example of the old kind that can make our souls function again as they must if mankind is to evolve any higher."

It is fair to say that the survival of any repertoire depends in no small part upon the enthusiasm and industriousness of its advocates. Not only the music of Petr Eben but also Eben's musical ideology have found a persuasive advocate in Johannes Landgren. He has skillfully explored the salient characteristics of Eben's style, the way in which improvisation informs the compositional process, and the ways in which his musical ideology also informs the improvisational and compositional processes. In addition, the three CDs that are part of this project give a fine overview of Eben's development through performances that are, in my view, spectacular in their evocative power.

William Porter

Bonnie Lomnäs: *Stiftelsen Musikkulturens främjande (Nydahl Collection). Catalogue of Letters and other Documents*. Stockholm: Statens musikbibliotek, 1999, (Musik i Sverige nr 11), xxvi, 225 s. ISBN 91-85172-07-3

Bonnie and Erling Lomnäs: *Stiftelsen Musikkulturens främjande (Nydahl Collection). Catalogue of Music Manuscripts*. Stockholm: Musikaliska akademins bibliotek, 1995, (Musik i Sverige nr 9), 220 s., noter, ISBN 91-85172-16-2

Var och en som givit sig i kast med att läsa eller katalogisera handskrivna brev vet vilka svårigheter man ställs inför – och det kan t.o.m. vara på det egna språket och inte ens särskilt gamla brev. Det gäller att t.ex. läsa underskriften, vilket blir särskilt svårt om familjenamnet inte tillhör de vanliga och det därför är viktigt att kunna tyda varje bokstav. Förnamnet kan vara utskrivet eller förkortat. Även om både för- och efternamn kan tydas gäller det att identifiera personen – förnamnet kan vara så vanligt i släkten att det kan finnas många alternativa bärare av det. En hjälp på vägen är naturligtvis brevets datering – men också den kan vara svårttydd eller ofullständig (ärtal kan

t.ex. saknas). En hjälp är det om det inte är fråga om ett enstaka brev utan flera av samma brevskrivare. Då kan tydligare former av namnteckningen påträffas och om breven dessutom är riktade till samma mottagare finns möjlighet att utifrån innehållet sluta sig till den relativa kronologin. Om samma mottagare erhållit brev från flera brevskrivare kan det hända att en svårtydd under-tecknare är omnämnd i korrespondensen och på detta sätt kan identifieras. Å andra sidan kan i sådana sammanhang personer omnämnas med endast förnamn och då uppstår nya tveksamheter.

I den samling brev som under tidernas lopp förvärvats av Rudolf Nydahl och nu ingår som en del av Stiftelsen Musikkulturens Främjande i Stockholm har ovanstående svårigheter bemästrats av Bonnie Lomnäs och publiceras nu i serien *Musiken i Sverige*. Rudolf Nydahl som blev av med sitt levebröd när statens vin- och spritmonopol infördes (han ägde en vinhandel) kunde för köpesumman ägna sig åt sin favorithobby, nämligen att samla musikinstrument, musikaler, musikböcker, affischer, foton och andra avbildningar, brev från musikpersonligheter, föremål som ägts av sådana, kuriosas av alla de slag. Hans smak var starkt franskorienterad och hans ambition var att i Stockholm erbjuda sängutbildning enligt fransk förebild – i motsats till den som bedrevs vid dess Musikkonservatorium.

Eftersom det mesta av åtminstone breven förvärvades på auktioner i Paris och Tyskland – bl.a. vid auktionen efter Wilhelm Heyer 1927 – så finner man mer av utländskt intresse än av svenskt i brevsamlingen och därför är den Nydahlska brevsamlingen mer känd utomlands än i Sverige. Detta kan förresten sägas inte bara om brevsamlingen utan om hela den Nydahlska samlingen. Breven (och några dokument) i samlingen, som omfattar ca 5400 enheter är daterade från 1500-talets slut till 1970-talet: Giulio Cesare Gabucci utställde ett certifikat den 15/2 1592 och Kurt Atterberg skrev till Nydahl den 23/12 1972. Rudolf Nydahl dog 1973 och därmed har en hitre tidsgräns etablerats. Huvuddelen härrör emellertid från 1800-talet. Nydahl själv som brevskrivare förekommer endast en gång (till Astrid Berwald den 28/11 1969).

Ca 150 brevskrivare är svenskar. Många skrev till Johannes Svanberg som samlade material för

arbetet "Kungl. Teatrarna under ett halft sekel 1860–1910". Eftersom sång var ett huvudintresse hos Nydahl är det naturligt att det finns många brev från Jenny Lind (72 stycken) och Christine Nilsson (13). Att märka är att det bland de svenska brevskrivarna finns relativt få tonsättare men däremot poeter och konstnärer, något som återspeglar andra av Nydahls intresseområden. Franz Berwald-brev skall dock framhållas (14 stycken).

Av utländska samlingar i samlingen framhåller Bonnie Lomnäs ca 150 brev från tiden 1794–1834 mellan medlemmarna i den italienska musikerfamiljen Morandi i Senegallia och deras vänner. Vidare den böhmiska pianoläraren Jacob Emil Hocks korrespondens. Denna behandlas för övrigt utförligt av Bonnie och Erling Lomnäs i boken *Auf der Suche nach der poetischen Zeit: der Prager Davidsbund*. Vidare svar från 44 pianister och violinister på en enkät av Hugo Freundlich 1902 om man skall spela utantill på konsert. Vidare 850 brev som behandlar verksamheten vid Opéra Comique i Paris i början av 1900-talet under Albert Carrés ledning (när han slutade tog han med sig affärskorrespondensen). Men det finns även korrespondens härrörande från musikförlagen Breitkopf & Härtel, Kistner, Peters, Schlesinger, Schubert och Senff som försålades på auktioner och således kunde förvärfvas av Nydahl.

Somligt ur den Nydahlska samlingen är numera välkänt och publicerat, t.ex. alla George Bizets brev. Naturligtvis finns några brev från "de stora kanonerna" i musikhistorien av vilka några reproduceras i faksimil.

Presentationen är redig med brevskrivare i alfabetisk ordning och deras brev i kronologisk ordning med angivande av mottagare för varje brev. Utgivaren har valt att använda sortering och namnformer på svenska. Detta kan diskuteras eftersom innehållet i brevsamlingen till sin huvuddel är av utländskt intresse. En egenhet är att man valt att publicera innehållet i katalogen baserat på den fysiska uppställningen av brev och dokument. Detta innebär att en användare måste leta i två förteckningar – en för format mindre än folio och en för folioformat. Detta kan var praktiskt för Stiftelsen men innebär faror för en person som griper katalogen ur bibliotekshyllan utan att läsa inledningen. Ett mottagarregister hänvisar

till breven, som numrerats i enlighet med den valda katalogdispositionen.

En utomordentlig hjälp för den som vill komma åt innehållet i breven är en förteckning över person- och institutionsnamn som förekommer i breven. Här har Bonnie Lomnäs delat med sig vad hon hittat i breven.

Till slut kan man ha funderingar över i vilken form en katalog som denna skall publiceras. Det framgår av inledningen att den finns i digital form. Stiftelsen har en hemsida på internet. Samlingen är känd utomlands. Medel för publicering har ställts till förfogande av en annan privat stiftelse. Utgivning har skett av ett statligt finansierat förlag. Frågan uppstår därför om inte resurserna borde ha använts för spridning av kataloginnehållet via internet i stället för i tryckt form.

En tidigare volym i serien omfattar musikhandskrifter. Den är utgiven 1995 av Bonnie Lomnäs och hennes man Erling Lomnäs. Båda har länge varit anställda vid Stiftelsen Musikkulturens Främjande. Även här utgörs innehållet av autografer vilka bl.a. förvärvades vid auktionen efter Wilhelm Heyer 1927. Även i denna katalog har stor möda lagts ned på att identifiera och verifiera tonsättarna och deras handstilar. Hänvisning sker om så är möjligt till gängse verkförteckningar (typ Köchelverzeichniss). Innehållsmässigt sett dominerar utländska tonsättare, vilket är helt i linje med Rudolf Nydahls preferenser. Det finns emellertid manuskript av ett nittio-tal svenska mer eller mindre betydande seriösa och populära tonsättare. Av dessa kan framhållas Hugo Alfvén (många betydande verk), Ragnar Althén (sånger), Kurt Atteberg (*Västkostbilder*, *De fåvitska jungfrurna*), av Carl Ba(u)ch (sånger, violin- och pianostycken), Franz Berwald (bl.a. pianokvintett), Eduard Lindh (kantater, skolsånger m.m.), H. Melcher Melchers (bl.a. Symfoni, *La Kermesse*, stråkkvartett), Rafael Mitjana (den spanske diplomaten i Sverige som gjorde den första tryckta katalogen över Carolinas musiktryck, företrädd med bl.a. *Buena guarda*), Olallo Morales (uvertyr till *Abu Casems tofflor*), Gustaf Nordqvist (sånger, körsånger, violinsonat), Ludvig Norman (t.ex. *Jordens oro viker*), Ture Rangström (bl.a. *Havets sommar* och andra sånger, Symfoni nr 4), Sven Scholander (visor), August Söderman (manskörer, *Fantasier à la Almqvist*), Nils Söderström

(sånger), Wilhelm Stenhammar (klaverutdrag till *Tirfing*, *Ett folk*, *Fyra stockholmsdikter*), Evert Taube (i arrangemang av Nils Söderström), Alice Tegnér (sånger), Gunnar Turesson (sånger), Abbé Vogler (*Die Auferstehung Jesu*, *Mässa*, *Te Deum*), Ivar Widéen (bl.a. *Tällarnas bari*). Övriga svenskar är representerade med obetydliga verk.

Huvuddelen verk i katalogen är av utländska tonsättare: av Auber finns ett stort antal operor, av Beethoven finns skissblad, av Bizet *Djamileh* och några kortare stycken, av Max Bruch bl.a. klaverutdrag till *Hermione* och *Odysseus*, av Donizetti *Maria Stuarda* bara för att nämna några. Av Ferdinand Hiller finns många titlar, av vilka många följde med Heyers samling när Nydahl köpte den. Samlingen har annars drag av exemplarsamling av tonsättares handskrift, ofta i korta eller fragmentariska stycken eller skisser.

I ett appendix finns en förteckning på musikhandskrifter av "icke yrkesverksamma eller mindre välkända tonsättare" (där Rudolf Nydahl själv förekommer) samt en samling kompositioner av amatörtonsättare som skickat bidrag till "Damer-nas Musikblad". Som alltid har några tonsättare ej kunnat identifieras.

Katalogen är alfabetisk. Här har utgivarna valt en engelsk sortering, vilket synes mig riktig. Förutom tonsättare, titel och i förekommande fall textincipit anges besättningen (förkortad vid hyllsignum), förekomsten av partitur, klaverutdrag osv. Noggrant har angivits vad som är autograf och inte, förekommande dateringar och antal blad/sidor.

Det är mycket tillfredsställande att dessa kataloger blivit publicerade. De ersätter den kortfattade beskrivning som upprättades av Stiftelsens förste intendent Gunnar Holst och utgavs som nummer 8 (1972) i Svenskt musikhistoriskt arkivs serie av bulletiner. Själv har jag minnen av den "okatalogiserade" perioden i samlingarnas tillvaro då jag på 1960-talet hemma hos Rudolf Nydahl fick ta del av samlingens luttabulaturer, något som sedermera växte ut till boken *Music in tablature*.

Jan Olof Rudén

Sabine Meine: *Ein Zwölfötner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*. Diss., Augsburg: Wissner Verlag, 2000, (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover; Bd 10) 287 s. ISBN 3-89639-236-0

Som förmedlare av Schönbergsskolans musik och estetik fick René Leibowitz under en begränsad period efter andra världskriget ett starkt inflytande på det unga avantegardet bland kompositörer i både Europa och USA.

I Sabine Meines avhandling får vi en uppslagsrik beskrivning och analys av Leibowitz verksamhet och av hans tolvtonsteorier. Skildringen av Leibowitz i mellankrigstidens surrealistiskt influerade kulturella och artistiska kretsar och hans kontakter med efterkrigstidens existentiellistiska kretsar är spännande och medryckande. Vi får en inblick i Leibowitz vänskap med den beundrade förebilden Schönberg i New York, schismen mellan dem och skillnaderna mellan Leibowitz uppfattning om Schönbergs tolvtonsteknik och Schönbergs egen uppfattning om den. Vänskapen och brevväxlingen mellan Adorno och Leibowitz beskrivs, men också Adornos kritik av Leibowitz. En analys av konflikten med Boulez är ett annat inslag. I början av sin karriär tog Boulez starka intryck av Leibowitz undervisning, vilket tidigare också framgått av Jean Boivins bok *La classe de Messiaen* (1995). Meine anser att Boulez senare utveckling tog sin utgångspunkt i och växte fram mycket tack vare meningsskiljaktigheterna och diskussionerna med Leibowitz. Hon redovisar också (om än i en fotnot) en uppgift om att Boulez genom personligt ingripande skulle ha stoppat ett framförande av en av Leibowitz operor på en mindre scen i La Scala samma år som Leibowitz dog i en hjärtattack.

Jan Maguire, som samarbetade med Leibowitz i boken *Thinking for Orchestra* (New York 1960), aktualiserade i några artiklar kring 1980 Leibowitz som musiker och tonsättare. Dessförinnan hade Wilbur Lee Ogdon i avhandlingen *Series and Structure* (Indiana University 1955) översiktligt beskrivit Leibowitz sätt att undervisa i tolvtonskomposition så som han själv upplevt det och dessutom studerat i en kopia av Leibowitz publicerade skrift *Traité de la composition avec*

douze sons från 1950, en skrift som även Allan Petterssons undervisning hos Leibowitz byggde på.

Viktigare för Meines undersökning blev dock Reinhard Kapps redovisning av innehållet i Leibowitz kvarlätenkap år 1987. Hans frågor blev en viktig utgångspunkt för hennes egen forskning. Hon inriktade sig på orsakerna till Leibowitz stora inflytande mot bakgrunden av en skildring av hans biografi, eftersom det fanns så många tecken på att Leibowitz utläggningar om tolvtonsmusiken på ett genomgripande sätt präglades av hans personlighet och av det intellektuella och konstnärliga klimatet i 1930- och 40-talens Paris. Det opublicerade materialet i Leibowitz kvarlätenkap (i Paul Sacher Stiftungs arkiv i Basel) förstärker det intrycket, anser hon. Av intresse vore det också om dagboksanteckningarna från större delen av Leibowitz vuxna liv kunde publiceras: *Errances – Confessions d'un insomniaque. Paris/Amélie les Bains/Boulogne/Cannes/Saint-Tropez 1938–1972*.

I ett avsnitt diskuteras Leibowitz motsägelsefulla uppgifter om barndomen och uppväxten, hans musikaliska utbildning och påstådda kompositionsundervisning för Schönberg och Webern. Att man inte i Weberns kvarlätenkap funnit några anteckningar där Leibowitz nämns, anser jag dock knappast vara bevis för att Leibowitz inte skulle ha fått några lektioner. Webern avled 1945, innan Leibowitz överhuvudtaget blivit känd i musiklivet. Det är fullt möjligt att Webern i början av 1930-talet, utan att fästa så stor vikt vid det, gett den unge Leibowitz de första grunderna i komposition på ett sätt som motsvarar den grundläggande undervisning som exempelvis Berg i början fick av Schönberg.

Hur kom det sig då, att den idag i stor utsträckning glömda musikern, kompositören, dirigenten, skribenten och pedagogen Leibowitz i mellan- och efterkrigstidens Paris kunde få så stor genomslagskraft för sina tolvtonsteoretiska idéer och sin syn på musikhistorien som en följd av kontinuerliga framsteg från Bach till Schönberg med Andra wienskolans tolvtonsmusik som en absolut höjdpunkt?

Schönbergs musik var i 1930-talets Paris endast känd av ett fåtal äldre musikskribenter, som hade stiftat bekantskap med den betydligt tidigare. Ofta var de av utländsk härkomst. Bland

de "moderna" musikmänskorna i Paris under mellankrigstiden stod den franska neoklassicismen, Les Six, deras fanbärare Jean Cocteau samt Stravinskij i högsätet. De som aktivt bekämpade nazismen anslöt sig till Front musique populaire – en gren av den vänsterinriktade folkrörelsen Front populaire, och ville göra musik för "folket". Leibowitz var med bland initiativtagarna till den musikrörelsen men samtidigt fångades han, bland annat genom sin bekantskap med den landsflyktige tysk-judiske tonsättaren Erich Itor Kahn, av Schönbergs musik och av tolvtonstekniken. Den kunskapen förmedlade han till en annan flykting, Paul Dessau, och fick i utbyte lektioner i dirigering. Genom dessa och flera andra intellektuella och musikaliska flyktingar (t.ex. Kolisch) fann Leibowitz en "hemort", en identitet som befästes genom uppgåendet i den rena och obesudlade värld som utgjordes av tolvtonsmusiken, främst hos Schönberg men också hos Webern. För detta intresse som aldrig svalnade, fick han inget gehör i de inre parisiska musikkretsarna. Däremot stimulerades det av diskussioner med andra intellektuella i staden och gavs av Leibowitz en existencialistisk färgning, något som kom till uttryck, om än inte i de positiva termer som Leibowitz hoppats på, i Sartres fylliga förord till boken *L'Artiste et sa conscience – Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique* (Paris 1950).

Under krigsåren 1940–1943 flydde Leibowitz till Sydfrankrike, eftersom han inte hade något franskt pass så att han kunde ta sig till USA. Mer eller mindre instängd i en lägenhet med sin hustru och lilla dotter började han fördjupa sig i Schönbergs, Weberns och Bergs partitur och utformade sina tre första böcker: *Schoenberg et son école*, *Introduction à la musique de douze sons* och *Qu'est-ce que la musique de douze sons – Le concerto pour neuf instruments op. 24 d'Anton Webern*, böcker som publicerades först några år efter andra världskriget. I slutet av 1943, efter nazisternas mord på hans bror Joseph i en razzia, återvände Leibowitz som medlem av motståndsrörelsen och under täcknamn till Paris, där han bodde hos George Bataille. Med dennes hjälp lyckades han rädda den döde Walther Benjamins skrifter i säkerhet undan nazisterna. I en riskfylld protestaktion lyckades Leibowitz även samla musiker till en upptagning av Schönbergs blåskvintett i den

av tyskarna ockuperade franska radion.

Det var vid ett privat framförande februari 1945 av det stycket, som den unge Pierre Boulez fastnade för tolvtonsmusiken och uppsökte Leibowitz som lärare.

Leibowitz presentation av tolvtonsmusiken utkristalliserades i nära samband med såväl surrealismen som existencialismen. Just där, i Paris, vid denna tid (1930–40-talen) och i denna miljö, lyckades den judiske "invandraren" Leibowitz återuppväcka och, med Meines ordval, "översätta" den schönbergska tolvtonsmusiken, som ju var genomsyrad av och byggd på tysk musikestetik, till ett helt annat kulturklimat, bl.a. genom att koppla samman den med existencialistisk filosofi.

Han ville forma en invändningsfri bild av ett antal verk ur andra wienskolan, men han gjorde det på ett sätt som vid närmare påseende bara gör verkens sammansatta estetik delvis rättvisa. Problemen med den musikhistoriska framstegsmodellen blev uppenbara när Leibowitz ville tillämpa den på Schönbergs och Weberns sena verk. Den inverkade också menligt på Leibowitz egna kompositioner, som i vissa fall kom att framstå som kompositoriska bihang till hans teorier, anser Meine och visar övertygande exempel. Vännen Claude Lévi-Strauss ansåg t.o.m. att vissa av verken kunde ses som intellektuella övningar snarare avsedda att läsas än att framföras.

Leibowitz blev till sist allmer isolerad i sitt tänkande. Kanske var det inte ens hans avsikt att föra diskussioner som skulle kunna leda till förändringar av hans tankesystem. Han utvecklade teorier som innebar entydighet, säkerhet och framstegstro mot krigsårens bakgrund av personliga, samhälleliga och ideologiska katastrofer. Under hela livet, också under sina otrygga ungdomsår, under åren före och efter andra världskriget och fram till sin död 1972 lyssnade, spelade, skrev och komponerade Leibowitz. Varje verk han lärde känna av Schönberg, Berg och Webern mottog han entusiastiskt och konstruerade av dem en byggnad som skulle motstå varje form av förändring: "Sie kompensierte Heimatlosigkeit, Flucht, Krieg und Isolation und wurde damit zum Garanten seiner Identität", skriver Meine, som genom sina diskussioner, analyser och fina personporträtt väcker intresse både för denna

period i musikhistorien och lust att undersöka andra aspekter på Leibowitz och hans undervisning.

Laila Barkefors

Stig Norrman: *Jag ser din musik. Musik som uttrycksmedel i August Strindbergs prosa*. Diss., Stockholms universitet, 2000, (Studier i musikvetenskap 10), Stockholm, 238 s, ISBN 91-7265-172-5

Stig Norrmans avhandling om musik som uttrycksmedel i August Strindbergs prosa befinner sig i två vetenskapliga discipliner, låt det vara sagt från början. Den lades fram i musikvetenskap, men har genom sitt ämnesval och genom sin litteraturbas sin odiskutabla tyngdpunkt i litteraturvetenskap. Dess syften är två: 1. "att undersöka textens musikbärande roll, dvs. de musikassociativa texternas funktioner i August Strindbergs prosa" (s. 8), 2. "att sätta in bildspråket i sitt sammanhang, dvs. dess integration i verkens egen tematik och miljö" (s. 9).

I studiens inledning preciserar Norrman ämnet. Han för först en diskussion om relationen mellan den fysiske författaren och hans verk, varvid han fastställer att "de primära utgångspunkterna för detta arbete är de enskilda verken själva och den roll och/eller funktion musiken fått i dem i kraft av sin autonomi" (s. 4).

Vidare innehåller inledningen upplysningar om avhandlingens ändamål, disposition och avgränsningar. I annan ordning än underrubriken utlovar, får vi veta att studien begränsas till att gälla Strindbergs prosa, även om Norrman anser att fokus på författarens poesi skulle varit mest fruktbar. Men "prosans berättande och öppnare form [har för Norrman] varit mer tilltalande än poesins koncentrerade och systematiserade arkitektur" (s. 8).

I den tredje avdelningen presenterar Norrman några begreppsbestämningar. Norrman börjar med den fundamentala frågan: Vad är musik? Ingmar Bengtssons uppfattning bildar starten för en diskussion kring framför allt den s.k. institutionella konstteorin med rötter hos George Dickie.

Den andra underavdelningen som är mycket kort har rubriken "Musikupplevelse". Där redogör Norrman huvudsakligen för tre olika kategorier av funktioner som musikupplevelser hos i fiktionen förekommande personer kan ha. Kategorierna är hämtade från en examenssuppsats i psykologi från 1989 som skrivits av Siv Lindström. Den första kategorin, *index*, beskriver när musiken har en direkt association till något utommusikaliskt. Lindströms andra kategori benämns *ikon* och innebär att det finns en "formell likhet mellan musik och emotion; musiken presenterar formen och dynamiken i känslorna, men inte innehållet" (s. 14). Den tredje kategorin har namnet *symbol* och ska beskriva när relatering av musikaliska element binder ihop förväntningarna i en text.

Den tredje underavdelningen handlar om textbegreppet, eller egentligen om två begrepp i anslutning till detta. Det första är *bildspråk* som Norrman använder "som en övergripande beteckning på såväl symbol som allegori som på retoriska troper och figurer" (s. 15). Den innebörden är hämtad från litteraturvetaren Karl-Åke Kärnells avhandling om bildspråket i Strindbergs prosa (1962). Det andra är begreppet *musikassociativ text*. Norrman beskriver hur en text med en "språklig figur" hämtad från musikens värld förser texten med ytterligare en dimension. "Denna egenskap hos ord, mening eller andra språkliga enheter och som genom sin lexikalitet öppnar sig mot musikvärlden definieras här som musikassociativ text" (s. 16).

Inledningens fjärde och sista avdelning beskriver forskningsläget, dels vad gäller studier av relationen text–musik sedd från textens perspektiv, dels i fråga om undersökningar kring Strindberg och musiken.

Behandlingen av ämnet Strindberg och musiken är enligt Norrman inte omfattande. Man kan dock urskilja två huvudlinjer i den befintliga litteraturen som av utgivningsåren att döma är ganska älderstigen: 1. Strindberg som musiklyssnare, 2. Strindbergs användning av musikaliska formbeteckningar på sina litterära verk. *Strindberg och musiken* är namnet på en litteraturvetenskaplig lic.-avhandling från 1971 av Lars Sundman, vilket nog är det arbete som ligger närmast Norrmans studie. Närliggande är också nyligen bortgångne

Per-Anders Hellqvists bok *En sjungande August* (1997), även om Hellqvists framställning inte är strikt vetenskaplig.

Avhandlingens andra kapitel, "Strindberg och musik", beskriver kronologiskt musikmänniskan August Strindberg. Kapitlet är ganska omfattande, består av 69 sidor, således nästan en tredjedel av den löpande texten.

"Diktat icke ljuget" är titeln på avhandlingens tredje kapitel. Dess första avdelning ställer frågan "Kan man lita på Strindberg?" och diskuterar relationen mellan fiktion och liv i Strindbergs verk. Kapitlets andra avdelning har rubriken "Musikaliska referenser". Den första av dem behandlar "musikaliska parametrar". I en andra underavdelning, "Musikteoretiska funderingar", presenteras några av Strindbergs musikteoretiska spekulationer. "Den kreativa lyssnaren" tar upp frågan om hur August Strindberg var som musikklyssnare. Efter att ha presenterat några teoretiseringar av musikklyssnande, hämtade från bl.a. Ola Stockfelt och Theodor Adorno, kommer Norrman till slutsatsen att "[d]et ligger nära till hands att klassifiera August Strindberg som en uttalat emotionell lyssnartyp" (s. 113).

Tredje underavdelning, med rubriken "Tolkningar", presenterar först en modell för tolkningsprocessen, vilken Norrman hämtat från Tzvetan Todorov. Norrmans slutsats är att Strindberg "med sin fantasi och associativa tolkningsförmåga var en närmast oslagbar *musikkupplevare*" (s. 120).

Det fjärde kapitlet rubriceras "Musik och text". Dess första avdelning, "Bilden och språket", behandlar bildspråket och dess möjligheter. Bildspråkets uppgift hos Strindberg är att klyva texten "i ett exoteriskt skikt, det omedelbart synliga, och det esoteriska, det associativt synliga" (s. 128). Andra avdelningen har överskriften "Den musikassociativa texten". Här presenteras således för första gången, åtminstone mer utförligt, det som är Norrmans egentliga undersökningsobjekt.

"Adressatproblem" är rubriken på andra underavdelningen. Dess viktigaste slutsats är att Strindbergs musikassociativa texter kräver relativt stor musikkunskap av sina läsare för att förstås.

I avhandlingens femte kapitel, "Jag ser din musik", ska Norrman lösa de problem som anges i syftesformuleringarna. Kapitlet har tre tematiskt

bestämda delar, en om konstnärsrollen, en annan om naturen, en tredje om kvinnan.

Avdelningen om konstnärsrollen, "Konstens martyr", bygger huvudsakligen på en analys av novellen "Den romantiske klockaren på Rånö". Hans slutsats efter att ha granskat novellens musikassociativa texter är att "[f]unktionen av musiken i novellen är framför allt indexikal men även förstärkande vid beskrivning av miljöer och relationer även om gränsen mot en karakteriserande funktion ligger nära" (s. 158). Norrman menar att novellen handlar om konstnärskapet. Anledningen till att Strindberg skriver om musiken i stället för litteratur eller bild, som han hade närmare till, är att musiken "ger honom en nödvändig distans till handling och huvudperson" (s. 161).

Kapitlets andra avdelningen rubriceras "Den klingande naturen" och bygger framför allt på en läsning av romanen *I havsbandet*. I denna avdelning förekommer för övrigt avhandlingens enda notexempel – två återgivningar av alfågeln läte. Strindberg var enligt Norrman ingen renodlad naturvetenskapsman. Naturen var inte bara realism. "Den ikoniska naturen erbjuder oräkneliga ingångar till den emotionella sfären via musiken" (s. 187).

"Han och hon" är överskriften på femte kapitlets tredje avdelning, vilken som nämnts behandlar Strindbergs kvinnoosyn såsom den framgår av hans musikassociativa texter. Där kommer Norrman till den lite oväntade slutsatsen att i "novellernas musikassociativa texter eller passager [är] kvinnofientligheten [...] i det närmaste befintlig" (s. 205). Han menar att detsamma gäller för alla hans prosaverk.

Avhandlingens sjätte kapitel är en sammanfattande diskussion. I den vidgår Norrman att han varit inne på en biografisk läsning, eftersom författaren som person finns närvarande i texten, i detta fall med sina musikassocierande in- och utpekningar.

Efter den löpande texten följer en "referensdel", i vilken ingår litteraturförteckningen. I denna anges först "Huvudkällor". Under rubriken "Övrig citerad och rådfrågad litteratur" förtecknar Norrman sin litteraturbas. Av "Musikalier" anges en titel. Register saknas dessvärre, vilket minskar bokens användbarhet rejält.

Som framgår av detta innehållsreferat är Norrmans studie inte särskilt klart disponerad. Kapitlen och dess underavdelningar följer inte någon logisk linje, vilket stundtals gör det svårt för läsaren att förstå gången i problemlösningen.

Det mest problematiska med avhandlingen är emellertid inte textens konstruktion, utan musikvetenskapens frånvaro i detta formellt musikvetenskapliga lärdomsprov. Ganska snart ställer envar läsare frågan om inte detta snarare är en avhandling i litteraturvetenskap. Frågan bör lämpligen spaltas upp i två delar: 1. Behandlar Norrman ett ämne med musikvetenskaplig relevans? 2. I vilken utsträckning har Norrmans problemlösning sin grund i musikvetenskaplig litteratur och metod?

Den första delfrågan kan besvaras med Ja – Norrmans argumentation för ett utvidgat musikbegrepp och för fokusering på musikupplevelsen Strindberg övertygar.

Vad gäller den andra delfrågan är svaret långt ifrån jakande. Norrmans litteraturgrund låter sig enkelt kontrolleras. En genomläsning av den avslutande litteraturförteckningen ger vid handen att litteraturvetenskapliga arbeten dominerar stort. Faktum är att antalet moderna musikvetenskapliga titlar, här definierade som högst tio år gamla, är endast sju stycken – varav ett enda är ett utländskt arbete. Redan denna omständighet avslöjar att Norrman inte tillgodogjort sig aktuella rön inom disciplinen.

När han trots allt hänvisar till musikvetenskapliga arbeten, sker det gång på gång till ämnets vanligaste handböcker, vilket man knappast väntar sig i en doktorsavhandling. Ingmar Bengtssons klassiska *Musikvetenskap* (s. 6, 10, 12), Jan Lings *Europas musikhistoria* (s. 12, 16), Finn Benestads *Musik och tanke* (s. 5, 12) och *Musiken i Sverige* (104, 154, 182, 188, etc) utnyttjas långt mer än vad som borde förekomma i ett arbete på denna nivå.

Avhandlingens bristande musikvetenskaplighet syns också på ett annat vis. Vid upprepade tillfällen gör Norrman korta musikhistoriska sammanfattningar (s. 40–41, 61, 76–77, 152–153, 188, etc.) utan att hänvisa till litteraturställen. Denna brist på litteraturstöd märks tydligt i textavsnitten som ofta är ganska schematiska. Med bättre kännedom om musikvetenskaplig litteratur hade

Norrman kunnat göra mer nyanserade beskrivningar.

Av denna genomgång av studiens svaga litteraturgrund i fråga om musikvetenskapliga arbeten följer att musikvetenskapliga metoder inte alls används. Bokens enda notexempel är två avbildningar av alfagelns läten (s. 170, 171), varför musikanalys är utesluten. Andra metodgrepp med musikvetenskapliga anknytning är lika frånvarande – undantaget viss musikhistorisk beskrivning med de brister som nyss angetts.

Norrmans säkerhet med det litteraturvetenskapliga är hart när omöjligt för en musikvetare att bedöma. En liten anmärkning kan dock vara en antydning. Norrman utnyttjar sig av stora systembyggare som Paul Ricoeur (s. 130–131), Roland Barthes (s. 133) och Martin Heidegger (s. 214) för att utrona små enskildheter. Introducerar man begrepp från dessa tänkare – vilket är betydligt vanligare i litteraturvetenskap än i musikvetenskap – bör det ske för att ge en teoretisk grund åt en större del av ens arbete. Nu svischar de förbi efter en sidbläddring.

Motvilligt tvingas jag till denna klagolåt. Mycket hellre hade jag applåderat detta försök till syntes mellan två trots allt närliggande discipliner. När dagens konkurrensinriktade vetenskapssamhälle ställer allt skarpare krav på specialisering, är det inspirerande med någon som går andra vägen och vill läsa upp hindrande bommar. Men tvärvetenskap är svårt ...

Vän av ordning måste också påpeka mängden brister i det lilla: stavning ("klassifiera"; s. 113), årtal (Stenhammar dog inte 1027; s. 57), inkonsekvenser (Martin Lamms klassiska Strindbergsbiografi får på s. 147 två utgivningsår: 1948 och 1967), avsaknad av begreppsprecision (vad menar musikvetaren Norrman med "full kör"; s. 108), inga sidhänvisningar till litteraturlistans artiklar och så vidare. En koncentrerad korrekturläsning hade eliminerat många sådana skönhetsfläckar.

Men Stig Norrman har ändå vågat utmana musikvetenskapens gräns gentemot systerdisciplinen litteraturvetenskap. Han har ägnat sig åt ett problemkomplex som förvisso är av intresse för musikvetare, men vars lösning kräver stor kännedom om den omfångsrika Strindbergforskningen, vilket Norrman har. Härigenom öppnar han en dörr till litteraturvetenskapen, vilket jag ur

musikvetenskaplig perspektiv betraktar som en av studiens store tillganger. Svagheten med Norrmans syntetiske arbeid er som nemnt hans dårlige anvendning av musikkvitenskapens verktyg. Etter som avhandlingen kommer att lesas av mange Strindbergsforskere, har han därigenom misst muligheten att för dessa öppna dörren till vår disciplin.

Strindbergs musikassociativa texter är fantastiska – och det hör också till avhandlingens goda sidor att den bättre än tidigare arbeten i samma ämne fäster uppmärksamheten på detta faktum. Stig Norrmans egen text lyser av förtrogenhet med Strindbergs gigantiska verk, vilket är ett annat övergripande intryck som läsaren bär med sig efter att ha slagit ihop boken.

Gunnar Ternhag

Eva Nässén: *"Ett yttre tecken på en inre känsla."* Studier i barockens musikaliska och sceniska gestik. Diss., Göteborgs universitet, 2000, (Skrifter från Institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 61), 321 s., ill., noter + 1 videokasset (VHS), ISBN 91-85974-56-0

Med doktoravhandlingen *"Ett yttre tecken på en inre känsla."* Studier i barockens musikaliska och sceniska gestik, har Eva Nässén levert en "kunstnerisk-kreativ" avhandling i musikkvitenskap, som er den akademiske genrebetegnelsen på de tilsammen 270 sider, med 4 bilag + litteraturliste på tilsammen 50 sider, samt en ca to timer lang supplerende video-dokumentasjon som ble fremlagt for disputas i Göteborg i mars 2000.

Nässén selv understreker (for eksempel i "Sammanfattande slutsatser", s. 263f) at hun har søkt – og funnet – svarene på avhandlingens grunnleggende problemstilling i arbeidet med sine egne oppsetninger av tre musikkverker: highlights fra *Poppeas kroning* fra 1642 av Claudio Monteverdi, kantaten *Amarilli vezzosa (Il duello amoroso)* fra 1708 av G.W.F. Handel og operaen *Alcione* fra 1706 av Marin Marais. Svar på hva? På spørsmålet om hvordan profane resitative fra barokken skal gestaltes, et sentralt spørsmål i alle våre forsøk på å forstå dramatisk musikk fra

denne historiske epoken. Spørsmål knyttet til historisk oppførelsespraksis skal med andre ord få sine svar i en aktuell kunstnerisk (og pedagogisk) virksomhet.

Nässén fokuserer på et underbelyst felt innen historisk oppførelsespraksis, nemlig gestikk, forstått som kroppens bevegelser og posisjoner, *hele* kroppens, men konsentrert om dens mest uttrykksfulle deler: håndbevegelsene og blikket – et område, må det tilføyes, der vi vet minst like lite som på en del andre felter når spørsmålet om hvordan barokkens musikkteater egentlig låt og fremsto, bringes på bane.

Dette betyr ikke at forfatteren tar lett på de historiske kildestudiene. Avhandlingens del II, på tilsammen 98 sider, er en litteraturstudie i originalkilder og kommentarlitteratur, der hun tar for seg tilgjengelig kunnskap om retorikk, gestikk, musikk og teater fra antikkens Hellas, frem til barokken og dens overgang til – ja, til hva? I hvert fall til noe nytt, selv om Nässén er like diffus i sin kategorisering av hva som egentlig avløser barokken som musikkhistoriekrivningen for øvrig er det.

Men jeg tar forhåpentligvis ikke feil når jeg sier at Nässén setter sin lit til at de viktigste svarene, de som bidrar mest til vår forståelse av historisk musikk og dens klingende realisering i dag, ligger gjemt i musikken selv og åpenbarer seg gjennom analyse og nærlæsning, styrt av kunstnerisk dømmekraft når valg og gode gjetninger er påkrevd. Også når gestikken skal løftes inn i rampepelyset.

Det er viktig å understreke dette for å unngå en skjev innfallsvinkel i lesningen av avhandlingen. Opplegg og tema valg kunne ellers lett suggerere at det skulle dreie seg om en katalog over gestikk, opparbeidet gjennom historiske kildestudier og så stilt opp som manual for anvendelse for de som vil fremføre barokkmusikk i dag.

Dette slipper vi. Til skuffelse for noen kanskje, sangere og regissører i villrede som ønsker sikre svar og håndfast veiledning når de vanskelige valgene skal gjøres. Men mest til glede, fordi det bekrefter en erfaring som de fleste musikere gjør: vi spiller aldri etter noen instruksjonsbok, dvs. aldri fullt ut, og har ingen sjanse om vi ikke glemmer læresetningene i det øyeblikk musikken skal realiseres klingende. Det er ingen grunn til

tro at dette var anderledes for musikerne i baroken, selv om de var ivrigere etter å skrive traktater om retorikk og dens anvendelse på musikken.

Dette blir desto viktigere på området gestikk, der de egentlig instruerende kildeskriftene, altså tekster der vi ikke bare får en forståelse for sammenhengen mellom gestikk og retorikk i fremføring av tidens musikkteater, men direkte anvisninger, er ytterst få. Slik avhandlingen selv redegjør dreier det seg om tre utgivelser, i kronologisk rekkefølge: John Bulwers *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric* fra 1644, Franciscus Langs *Dissertatio de actione scenica* fra 1727 samt Gilbert Austins *Chironomania or a Treatise on Rhetorical Delivery* fra 1806. Alle tre presenteres på eksemplarisk måte i avhandlingen, som også går inn på tolkningsproblemer forbundet med tidsspennene mellom dem, og tilhørende sprang i estetikk- og retorikk-forståelse.

Alt i alt er den historiske delen skåret bra til. Og fremfor alt kommuniserer den med avhandlingens Del III, som er viet gjennomføringen og evalueringen av de tre prosjektene som utgjør avhandlingens kunstneriske del.

Presentasjonen av innstuderingsarbeidet frem til ferdig forestilling er ryddig og fin, og en Leser kan bare beklage at vi bare får tilgang til *Alcione* av de fremføringene som avhandlingen gir så godt belegg for. Men det blir mer enn tydelig hvordan erfaringene fra det kunstneriske arbeidet og lærdommen som er trukket ut av det, gir vesentlig substans til avhandlingen som helhet. I så måte står vi overfor en meget vellykket avhandling av såkalt kunstnerisk-kreativ art.

Forfatteren konkluderer i Del IV, og har belegg for det meste. Hun presser så visst ikke sitt materiale. Men aller viktigst er at hun mener å ha erfart og vist tilstrekkelig til å kunne slå fast følgende, uten forbehold: "Vid användande av barockens gestic blir profana recitativ 'roligare', eftersom denna ökar förståelsen för musiken, framhåller sambandet mellan text och musik, stärker barockens tidsanda och visar styrkan i den äldre teatertekniken." (s. 270).

Dette får vi også anledning til å overprøve med egne øyne og ører, i videodokumentasjonen av *Alcione*. Det dreier seg om mer enn et illustrerende appendix. For å sette det på spissen: dersom

Nässéns iscenesettelse av all sin innsikt ikke fungerer kunstnerisk, så kan hun ikke sies å ha gitt gode nok svar, for å holde oss til hennes egen formulering av hva hun gjør. Hennes grunnleggende grep, som realiseres i avhandlingen og prosjektene *sett under ett*, går ut på å la forståelsen av musikkens gestikk, der kroppenes bevegelser på scenen er en integrert del, skape en forestilling som overbeviser både publikum i salen og utøverne i deres arbeid med å forstå. Resultatet i oppsetningen kan altså sies å gi selve utgangspunktet for diskusjonen av hennes avhandling, og hva den lykkes i å vise oss. Og lykkes gjør den, et inntrykk som for øvrig ble forsterket i fremføringen av Handels kanatate *The Rape of Lucrezia*, innstudert spesielt for disputasen. Forestillingen *Alcione* tydeliggjør Nässéns – og Marais' – poenger gjennom stilisering. Og den skaper rom for aktørene til å bevege seg i, både scenisk rom og rom for hver enkelt.

Redegjørelsene for innstuderingsarbeidets gang er som nevnt instruktive, klargjørende og av stor verdi. Og redegjørelsenes refreng er varianter av følgende: Hver gang Nässén løper inn i valgets kval, konfrontert med egen usikkerhet i kunstneriske valg eller med manglende informasjon, velger hun det hun selv og de andre utøverne finner mest naturlig, her og nå.

Avhandlingen fører oss med andre ord direkte inn i sentrale hermeneutiske problemstillinger, som oppstår hver gang vi går inn i feltet historisk oppførelsespraksis og forsøker å reflektere hva vi gjør når vi forsøker å aktualisere historisk innsikt. Nässén selv gjør ikke noe stort nummer av dette, snarere tvert i mot. Hun håndterer oppførelsespraktiske problemer mer bokstavelig, som *praktiske* problemer, snarere enn som foranledninger for hermeneutisk refleksjon av mer prinsipiell karakter. Og hun understreker at hun blander seg utenfor spørsmålet om 'autentisitet' (for eksempel på s. 10, note 7), som mange av såvel de prinsipielle som de praktiske diskusjonene har sirklet rundt, selv om hun i praksis lener seg tungt til hva Richard Taruskin en gang betegnet som 'authenticity of conviction' i motsetning til mer puristisk innstilte utøveres påberopelse av autentisiteten i 'authentication'.*)

Haken med hermeneutiske problemer er imidlertid at de har en tendens til å følge med, som nisse på lasset. Den erfaringen vederfares også

Nässén, ganske særlig der hvor hun bekjenner seg til eget skjønn, og altså velger det hun selv finner mest naturlig, slik hun ynder å formulere seg flere steder i avhandlingen. (Se for eksempel sidene 153f, 158f, 169, 199 og 256). Som sagt, ikke et vondt ord om tiltro til eget skjønn, jeg ville være den siste til å være uenig med Nässén at det er den eneste veien til gode forestillinger.

Spørsmålet blir heller hva dette skulle ha med 'det naturlige' å gjøre. Dersom det skulle dreie seg om det samme begrep om naturlighet, i opposisjon til det kunstferdige og innlærte, som Nässén lokaliserer allerede hos Quintilian, så ligger det fortsatt en uinnløst bevisbyrde hos Nässén, for å uttrykke meg forsiktig. Vi finner tilløp til en diskusjon i avhandlingens Del II.4: "Natur, kunst og naturalism" (s. 28–32). Men den blir for lite tidsspesifikk, og snubler i begrepet 'naturalisme' som ut fra enhver blikkvinkel ligger vindskeivt i forhold til avhandlingens emne.

Nei, da hadde det nok vært bedre om Nässén hadde blitt stående ved sin egen kroppsfølelse, av hva som etter hvert føles ubesværet i motsetning til kunstig i selve utførelsen. Selv om det altså kan vise seg å være meget kunstferdig. Ingen steder er vel det normative mer flyktig enn når spørsmålet om hva som føles og aksepteres som naturlig bringes på bane. Vi behøver ikke gå langt tilbake i fortiden for å minne oss selv om dét.

Her hadde det kanskje hjulpet med en inndragelse av begreper som 'stil' og 'stilisering', som er åpne for historisk forandring uten å svekke presisjonen i erfaringen av at det er noe som går og noe som ikke går i det hele tatt. Den franske estetikeren La Motte har for så vidt formulert det meget treffende, allerede i sin *Réflexions sur la critique, Tôme I, Œuvre III*, Paris 1754: "Det jeg liker å kalle naturlig, er det som er i samsvar med mitt eget skjønn". Utsagnet kunne godt ha vært motto for hele Nässéns avhandling. Og drøftingene på dette punkt ville ha vært godt hjulpet av Charles Batteux' *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1743, der Batteux hevder at den avgjørende dommer over om den kunstneriske etterligning av naturen har lyktes eller ei, ikke ligger i forstandens resonnementer, men i vår kunstneriske smak. Men da ville hun også blitt tvunget inn i resonnementer om sine egne kriteriers historisitet, som hun ga avkall på da hun valgt å la herme-

neutikken ligge.

Det finnes også andre ankepunkter i avhandlingen, som mindre angår selvrefleksjonen enn den historisk-faktiske gjennomgangen. Jeg skal nøye meg med ett, nemlig kategoriseringen av italiensk stil, fordi det spenner litt bein for gjennomføringen av avhandlingens hovedpoeng: å forstå fortidens musikkpraksis som retorisk ut fra talekunsten *actio*, heller enn ut fra retorikkens analyser av den som fiksert kommunikasjonssystem.

Begrepet om 'italiensk stil' dukker opp flere steder, blant annet som kontrastfolie i Nässéns alldeles glimrende drøftinger av formalisering, tekst og gest i *tragédie lyrique*. Hun griper til tekstbøkernes kobling til affektlære, og går som så mange av dem glipp av forskjellene mellom den senere barokkens korrespondanse krav om én arie – en stående affekt, og den tidlige italienske barokkens retoriske emfase av enkelte ord og vendinger. I verste fall, som på s. 267, ender hun med å svelge hele pakken, og definerer 'italiensk stil' ut fra affektlære kodifisert til figurlære. Men dette, musikalsk retorikk som en figurlære, fundert i en affektlære er så å si på en annen bane enn den hun selv så fruktbart peiler inn gjennom talekunstens *actio*. Traktatskriverne, selv en så tidlig som Joachim Burmeister (1606), men først og fremst Athanasius Kircher (1650), Johann Mattheson (1739) og Johann Nikolaus Forkel (1802) kom etterpå og var ute i helt annet ærend. Derfor stemmer det ikke, når Nässén (s. 85) hevder at "genom att lägga samman de olika pusselbiterna i retorisk och teatral gestik med musikens figur- och affektlära, går det att konstruera gestiska mönster som skulle kunna appliceras på tidlig italiensk opera". Heldigvis gjør hun noe helt annet og adskillig mer musikknært når hun selv går til verks.

De kritiske merknadene kan stå som en påminnelse til oss alle, om hvordan historisk kunnskap som oftest blir problematisk om den ikke reflekteres ut fra sitt uomgjengelig aktuelle og nåtidige ståsted. I så måte fremviser Nässéns avhandling en vanskelighet som Ph. Brett formulerer på følgende måte: "The difficulty with incorporating historical context in a performance art such as music is that, once understood, it is difficult to know what to do with it. We cannot

reconstruct it exactly or in all its ramifications, because bound up with its understanding is the acknowledgement of our own difference.”**) Men Nässén fanges ikke av vanskeligheten, selv om hun snubler litt i den. Hun studerer sine kilder, erkjenner sitt eget ståsted, teaterpraktisk i vår samtid med pedagogiske sideblikk, og velger for øvrig ut fra hva hun selv finner riktig og – naturlig. Derfor blir da også resultatet godt.

Noter

*) Jf. R. Taruskin: “The Musicologist and the Performer”, in D. Kern Holoman/C. V. Palisca (ed.): *Musicology in the 1980s*, New York 1982, p 108.

**) Ph. Brett, “Text, Context, and the Early Music Editor”, in: N. Kenyon (ed.): *Authenticity and Early Music. A Symposium*, Oxford/New York 1988, p. 114.

Ståle Wikshåland

Gerd & Lennart Reimers: *Gösta Nystroem – musikern, målaren, människan*. Stockholm: Edition Reimers, 2000, (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 90), 264 s., noter, ill., ISBN 91-89038-14-2

I en analys av Gösta Nystroems *Sinfonia Espressiva* år 1950 skrev Bo Wallner følgende ord: ”Vill du ha en stunds angenäm avkoppling från arbetet – lyssna inte på denna musik! Vill du ha en tonande kuliss till kvällskaffet – lyssna inte på denna musik! Den kräver allt av dig!” Ordvalet är dramatisk, ämnet uppenbarligen väsentligt för Wallner. Just denna symfoni motsvarade på ett lysande sätt den dåvarande yngre generationen musikforskarens idealbild av vad ny konstmusik borde innebära: En musikopplevelse präglad av stark uttryckskraft kombinerad med, eller gestaltad i form av, en övergripande struktur som var tacksam att analysera utifrån idéer om stringens i uppbyggnad och form. Även om Gösta Nystroem brukar räknas till den lilla gruppen av svenska 1920-talsmodernister inom musiken, kom hans genombrott i samband med denna ”synkronisering” av hans skapande med svenska förhållanden

under de närmast följande decennierna.

Men samtidigt som Nystroems kompositioner passade synnerligen väl in i 1940- och 50-talets ideal, är det frapperande vilket glapp som rådde mellan denna estetik och personen Gösta Nystroem. Själv uttalade han sig ogärna om sitt arbete och inte alls om musik i analytiska termer. Tvärtom uttalade han sig ringaktande om ”matematiska analyser”; ”ett visst sinne för proportioner” var det närmaste han kom ett uttalande om de formella egenskaper som musikforskare hylade i hans stora orkesterverk. När han ombads att skriva sina memoarer, skrev han målade och engagerat om färgstarka människor han mött och om spännande och exotiska platser, mycket litet om musik, och demonstrerade en suverän likgiltighet för nyktert redovisande av fakta eller följandet av en klar kronologisk linje.

De problem som skapas av detta komplicerade förhållande mellan musikens auktoritativa historiska position och den närmast oengagerade människan som stod bakom den, återspeglas i viss mån av en gapande lucka i musiklitteraturen. Alla som intresserat sig för denne svenske symfoniker har hittills varit hänvisade till att söka bland spridda tidningsnotiser, enstaka akademiska arbeten och längre tidskriftsartiklar. Redan som utgångspunkt måste det alltså sägas att det är en viktig händelse att det kommer ut en gedigen biografi över Gösta Nystroem. Det kan också tilläggas, att listan över svenska tonsättarbiografier rent generellt fortfarande är så mager, att varenda substantiellt tillskott är mycket välkommet.

Gerd och Lennart Reimers personliga förhållande till Gösta Nystroem var en nära vänskap som varade under en lång period. Lennart Reimers uppsats om Nystroems symfonier från 1954 är dessutom den första längre framställningen om Nystroems verk, i viss utsträckning präglad av det ovan antydda dåtida musikvetenskapliga synsättet. Utifrån det perspektivet kan man nästan tala om *Gösta Nystroem – musikern, målaren, människan* som ett slags slutord från författarna, en sammanfattning och summering av det speciella förhållande som rått mellan författarna och föremålet för deras bok, liksom av den syn på musikskribentens uppgift som präglat Reimers arbete med Nystroems musik. Det måste dock omedelbart framhållas, att Gerd och Lennart Rei-

mers uppenbarligen bemödat sig om att inte låta sin bok begränsas till de erfarenheter de personligen haft gemensamma med Nystroem, eller till de slutsatser som Lennart Reimers dragit i tidigare arbeten om tonsättaren. Detta gäller såväl för beredvilligheten att ompröva egna antaganden och slutsatser från tidigare arbeten som för det av allt att döma samvetsgranna studiet av texter av andra forskare, även när omfång och ambitioner hos sådana texter legat på en lägre nivå än deras egen.

Samtidigt finns mycket kvar av övergripande tendenser från Lennart Reimers tidigare arbeten. Detta märks mest i musikanalyserna, där enhet och logiska sammanhang är element som starkt betonas inom varje enskilt verk. Den bergfasta, obehagliga logiken som spåras i *Sinfonia Espressiva* finns där på samma sätt som när Bo Wallner beskriver den, och entusiasmen inför den smittar i minst lika stor utsträckning; existensen av oeniga röster erkänns, även om de inte ges något större utrymme. På samma sätt poängteras gärna element av kontinuitet och konsekvens i Nystroems skapande som helhet snarare än eventuella disparata drag. Samtidigt finns det dock en ödmjukhet inför musikens uttrycksförmåga, en frånvaro av tvärsäkerhet inför egna uppfattningar, och en lovvärd ambition att åtminstone ge något utrymme åt motstridiga historiska röster som är mycket tilltalande.

Frågan om en biograf bör eftersträva en sammanhållen framställning för att ge sitt verk enhet, eller om detta leder till förvanskning av en ofta nyckfull verklighet, är förstås alltid närvarande i samband med böcker av detta slag. På ett liknande sätt går det att diskutera olika förhållnings-sätt till den beskrivna personen. Det är möjligt att se fördelar med en distansering från honom eller henne, för att möjliggöra en nykter syn på sakförhållandena. Mot detta kan ställas uppfattningen att ett personligt förhållande ger unika erfarenheter, som i bästa fall ger en speciell kvalitet, en särskild färg åt biografien. Ett visst mått av personligt intresse är väl för det mesta oundvikligt från en författares sida; när det gäller ett ämne som en svensk 1900-talstonsättare anas nästan alltid ett särskilt engagemang.

Det nära personliga förhållandet mellan Gösta Nystroem och Gerd och Lennart Reimers

är naturligtvis en faktor som varit avgörande för uppläggningsen och utformningen av boken i detta avseende. En mer distanserad författare skulle måhända ha gjort mer av de inledningsvis skisserade motsägelsefulla dragen i Nystroems gestalt, kanske ha handskats mer bryskt med Nystroems levnadshistoria, och eventuellt ställt skarpare frågor till materialet rörande Nystroems receptions historia. Den bok som nu föreligger äger dock – naturligtvis! – mer än väl sitt berättigande. Gerd och Lennart Reimers version av Nystroems liv och verk förtjänar spridning, och boken ger som helhet en god översikt över olika aspekter på tonsättaren. I den begränsade mån som en partsinlaga för en personlig vän skulle kunna anas i någon enskild del (vilket inte är fallet i någon särskild utsträckning) kan det utan bryderi bemötas med att hela projektet med att skapa en biografi över en onekligen betydelsefull svensk tonsättare, vars stjärna kanske dalat något, oundvikligen blir ett slags partsinlaga.

Bokens layout och uppläggning är funktionell, en del intressant bildmaterial och många notexempel gör den rolig att titta på. Några smärre korrekturmissar drar knappast ner läsvärdet något särdeles – det enda som kanske förtjänar att påpekas speciellt är att den halvsekelgamla skivinspelningen av *Sinfonia Espressiva* som nämns i den mycket grundliga verkförteckningen sedan några år faktiskt har sällskap på marknaden av en ny version med Malmö Symfoniorkester och Paaavo Järvi (BIS CD-782). Utöver denna minimala randanmärkning kan det utan reservation sägas, att den initierade biografien, de engagerade musikanalyserna och, inte minst, de gediget utförda verk- och litteraturförteckningarna gör boken till ett viktigt bidrag till svensk musikhistorieskrivning.

Tomas Block

Joel Speerstra: *Bach, the Pedal Clavichord, and the Organist*. Diss., Göteborgs universitet 2000, 241 s., ill. (utkommer på Rochester University Press)

Var das Pedalclavichord nur ein Übungsinstrument für Organisten oder erfüllte es auch seine Funktion als vollwertiges Instrument für Konzertzwecke? Dies erscheint mir als die Kernfrage, die in dieser vorzüglich geschriebenen und sehr leicht und flüssig zu lesenden Abhandlung gestellt wird. Die Person des Autors Joel Speerstra erlaubt es, das Thema von drei verschiedenen Richtungen her zu behandeln. Zunächst ist er als Instrumentenbauer, der sich auf historische Tasteninstrumente und hier im besonderen auf Klavichorde spezialisiert hat, in der Lage, das Pedalclavichord von Johann David Gerstenberg aus dem Jahre 1766, das im Leipziger Musikinstrumenten-Museum zu sehen ist, gebührend zu beurteilen und zu kopieren – wie ich mich durch Vergleich der beiden Instrumente überzeugen konnte. Die erste Hälfte der Dissertation beschäftigt sich mit der Geschichte, den erhaltenen Quellen über das Pedalklavichord und den Problemen, die für die Herstellung der Kopie gelöst werden mußten. Dazu mußten zunächst die verwendeten Maßeinheiten, die sich in diesem Fall auf den Leipziger Fuß zurückführen lassen, gefunden werden. Ausführlich werden auch das Vermessen des Resonanzbodens, die der Gesamtkonstruktion inwohnenden Gesetzmäßigkeiten sowie die Wahl einer möglichen Besaitung besprochen.

In der Literatur des 19. und auch 20. Jahrhunderts wird das Pedalklavichord nur als Übungsinstrument angesehen. Speerstra gibt hinlänglich Quellen an, die bisher entweder nicht beachtet oder falsch gedeutet wurden und aus denen hervorgeht, daß das Klavichord, insbesondere mit zwei Manualen und Pedal bei Aufführungen verwendet wurde.

Die zweite Hälfte der Abhandlung ist der Aufführungspraxis, im Besonderen der Spieltechnik des Pedalklavichords und hier in Hinblick auf die Musik J.S. Bachs gewidmet. Als elementare Quellen für Bachs Technik des Clavierspiels werden Johann Nikolaus Forkels Biographie über J.S. Bach und das Vorwort Friedrich Conrad Griepenkerls zu Bachs Chromatischer Fantasie und

Fuge sowie andere zeitgenössische Belege herangezogen. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse über Tonerzeugung und Anschlagtechnik, bei der eine Gewichtsverlagerung maßgeblich ist, werden für die Interpretation der Passacaglia von J.S. Bach BWV 582 herangezogen. Ein weiteres Kapitel ist der Musica poetica oder barocken Figurenlehre gewidmet und zeigt die Möglichkeiten einer Figuralnotation am Beispiel der 1. Invention BWV 792 sowie Entsprechungen in der chinesischen Kalligraphie. Die Erfahrungen Speerstra als Pädagoge sowie seine künstlerischen Fähigkeiten, die er bei einem Konzert anlässlich der Promotion unter Beweis stellte, untermauern seine Ausführungen, die eine gelungene Abhandlung eines Instrumentenbauers, eines Musikers und eines fundierten Musikwissenschaftlers in einer Person darstellen. Das Göteborg Organ Art Center schuf offenbar die idealen Bedingungen, daß ein derart vielschichtiges Projekt mit seinen in viele Richtungen gehenden Untersuchungen entstehen und auch abgeschlossen werden konnte.

Ich bin überzeugt, daß entsprechend der in dieser Dissertation gewonnenen Erkenntnisse in Zukunft das Pedalclavichord als Tasteninstrument mit bisher noch zu wenig geschätzten Möglichkeiten der Dynamik für die Realisierung barocker Kompositionen für Tasteninstrumente und hier insbesondere der Werke J.S. Bachs herangezogen werden wird.

Gerhard Stradner

Claës Tamm: *Pappas lydige Son. Clas Tamms dagböcker och brev 1827–1865*. Inledning, urval och kommentarer av Claës Tamm. Stockholm: Probus Förlag, 2000, 408 sid, ill., ISBN 91-87184-62-1

Clas Anton Tamm föddes 1807 som den mellersta av tre söner till Pehr Adolph Tamm, som i likhet med bl.a. Hans Järta hade av sagt sig sina adliga privilegier vid riksdagen i Norrköping 1800 men 1826 åter adlades och blev friherre 1843. Han ägde flera stora gods och bruk och ansågs vara Sveriges näst rikaste man. Sonen Clas tillbringade sin barndom på Österby bruk och studerade därefter

i Uppsala, där han 1828 avlade kansliexamen. Efter att ha tjänstgjort i handels- och finansexpeditionen och vid Kungl. Maj:ts kansli slog han sig 1839 ned på sin nyinköpta egendom Tvetabergr utanför Södertälje, där han till sin död 1866 var verksam som lantbrukare och även hade en lång rad kommunala uppdrag. Han hade 1836 gift sig med sin kusin Carolina Östberg och med henne fick han 14 barn, varav nio uppnådde vuxen ålder.

Tamm var en mångsidig och brett kulturintresserad person, och den vackra och väldisponerade volym som hans sonsons sonson och namne nu utgivit med hans brev och dagböcker har åtskilligt att erbjuda både dem som är allmänt intresserade av livet i högreståndskretsarna i Sverige under 1800-talets första hälft och dem som är mer specialiserade på exempelvis bruks- och lantbrukshistoria, etnologi och hembygdsforskning. Även konsthistorikern har mycket att hämta genom att Tamm noggrant följer och kommenterar de samtida utställningarna i Stockholm, och av bokens illustrationer framgår att han var en utmärkt tecknare. Han försökte sig också, dock med mindre framgång, som skald. Men än större var hans lidelse för musik, och han trakterade själv flöjt och piano. Han blev våren 1861 ledamot av KMA (samtidigt med ytterligare tre "amatörer" men även Ivar Hallström), där han kom att anlitas som revisor, och han omnämns i Højers musiklexikon 1864 som "utmärkt dillefant på flöjt samt mångsidigt bildad och berest; egare af ett rikhaltigt och dyrbart musikbibliothek". Musiknotiser upptar en stor del av utrymmet i Tamms anteckningar, men det mest spännande i boken ligger egentligen på ett mer personligt plan.

Som titeln antyder var nämligen Tamm starkt fästad vid sin far, och han sökte ofta hans stöd. Hänsynen till den synbarligen starkt dominant fadern går som en röd tråd genom allt vad Tamm skriver. Han ansåg sig ha svårt att nå fram till egna ställningstaganden, då han alltid ville penetrera varje eventuellt problem i detalj och därför ville se det från alla upptäckliga sidor. Vardagen kunde vara ganska komplicerad för en ägare till en gård som snart utvecklades till något av ett mönsterjordbruk, och Tamm måste dessutom som delägare i faderns stora bruksföretag bevaka sina intressen och därför vistas en tid varje som-

mar på Österby. För en del av sina dagboksnoteringar skapade Tamm en hemlig skrift, som utgivaren med hjälp av en kodexpert lyckats dechiffrera, och i denna krypterade form skriver han oftast om sina – dock till synes tämligen oskyldiga – snedsprång.

Tamm uppehåller sig ofta vid sitt flöjtspel, som synbarligen betydde mycket för honom och gav honom en särskild stimulans, inte minst när han hade tillfälle till samspel med goda musiker – även hans pianospelande hustru synes ha hört till dem. Man får inblick i en tidstypisk repertoar, där namn som Fesca, Kalkbrenner, Kreutzer, Kuhlau, Kummer, Mozart, Reissiger och Romberg ofta förekommer. Men Tamm har också mycket att berätta om musikupplevelser både hemma och borta. Åren 1834–35 gjorde han en 14 månader lång "bildningsresa" på kontinenten och besökte Danmark, Tyskland, Frankrike, Schweiz, Österrike och Italien. Bland mycket annat såg han Trollflöjten i Berlin, där han bl.a. träffade Berwald, hörde konserter i Leipzig, såg *Den tjuvaktiga skatan* och *Don Juan* i Paris, där han också gärna gick på Opéra-Comique, och hörde Ole Bull i Rom, och allt detta beskriver han med entusiastens och kännarens tonfall.

I Stockholm går Tamm tämligen regelbundet på teater, opera och konserter och deltar också i Harmoniska sällskapets verksamhet. I nov 1837 gör han en förteckning över de större musikverk han tagit del av och det har blivit en imponerande lista som samtidigt väl speglar den aktuella repertoaren. Under de följande tre decennierna kan man så följa hans nyvunna musikaliska intryck nästan i detalj, och hans noteringar ger en god bild av vad som rörde sig på den musikaliska fronten i huvudstaden. Han lämnar ögonblicksbilder av många operaaktörer och är som de flesta av sina samtida fångslad av Jenny Lind och uttalar sig om hennes framträdanden vid åtskilliga tillfällen. Om hennes spel i *Friskyttan* 1838 säger han att "det frampressade tårar; en djup innerlig känsla sammanknöt hos henne spelet och sången", och om hennes Lucia 1843 skriver han: "Öfver all beskrifning väl spelades af Mdlle Lind sjelfva dödsscenen; Den himmelska flygande blicken som bortförde själen med sig och derefter den hopfallande lekamen, på en gång skönt och hemskt." 1846 bevisade Tamm "den nya pjecen

Wermländingarne” och anmärker: ”Wacker tanke att åstadkomma något nationellt, dock torde det anses misslyckadt att till huvudspråk i ett stycke göra en provinsdialekt, hvar skulle detta sluta om det fortsattes?”. Däremot får Berwalds *Estrella* 1862 påfallande gott betyg och även den nymodiga *Faust* möts samma år med öppna sinnen. Tamm har flera kloka ord att säga även om den symfoniska repertoar han tar del av, och överhuvud är hans iakttagelser och korta karakteristiker både välfunna och personliga.

Tamm ger emellertid sällan några mer ingående porträtt av de musikpersonligheter han mötte. Till hans goda vänner hörde exempelvis A.F. Lindblad som bl.a. skrev en liten dikt vid hans bår. Tamm var med vid förstauppförandena av *Drömmarne*, både det med piano 1853 och det med orkester 1861, men han har nästan ingenting att säga om verket och inte heller om dess upphovsman. En brist i själva utgåvan är att tonsättare och andra upphovsmän inte fått vara med i personregistret, men i en del fall är det nog tur, eftersom flera är felstavade (Hafflinger!). Att ”Bohrens Gesellschaftsquantett” inte är ett verk av någon ”Bohrer” utan av Hermann Berens borde utgivaren nog ha kunnat lista ut, då det rätta namnet några sidor senare dyker upp i samband med operetten *Lulli & Quinault*. Om det sedan är den äldre eller den yngre Tamm som för syndat sig och kallat ett skådespel av Schiller för *Fiasko* (!) i stället för *Fiesco* och en roman av Goethe för *Waldverwandschaften*, är svårt att gissa sig till, då kommentarer saknas. Fiffigheten att skriva ”Beethovenens S dur Synfonie” får dock tillskrivas dagboks författaren.

Lennart Hedwall

Gunnar Ternhag: *Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå 2000, (Skrifter utgivna av Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå. Serie F, Musikliv nr 1), 134 s., ill., ISBN 91-86372-34-3

”Röken stiger motvilligt ur kätans topp. Den bygga blåsten lägger nästan lock på öppningen och förmiddagselden har inte tillräcklig kraft att tvinga upp rökpelaren.” På detta intresseväckande

sätt inleder inleder Gunnar Ternhag sin framställning om Karl Tiréns insamling och inspelning av samiska jojknigar i början av 1900-talet. Syftet med studien är att besvara frågor som hur Tirén gick tillväga och att övergripande ge en ”kontextuell” ram runt materialet, dvs. Tiréns bok *Die Lappische Volksmusik* (1942). Ternhag nämner, närmast i förbigående, att hans arbete främst baserar sig på efterlämnade primäranteckningar och fältdagböcker. Merparten av källmaterialet finns bevarat på DAUM i Umeå. Sammanfattningsvis, skriver Ternhag, kan boken utnyttjas på två sätt, dels för att stilla ”nyfikenheten hos alla dem som undrat över hur Tiréns samlingar tillkommit”, dels som en hjälp inför ”vetenskapliga bearbetningar” av Tiréns fonografinspelningar och transkriptioner av jojkn.

Boken inleds med en kort presentation av Tirén (1869–1955) ”järnvägstjänsteman, målare, violinist, fiolbyggare, botanist, jojksamlare – och familjefar”, och skildrar därefter hur Tiréns intresse för det samiska väcktes. Det var under en tid när man generellt var inställd på att rädda den äldre folkliga kulturen. Inte minst viktigt för Tirén blev hans bekantskap med samiska slöjdlärarinnan Maria Persson som hade en stor jojkrepertoar. Vi får följa hur Tiréns planer på en samlad inventering av jojkn i Sverige efterhand realiserar i slutet av perioden 1900–1910, en tid när industriutställningar och spelamantävlingar var på modet. I detta sammanhang diskuterar Ternhag också Tiréns tillvägagångssätt. Hur Tirén uppträdde och hur han gick till väga när han skriver ner jojknigen med noter är frågor som därnäst tas upp. Enligt Ternhag var Tirén ”en skicklig upptecknare”. De särskilda problemen med inspelningsförfarandet med fonograf, tas däremot inte upp här (jfr s. 109f).

Huvuddelen av framställningen handlar om Tiréns samlingsresor (s. 37–100), vintermarknaden i Lycksele, inspelningsresan sommaren 1911 osv. fram till den sista insamlingen i oktober 1915. Här möter vi en mängd personer som på olika sätt underlättade Tiréns verksamhet, träffar samer som jojkar och får överhuvudtaget en fin inblick i samlings- och inspelningsresorna.

Därefter följer en diskussion om värdet av Tiréns enastående samlingsarbete. Han samlade in, propagerade för värdet av den samiska jojkntra-

ditionen, men förmedlade också uppteckningar av jojk till en tonsättare som Wilhelm Peterson-Berger (jfr hans symfoni *Same ätnam*). Dessa diskussioner förs föredömligt utifrån den tidens tänkesätt, samtidigt som Ternhag inarbetar åtskilliga studier som gjorts av nutida forskare.

Boken avslutas så med ett kort fiktivt samtal – översatt till svenska får vi anta – mellan två samiska kvinnor som ser Tirén och hans viktiga medhjälpare Maja Wickbom vandra iväg. ”– Tänk att han fick oss att jokka – Det var något särskild med honom ... – Ja, det var väl det”.

Det skall utan förbehåll sägas att det här är en bok som jag önskat jag kunnat läsa långt tidigare (jag tillhör förmodligen de som flitigast studerat Tiréns utgåva från 1942 /bl.a. Edström, 1978, 1992 /”Jojk – ett bidrag till samernas förhistoria?”, denna titel har fallit bort i litteraturlistan/ samt LP:n *Jojk – vuolle – luohi*, 1989). Ternhag bok ger läsaren en fin och levande skildring över hur det gick till. Den är skriven så att den dels fungerar, med Ternhagsord, som ”en fylig dagbok, skriven i tredje person”, dels som en vetenskaplig studie där Tiréns verksamhet analyseras och värderas utifrån sin kontext. Framställningen innehåller också många belysande bilder, användbara förteckningar och index, men alltför få exempel på transkriptioner.

Som framgår av min anmälan var det mig en stor glädje att läsa boken. Den kommer att vara till stor hjälp för de forskare som i framtiden kommer att arbeta vidare med Tiréns transkriptioner och inspelningar av jojk/jojkningar.

Referenser:

- Edström, K-O (Olle) 1978: *Den samiska musik-kulturen. En källkritisk översikt*. Diss., Göteborg
- Edström, K-O (Olle) 1989: *Jojk – Vuolle – Luohi*, (Fonogram/LP) AJLP1, Åjtte, Svenskt Fjäll-och Samemuseum
- Edström, K-O (Olle) 1992: ”Jojk – ett bidrag till samernas förhistoria?”, i *Sumlen*, 1992
- Edström, K-O (Olle) 1998: ”Om konstruktionen av samisk musik och jojk”, i *Saga och Sed. Kungl. Gustaf Adolfs akademiens årsbok*, 1998

Olle Edström

The Musician in Focus. Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology. Red: Dan Lundberg & Gunnar Ternhag, Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 2000, (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 91), 160 s., ill., noter, ISBN 91-89038-17-7

Dan Lundberg och Gunnar Ternhag er velkendte navne i svensk (nordisk) musiketnologi som lærere og skribenter. De har tidligere på en frugtbar måde dannet par, da de udgav den fine lærebog *Folkmusik i Sverige* (1996), der udmærker sig ved at inddrage såvel samisk musik som indvandreremusik.

The Musician in Focus er resultatet af et projekt, som redaktørerne tog initiativ til i 1995. Formålet var dels at styrke udforskningen af individuelle musikere/sangere og dels at øge samarbejdet mellem nordiske forskere på området. 11 forskere meldte sig til projektet, og heraf har seks bidraget med artikler til den foreliggende bog.

Publikationen ligner – på godt og ondt – en kongresrapport: De enkelte indlæg er spændende nok, men der er ikke meget sammenhæng imellem dem. Derfor har redaktørerne skrevet en indledning, hvor de påpeger emnets vigtighed og forsøger at skabe en sammenhæng mellem bidragene.

Bogens formål er velbegrundet og vigtigt, og redaktørerne fortjener ros for at have taget det op. 1800-tallets folkemusikforskere i Norden var primært interesseret i stoffet selv (tekster og melodier), og sideløbende hermed udvikledes en national og en lokalpatriotisk interesse i de gamle sange og dansemelodier. De konkrete sangere og spillemænd var ikke ”i fokus”, fordi man betragtede dem som mere eller mindre passive bærere af en kollektiv national arv. Siden 1960’erne er der sket et paradigmeskift i musiketnologi/folkemusikforskning. Ganske vist er især norsk og finsk musiketnologi stadig meget nationalt og lokalt fokuseret, men i alle nordiske lande (og i hele den vestlige verden) er forskerne begyndt at erkende individets afgørende betydning for de musikalske traditionsprocesser. Forskerne er ikke mere bare interesseret i gamle, nationale traditioner, men fokuserer på sangeren/musikere og spørger: Hvordan har den pågældende lært at spille/synge? Hvilken rolle spiller den individuelle fantasi og

kreativitet? Hvordan er vedkommendes repertoire opstået? Hvilken betydning har musik i den pågældendes liv? Og man udgiver nu gerne repertoarer fra enkeltpersoner (et sang- og spillemandsrepertoire, en spillemandsnodebog) i stedet for samlinger med "national" folkemusik. Det nye paradigme formuleres på en tilspidset måde i en af bogens artikel-titler: "It's the individual who is the 'dialect'".

I indledningen (s. 9–23) peger redaktørerne på den udvikling, der er sket siden Herder lancerede sit "Volkslied"-begreb (hvilket i øvrigt ikke skete i 1778, som indledningen påstår, men i den stadig læseværdige artikel "Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker" i bogen *Von Deutscher Art und Kunst*, 1773). De fremhæver, at musiketnologien i det multikulturelle USA har været en afgørende inspiration for europæiske forskere siden 2. verdenskrig, og de diskuterer fordele og ulemper ved den nye individ-fokusering. Alt dette er interessant – omend meget kort og generelt formuleret.

De to første artikler i bogen fokuserer på det intrikate forhold mellem forsker og informant. Tellef Kvifte (Oslo) skriver om hardingfelespilleren Salve Austenå fra Åmli ved Arendal og redaktør Gunnar Ternhag om violinspillemanden Hjort Anders Olsson – musikere som i begge tilfælde har dannet udgangspunkt for forfatterens doktordisputat. Kvifte mener, at man selv må være lærling hos den pågældende spillemand for at kunne vurdere musikeren "stumme" dvs. ikke-verbaliserede kundskaber. Det var Ternhag af gode grunde afskåret fra, eftersom Hjort Anders døde længe før forskningsarbejdet fandt sted, og Ternhag diskuterer i stedet de forskellige typer biografi og forskellige typer kilder. (En diskussion, der er højaktuel i litteratur- og historiefaget i disse år).

Eva Hov (Trondheim) og Hans Hinrich Thedens (Oslo) fremlægger dybtgående analyser af spillestil hos henholdsvis violinspillemanden Post-Anders fra Røros-egnen og hardingfelespilleren Salve Austenå (igen!). I begge tilfælde beskrives en individuel spillestil, der ikke blot kan reduceres til at være eksempler på en regional tradition. Det er Thedens, der konkluderer, at det er det individuelle spil i en linie gennem flere generationer, der er blevet tilskrevet betydning af at

være egnens "dialekt" – en konklusion, som han desværre ikke diskuterer, om man kan generalisere. Artiklerne udgør to meget fine *case-studies*, der begge bygger på forfatterens dissertationer om samme emne. Blot under det en udenforstående som undertegnede, at forfatterne i så ringe grad diskuterer andre forskeres resultater (f.eks. hinandens eller Morten Levys doktordisputats om *The World of Gorrlaus Slåtts*, 1–3, 1989).

Redaktør Dan Lundberg sætter fokus på "Music, Individuality and Collective Identity", et tema som i årene 1996–2000 er udfoldet i Musikaliska akademien store forskningsprojekt "Musik–Medier–Mångkultur" (afsluttet med en bog og cd, udgivet af Dan Lundberg, Krister Malm og Owe Ronström i 2000). Han belyser musikkens evne til at skabe og fastholde identitet – og her skelner han mellem individets identitet(er) og den kollektive identitet, som det lykkes en gruppe at tilkæmpe sig i samfundet. I nutidens multikulturelle "arena" er musikere og andre "ekspressive specialister" vigtige i fremvisningen af kollektiv, f.eks. etnisk identitet. Lundberg diskuterer musik og identitet i irsk, svensk og kurdisk/tyrkisk miljø, og han konkluderer, at kollektiv identitet konstant gen-skabes og om-skabes i et samspil mellem tradition, medier, tekniske resourcer og de nævnte "ekspressive eksperter".

Bogens eneste artikel om en traditionel sanger er den århusianske lektor Kirsten Sass Baks om den sønderjyske arbejderkvinde Hansigne Tækker (1895–1986), "Singer in a Border Region". Efter at have sunget rent privat gennem et langt liv blev Hansigne Tækker omkring 1970 pludselig "folkesanger" takket være sanghistorikeren og radiomanden Karl Clausens interesse for hende. Også Kirsten Sass Bak (der er Clausens efterfølger ved Sanghistorisk Arkiv i Århus) nåede at besøge Tækker, og Bak beskriver meget fint den komplicerede sanghistoriske baggrund for Täckers repertoire i det dansk-tyske grænseland. Bak belyser desuden Täckers sangeridentitet (og hvordan den ændrede sig) samt hendes "kulturelle univers". De forskellige sangtraditioner dokumenteres desuden med musikexemplar.

Redaktørerne peger i indledningen s. 14–15 på, at i Norden har spillemændene været "specialister", mens dette ikke har været tilfældet for de folkelige sangere (enhver har sunget mere eller

mindre, mens instrumentalspil kræver en særlig oplæring). Dette kunne godt fortjene en nærmere diskussion, for jeg tror at sangere med et stort, gehørsverleveret repertoire tidligere har været lige så sjældne (og værdsatte!) som gode spillemænd.

Min største anke over den foreliggende bog er imidlertid følgende: Jeg savner en oversigt over og en kommentar til den nordiske forskning i musikere/sangere. I Danmark har forskerne først og fremmest publiceret *sanger*portrætter, her kan man til gengæld trække linien helt tilbage til folkemindesamleren Evald Tang Kristensen (efter-skrift til *Jyske Folkeminder* bd. II, 1891 samt bogen *Gamle Kildevæld*, 1927), og man kan for eksempel følge den i nyere tid fra H.C. Frydendals frem-læggelse af "Marie Bødkers Viser" (1945), over Nils Schiørrings "Selma Nielsens viser" (1956), Thorkild Knudsens "Ingeborg Munchs viser" (1961), Karls Clausens "Tille Davidsen og hendes viser" (1962) og Kirsten Sass Bak m.fl.'s "Sønderjyder synger" (1983) til undertegnedes "To sangere fra den jyske hede" (1984) og "Rasmus Storms nodebog" (1988) – og til 1980'ernes og 90'ernes mange bøger, cd'er og mc'er med nulevende spillemænd (Evald Thomsen, Viggo Gade, Viggo Post, Otto Trads og mange flere). Noget tilsvarende findes i alle nordiske lande. En fremdragelse og en kort vurdering af denne forskning – måske blot i form af en kommenteret bibliografi – ville have gjort bogen mere nyttig for det internationale publikum, som den henvender sig til.

Bogen rummer seks gode artikler, men undgår ikke indtrykket af "spredt fægtning", som vi siger på dansk. Den rejser flere spørgsmål, end den besvarer, og mangler altså en oversigt over nordisk forskning i sin emne. Dens positive betydning er at give eksempler på den individbaserede trend i nordisk musiketnologi over for et engelsksproget læsende publikum.

Jens Henrik Koudal

Joachim Walter: "*This Heaving Ocean of Tones*". *Nineteenth-Century Organ Registration Practice at St. Marien, Lübeck*. Diss., Göteborgs universitet, 2000, (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 60) 251 s., ill., noter, CD: *Lübecker Orgelromantik* (Motette CD 12681)

"*This Heaving Ocean of Tones*" *Nineteenth-Century Organ Registration Practice at St. Marien, Lübeck*, a musicology dissertation written by Joachim Walter at Göteborg University under the supervision of Sverker Jullander and sponsored by the Göteborg Organ Art Center (GOArt), sheds new light on organ performance practices in Germany during an era very much neglected by scholars (and perhaps also performers) of organ music. In this respect Walter's work is a revisionary essay, gently cutting through and overcoming the biases imposed on nineteenth-century traditions, instruments, music, and organists by the organ reform movement (or *Orgelbewegung*) early in the twentieth century. Viewed from another angle, his study is related to similar efforts by performers and scholars in both Europe and North America to expand the repertory deemed worthy of a historically-informed performance practice by moving from "early music" (understood as ending with Bach and Handel) to the standard repertory of the late eighteenth and nineteenth centuries. (Indeed, a conductor like Roger Norrington now approaches the performance of Berlioz, Brahms, and even Wagner, as if these composers, too, wrote "early music".) Taking advantage, in part, of sources and documents that only recently became available, Walter aims his flashlight at Hermann Jimmerthal (1809–1886) and Karl Lichtwark (1859–1931), two organists at the Marienkirche in Lübeck, sketches their background, describes the instruments they encountered, the music they owned and played, and analyzes the performance practices they followed in performing a variety of repertories on the organ.

The story begins with Jimmerthal's immersion in classical and classicistic traditions (he briefly studied with Mendelssohn in Düsseldorf in the 1830s) which in turn informed his views on music throughout his life, even when "progress" in the form of modern technology in instrument

building and the emergence of the so-called “neu-deutsche Schule” challenged his conservative tastes and habits. Jimmerthal’s response to those forces was ambivalent. With determination and political savvy he was the mastermind behind the building of a new organ at St. Marien, undertaken between 1851 and 1854 by the Thuringian firm of Schulze & Sohn. The façade of the organ may have been Gothic, but behind its dummy pipes lurked a most modern instrument with the latest technology to ensure constant wind supply, with rich reed sounds, both free and beating (Jimmerthal became familiar with the latest trends in French and English organ building, including those espoused by Cavallé-Coll, during a field trip to the London Great Exhibit in 1851), with pneumatically controlled Barker levers to facilitate ease of action when manuals were coupled, and with swell boxes and Expression to bring the instrument in line with expressive and aesthetic ideals characteristic of music after 1750.

The Schulze Organ in St. Marien with its 78 stops on four manuals plus pedal was the largest instrument in Germany at the time. It was a proud achievement, bundling the energies of civic and church institutions in a city whose most glorious times were long past. By following through with the project, St. Marien, the church of the wealthy merchant class, called attention to itself as a force to be reckoned with in the musical world. The glory of being a record-holder, alas, lasted only a year. In 1855 another new organ built by the Ladegast firm was inaugurated in the Cathedral of Merseburg, a much smaller and historically less significant city; besides having their organ featuring, curiously, just one more stop than the Schulze instrument in St. Marien, the Merseburg authorities topped the Lübeck enterprise by enlisting the help of one of the great composers of the age, Franz Liszt – and this may have some significance (not made explicit by Walter) at a time when the battle lines were drawn between academic and progressive camps of composition – in celebrating their new organ. Liszt composed for Merseburg a most modern and virtuoso organ work, the Prelude and Fugue on BACH, laying claim to Bach’s legacy in the organ world (and thereby challenging the Mendelssohn School).

What music did the two organists of St. Marien own? What music did they study and perform? It may not be a surprise: J.S. Bach and Mendelssohn rank supreme. The former was in the process of being rediscovered in mid-century as a composer and national hero at a time when the German people became aware of their common cultural heritage. Mendelssohn’s performance of Bach’s *St. Matthew Passion* in 1829 had sent a signal that was heard elsewhere and unleashed energies in many German cities, and Jimmerthal and, later, Lichtwark were torch bearers as organists in this Bach revival. More than one fifth of Jimmerthal’s and exactly one third of Lichtwark’s performances feature J.S. Bach, whereby Lichtwark showed a particularly broad cross-section of the older master’s works. Mendelssohn was the teacher and contemporary of Jimmerthal, and his works were introduced to the Lübeck audiences almost always shortly after they were published, especially the organ sonatas and oratorios. Lichtwark, Jimmerthal’s student (and thereby a Mendelssohn student, once removed) continued the programming practice of his predecessor at St. Marien.

What is striking is the dearth of early music, i.e., pre-Bach, in the repertory of Jimmerthal. Or perhaps it is not a surprise, considering how little was known of earlier masters before musicology got going later in the century and made those composers available through editions. But surprising is Jimmerthal’s neglect of his famous predecessor at St. Marien, Buxtehude, to whom J.S. Bach traveled on foot in a ten-day pilgrimage to hear the aging master at the pre-Schulze organ in 1705. Not until 1877, inspired through the work of the musicologist Phillip Spitta, did Jimmerthal pay homage in writing and through performance to Buxtehude. Lichtwark whose tenure as organist in Lübeck falls into a period when early music became increasingly available performed Sweelinck, Scheidt, Frescobaldi, Froberger, and the North Germans, including Buxtehude, more frequently.

In the last (and most substantial) section of his dissertation Walter focuses on the registration practices of the two Lübeck organists. Jimmerthal’s registration practices reveal a curious paradox, a mix between a relatively conservative

attitude in the registration of original compositions and an approach that considers the organ a kind of one-man orchestra in the case of transcriptions, requiring many registration changes. Hence, and this may be one of the most important findings of Walter, the colorful orchestra-like treatment of the organ later in the century (which is usually attributed to the influence of the *neudeutsche Schule*) may have its origin in the way nineteenth-century organists (and Jimmerthal is perhaps representative of others) used the organ to emulate orchestral effects in transcriptions of movements from symphonies, oratorios, concertos, and chamber works, distinguishing carefully between solo and accompaniment, rendering on the organ the various types of textures, the dynamic nuances (including *crescendo* and *decrescendo*) and expressive effects found in orchestral music. It even appears that Jimmerthal was inspired by the new Schulze organ in inventing more nuanced registrations as he became more familiar with the instrument. The *Largo* from Haydn's G minor quartet and the *Andante* from Mozart's *Jupiter symphony* are cases in point, especially if compared to the rather early transcription of the *Andante* from Mendelssohn's Piano Concerto in G minor. And the *Andante* from Beethoven's Fifth is clearly modeled in Jimmerthal's transcription and registration on the original, transferring Beethoven's instrumentation if not verbatim, at least in its effects, to the organ. In all these instances Jimmerthal opened the church up to musical practices of the concert hall, blurring the distinction between cathedral and civic musical life.

Jimmerthal's registration practices for original compositions for the organ avoided, by and large, the frequent registration changes encountered in transcriptions. For Baroque compositions as well as early nineteenth-century works (including Mendelssohn) he did not alter registration for the manuals, only changed manuals to enhance a piece's structure through these changes. Only later, and very reluctantly, Jimmerthal did employ registration changes to a nineteenth-century composition, the *Second Fantasy* by Friedrich Kiel. More revealing perhaps is that quite a number of works by younger composers appear in Jimmerthal's library, some of them even dedicated to him. These pieces would have required exten-

sive registration changes (involving the help of one or two assistants). Jimmerthal played none of them in public.

Being a student of Jimmerthal, Lichtwark was to some extent steeped in the classicistic aesthetics of Mendelssohn that informed his predecessor in the organ loft of St. Marien. But he also drew on other experiences (less documented in Walter's dissertation than those of Jimmerthal) that give him his own profile as a performer. He probably studied in Berlin and Leipzig in the 1880s and, most likely encountered organists in these cities who espoused an orchestral approach to organ registration such as Carl Piutti, the organist of St. Thomas in Leipzig, or Otto Dienl in Berlin. Both organists were advocates of a Romantic organ, including pneumatic and electro-pneumatic playing aids to allow rapid changes of color on the organ. And we know for sure that Lichtwark was acquainted with Andreas Hofmeier, who joined Max Reger in concert, gave recitals in St. Marien, and who in 1900 became organist in neighboring Eutin, northwest of Lübeck. Despite his acquaintance with a number of advocates of an orchestra-inspired registration style, Lichtwark remained stubbornly conservative in his practices. Not until early in the twentieth century did he mark his scores with annotations that suggest an acceptance of the new way of handling organ colors. By 1905 Lübeck's most prestigious church had gone "*neudeutsch*" in organ registration practice, but the way had been prepared, ironically, half a century earlier by a Mendelssohn student introducing his audiences to the works of Haydn, Mozart, and Beethoven through organ transcriptions.

Joachim Walter's dissertation is the work of a resourceful researcher and scholar with a sixth sense for asking the right questions, for combing through materials that may give him answers, and for interpreting his findings with due caution. The dissertation would not have been possible without Walter's thorough knowledge of the mechanics and craft (or is it an art?) of organ construction and organ building in its historical evolution. And, last but not least, the dissertation is informed by a virtuoso performer on his instrument. An integral part of the dissertation project is a compact disc "*Lübecker Orgelromantik*"

(recently released by the Motette label), featuring Joachim Walter as a most inspired and inspiring performer, using the registrations of Jimmerthal and Lichtwark, of works by Bach, Beethoven, Berens, Mendelssohn, Mozart, and Wagner. (Since the Schulze Organ of St. Marien was destroyed in a bombing raid during World War II, an "equivalent" instrument had to be found for the recording, and Walter wisely chose the Ladegast Organ of 1871 in the Cathedral of Schwerin, Mecklenburg.) It is the triple grounding in scholarship, performance, and organ building that provide the solid foundation of Walter's work. This fine interdisciplinary study should be consulted by all performers and scholars interested in nineteenth-century performance practice.

Jürgen Thym

Magdalena Wasilewska-Chmura: *Musik, metafor, modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion*. Diss. (Krakóws universitet), Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2000, (Stockholm Studies in History of Literature nr 41), 283 s, ISBN 91-22-01851-4

Modern poesi strävar att glida tanken förbi och vädja direkt till känslan. Den har blivit parallell till musiken istället för att vara beroende och tjänande. Den har gjort sig fri från logiken med dess krav på mening och sens moral för att istället utveckla sig till en melodisk konst med orden begagnade som toner av olika färg, höjd och intensitet och med associationerna som emotionell kontrapunkt.

Orden är Gunnar Ekelöfs i en uppsats om dikt och musik i *Spektrum* 1932 – en artikel som kom att föregripa det starka intresse för musikens betydelse i poesin som utmynnade i en intensiv och tidvis hetlig diskussion under 1940-talet om beröringspunkterna mellan musik och lyrik. När så Magdalena Wasilewska-Chmura i sin avhandling *Musik metafor modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion* gör en kartläggning av den debatt som fördes om musikens förhållande till litteraturen är det en välkommen och viktig undersökning. Många av modernis-

mens främsta företrädare inom litteraturen under 1940-talet – Erik Lindegren, Gösta Oswald, Ragnar Bengtsson och inte minst Gunnar Ekelöf själv – framhöll musikaliska former som förebildliga även på lyrikens område. Ragnar Bengtsson gick t.o.m. så långt att han hävdade att diktarna borde sätta sig på skolbänken och studera musikaliska formproblem, om de inte ville "uträtta sin gärning med ganska ofullkomliga krav på sin konst". ("Dikt och musik", 40-tal, 1945:3)

En av orsakerna till den starka fokuseringen på musikens formella sida (Bo Wallner har i ett sammanhang kallat fenomenet "diktarkomplex") är enligt Wasilewska-Chmura tonsättarnas större medvetenhet, konsekvens och tydlighet i strukturellt tänkande – ett tänkande som, menade de aktuella diktarna, om det kunde överföras till litteraturens område skulle innebära avgjorda vinster för skönlitteraturen.

En kungstanke i avhandlingen är att där de musikaliskt inspirerade diktarna såg associationerna till musikaliska formlösningar som *metaforer* för ett nytt formtänkande i poesin var de mer tekniskt orienterade debattörerna (både på musik- och litteratursidan) motståndare till jämförandet mellan musik och lyrik, därför att de musikaliska termerna inte hade egentliga motsvarigheter på litteraturens område. Man tolkade, som författaren skriver, "den förras åsikter som ett sätt att bevisa identifikation mellan lyrik och musik". Och med den utgångspunkten var det heller inte svårt att slå ned på avgörande olikheter mellan konstarnas och därmed diskvalificera det mer analogitänkande synsättet. De två debattfronterna hade i grunden så olika attityder att diskussionen kom att röra sig på olika plan, där de två synsättens inkompatibilitet kristalliserades i en skiljepunkt, påpekar författaren: "Vad som skiljer dem åt är i första hand förhållandet till språket, i detta fall språket som redskap för att beskriva litterära och musikaliska fenomen. Den första gruppen betraktar metaforen som språkaktivitetens naturliga medel, ett sätt att närma sig komplicerade fenomen som är svåra att få grepp om och saknar namn. Den andra gruppen kräver av språket vetenskaplig precision och ser metaforen som avvikelser från det normala språkbruket, som följaktligen inte godkänns i en vetenskaplig diskurs [...]."

Avhandlingen har fyra huvudavdelningar. Den första, "Musik, poesi och andra konstarter", ger en introduktion till den interartierliga diskussionen i historiskt perspektiv – från de antika estetiska teorierna om sfärernas harmoni fram till T.S. Eliots idé om poesins musik. Möjligen kan avsnittet, som även innehåller en genomgång av "den musikaliska linjen i svensk litteratur", tyckas väl ingående för ett i huvudsak refererande parti, men det ger å andra sidan en nyttig bakgrund till bokens centrala ämne. I andra kapitlet, "Gunnar Ekelöf om dikt och musik", gör författaren ett nedslag i produktionen till en av de viktigaste företrädarna för den modernistiska, formellt innovativa lyrik som tar intryck av instrumentalmusikens sonatform, variationsformer, liedform etc. Ekelöf presenterade i flera uppsatser sin tro på att dikten kan jämföras med musiken, och den grundade sig framför allt på diktens och musikens gemensamma temporala karaktär: "Jag talar om en dikt som, antingen den lärt av musiken eller inte, insett och förstätt att *tiden har sin egen form*, eller rättare: att ett konstverk som har tiden till huvuddimension *bör* ha en tidsbetingad form, med andra ord en form som är, eller närmar sig, musikens." ("Självsyn", *Poeter om poesi*, Stockholm 1947) Ekelöfs tesar illustreras – om än något sparsamt – av Wasilewska-Chmura i några enskilda dikter. Annars är avsnittet om Ekelöf kanske avhandlingens intressantaste. I den tredje och mest omfattande avdelningen, "Poesins musikalitet i fyrtiotalets modernistiska debatt", behandlas ingående uttalanden från å ena sidan Ragnar Bengtsson, Erik Lindegren, Gösta Oswald m.fl., och å andra sidan Bengt Holmqvist, Kjell Espmark, och andra. Mycket av stoffet är välkänt och tidigare uppmärksammat av t.ex. Bo Wallner (*40-tal, en klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet*, Stockholm 1971), Ingemar Algulin ("Poesi och musik på 50-talet", *Nutida Musik* 1981/82 nr 2) och Ola Nordenfors ("*Känslans kontrapunkt*". *Studier i den svenska romansen 1900–1950*, Uppsala 1992), men de specifika musikaliskt-poetiska termer (instrumentallyrik, partiturlyrik, synpoesi, tonpoesi etc.) som fördes fram i debatten har inte granskats så genomgripande som här. Slutligen undersöks hur "Musikaliska former och tekniker i debatten" (polyfoni, kontrapunkt, tema, fuga etc.) vällat

djupgående meningsskiljaktigheter om deras relevans för litteraturen.

Wasilewska-Chmuras avhandling är påfallande beläst, vittomfattande, den spänner över stora och viktiga frågor och är till yttermera visso spänstigt skriven. Det är svåra ämnen som behandlas, och hon gör det med en tankeenergi som imponerar. Hennes övergripande tes är alltså att hänvisningarna till musikaliska termer är ett slags metaspråk, ett sätt att försvara den nya formsprängande diktning som trängt fram och blivit så omdiskuterad och ge den en teoretisk legitimitet. Det visar sig vara ett fruktbart synsätt. Men det är nog också så, att det litterära jämförandet med musikaliska begrepp leder fram till något tredje, att läsaren tvingas ta ställning till de musikaliska referenserna och undersöka relevansen i dem. Själva arbetet med att t.ex. jämföra en roman med en fuga resulterar i upplevelsen av en ny form. När man blandar två strukturer uppstår så att säga en ny karta. På så sätt kan exempelvis Gunnar Ekelöfs musikaliska titlar eller allusioner ge oväntade formella impulser, som i bokstavlig mening knappast är musikaliska men bidrar till en formkänsla som sträcker sig utöver de konventionellt litterära strukturerna.

Man bör som recensent vara försiktig med att kritisera texter för vad som *inte* står i dem. Wasilewska-Chmura deklarerar inledningsvis att hennes avsikt är att teckna den musik-litterära debattens huvudlinjer under 1940-talet, och att diktanalyserna endast ägnas sekundärt intresse. Följaktligen borde man som läsare låta sig nöjas med den målsättningen. Ändå kan jag inte låta bli att känna ett styng av besvikelse, när man följer Wasilewska-Chmuras intresseväckande utläggning av de ledande författarnas idéer, över att man inte oftare får se hur de utvecklas i praktiken i mer djupborrande litterära analyser. Men det kanske vi kan se fram emot i nästa bok?

Ola Nordenfors

Carin Öblad: *Att använda musik. Om bilen som konsertlokal*. Diss., Göteborgs universitet, 2000, (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 63), 177 s., ill., ISBN 91-85974-59-5

Det er et spennende tema Carin Öblad har valgt som emne for sin doktorsavhandling. Bilen som kontekst og opplevelseshom for musikk er bare sporadisk tidligere gjort til gjenstand i forskningen. Og da som regel i en sammenheng hvor trafikksikkerheten har vært det egentlige anliggende. Når har det seg slik, som vel de fleste kjenner fra egen erfaring, at bilen som situasjon og som akustisk rom innbyr til lytting. I et etnografisk perspektiv er vel også bilrommet for mange en viktigere arena for musikklytting enn de tradisjonelle konsertrom vi har institusjonalisert til slik bruk.

Målsettingen (syfte) for avhandlingen (s. 22) er også "att ta reda på varför människor vill spela musik i bilen". Utover dette brede eksplorative prosjektet formulerer Öblad følgende arbeidshypotese (s. 23): "Bilkupén kan för en bilförare utgöra en privat livssfär, där närvarokänslan i livet kan förändras i olika grad och riktning med musik."

For å finne svar til sine spørsmål har Carin Öblad gjennomført tre studier. Først en større spørreskjemaundersøkelse hvor 1000 mennesker, i en stratifisert og tilfeldig utvalgt gruppe får tilsendt 65 spørsmål. I gruppen er tatt hensyn til kjønn, alder, bosted, utdanning. 469 svar kommer tilbake og Öblad anlegger to perspektiv på analysen av materialet. Først ser hun på data ut fra bakgrunnsvariabler som kjønn, alder og utdanning. Deretter analyseres data ut fra "miljøpreferens för musikopplevelser". Her er det særlig ett av spørsmålene (59) i spørreskjemaet som styrer analysen, nemlig "Var får Du starkast opplevelser av musik, om Du bara jämför mellan bilen och bostaden". Öblad finner at halvparten av de som svarer anser at bilen er et bra sted for å være i fred og at en tredjedel forteller at de får sine sterkeste musikkopplevelser i bilen. Vi får med andre ord bekreftet at bilen for mange, ikke minst mange unge, har en egenverdi som konsertlokale. Öblad trekker videre ut fire generelle kategorier av "billyttere": En gruppe bilinteresserte hvor

musikken er en del av innredningen i bilen og hvor musikklyttingen er sekundær. I denne gruppen finner vi gjerne unge med lav utdanning. En neste gruppe hvor bilen anses av forskjellige grunner å utgjøre en god omgivelse og hvor musikklyttingen er primær. I denne gruppen finner vi gjerne eldre kvinner med høy utdanning. En tredje gruppe har en mer kresen innstilling til forutsetningene for musikklytting og hvor bilen ikke innfrir slike krav. Her finner vi unge men menn med høyere utdanning. I den siste gruppen finner vi dem som vil gjøre tiden i bilen så behagelig som mulig og bruker musikken funksjonelt, med andre ord en gruppe "transportinnrettede" individer.

Öblad følger opp denne brede kvantitative undersøkelsen med å intervju 12 personer, for deretter å forfølge fem utvalgte individer i et kvalitativt intervjustudium (to år etter de første intervjuene). Utvalget er strategisk, i det personene som velges ut har svart forskjellige på to sentrale spørsmål i spørreskjemaundersøkelsen. Foruten personer som har svart forskjellig på spørsmål 59 (se ovenfor), brukes også forskjellig svar på spørsmål 61 som seleksjonskriterium ("Om Du vil vara ifred, tycker Du då att bilen är ett bra eller dåligt ställe?"). Informantene representerer foruten forskjellige innstillinger, også hovedvariabler i undersøkelser (alder, dvs. 25-åringer vs. 53-åringer, ulik utdanning, bosted). Modellen som vokser fram forteller oss ikke bare noe om bilens forutsetninger som musikkrom, men gir også innsyn i ulike motiver for å anvende musikk i bilen eller avstå fra slik musikkbruk. Når det gjelder bilens forutsetninger som musikkrom, pekes det på faktorer som at man kjenner seg nærmere musikken, at ingenting forstyrrer musikkopplevelsen, at bilen fungerer bra som akustisk miljø, at føreren blir musikanter gjennom å synge med, foruten at bilkjøringen i mangel på tid kan kombineres med musikklytting. Når det gjelder forskjellige motiver for å bruke eller ikke bruke musikk, peker Öblad på en rekke kategorier som i korthet omfatter faktorer som virker inn på samspillet musikk-bil-person. Eksempelvis avstår noen å spille musikk under bilkjøring ved krevende teoretisk aktivitet, når de er i naturen, eller befinner seg i bestemte sinnsstemninger. Når musikken settes på, kan det være fordi man

vil koble av, gjenkalle minner, gjenoppleve intense følelser osv. Öblad finner at forholdet er individuelt, at personlig musikksmak, betingelser i situasjonen og trekk ved musikken virker inn på bruk og opplevelse.

Siste del av avhandlingen er viet et felteksperiment hvor Öblad har fått sine fem deltakere til å kjøre runder på en testbane mens de lytter til et standardisert musikkprogram bestående av musikk som deltakerne har omtalt i sine svar. Musikken er i tillegg vurdert av en referansegruppe ut fra sin "arousel-verdi" i et musikkpsykologisk design. Opplegget muliggjør måling av kjørehastighet gjennom et sofistikert apparatur av videokameraer både utenfor og inne i bilen, farts-målere og lydopptak av personens kommentarer. Når det gjelder spørsmålet om musikken påvirker hastigheten, finner undersøkelsen at hastighet kan øke når personen blir positivt overrasket av en låt, ved sine favorittlåter og når musikken fører til irritasjon og stress. Selve låtens "arouselverdi", slik den blir objektivt definert av referansegruppen, synes å ha mindre betydning. Det er personens egen vurdering av musikken som virker avgjørende på kjøreatferden.

Carin Öblad må berømmes for sin brede metodiske tilnærming i dette forsøket på å komme nærmere hvordan musikk anvendes i bilen. Den brede empiriske survey-undersøkelsen gir oss kvantitative holdepunkter for å ta fenomenet på alvor. Den kvalitative tilnærmingen gir oss tilgang til den private livsverden som vi alle bringer med oss inn i både kupe og lytterforhold. Felt-eksperimentet, til tross for sin manglende økologiske validitet (som Öblad selv bemerker) gir undersøkelsen en pragmatisk verdi. Selv om denne bredden er en styrke, kan det absolutt diskuteres i hvilken grad det er sammenheng mellom delene av undersøkelsen, især verdien av den siste undersøkelsen sett i forhold til avhandlingens uttalte "syfte". Teoretisk er studien forankret i musikkpsykologi, heri inndratt aspekter av musikalsk sosialisering og teorier om smaksdannelse. Her kunne med fordel dratt nytte av musikk sosiologiske teorier innen "production of culture"-tradisjonen. Selv finner jeg den kvalitative intervju-delen av størst verdi i forhold til den eksplorerende problemstillingen. Jeg tror ikke temaet er uttømt med denne undersøkelsen.

Öblad har selv gjort rede for sin forforståelse og "abduktive innstilling", hvori de mer "eksistensielle" aspekter er med på å utforme sentrale betingelser og forutsetninger ved bilen som konsertrom. Spørreskjemaene er en viktig bakgrunn og trafikundersøkelsen en interessant videreføring. For videre forskning vil et spor være å gå bredere ut med et større antall personer i en kvalitativ undersøkelse, fokusere noe mer åpent og klart trekke inn musikkantropologiske eller etnografiske perspektiver i sterkere grad. De kvalitative analysene kunne også tolke personens språk og metaforbruk i større grad. Likedan ville det være nødvendig å trekke kjøresituasjonen, dvs. ikke bare bilen, enda sterkere inn i motivkretsen for å forstå verdier, motiver, bruksmåter og funksjoner ved bruk av musikk i bil. Det skal positivt tillegges Öblad at hun med sin undersøkelse har vist at studier av bilatferd har en klar humanistisk komponent.

Even Ruud