

Recensioner

Thomas Ahrén du Quercy: *Gustaf med tillnamnet Paulson. En bok om en tonkonstnär och hans verk*. Lunds Stiftshistoriska sällskap: Arcus förlag, 2000, 118 s., ill., noter, ISBN 91-88552-26-8

Vi lever i en tid då synen på oss själva i Sverige som sammanhållen nation håller på att förändras och centralistiska styrmetoder ifrågasätts. Så kan man kanske också tolka den pågående revideringen av den svenska musikhistorien. Samtidigt som nästan varje nordiskt land utkommit med praktiga tegelstenar – som senkomna bekräftelser på respektive nations existens som musikhistorisk enhet och ofta med huvudstadsregionen som centrum för den kulturhistoriska beskrivningen – börjar det också dyka upp skildringar om hittills mest lokalt kända musikprofiler och av landsdelar, genrer, etc. Naturligtvis handlar det om en växelverkan, som delvis är ett resultat av denna musikhistoriska kartläggning där många fläckar var vita. Sälunda har Göteborgs musikliv utforskats grundligt, Malmö är på gång. Håller Stockholm sakta på att bli en region bland andra i vårt avlånga land?

I det sammanhanget vill jag placera Thomas Ahrén du Quercys anspråkslösa bok om Helsingborgstonsättaren *Gustaf Paulson* (1898–1966). Det är en lättillgänglig första introduktion av en tonsättare och hans musik, som av skilda orsaker oförtjänt tycks ha sopats åt sidan och glömts bort. Den väcker nyfikenhet på Paulsons musik och jag ser fram emot det fonogram med kompositioner från olika skeden av hans liv som utlovas i bokens inledning.

Med undantag av Lennart Hedwalls beskrivning i *Den svenska symfonin* har de tidigare beskrivningarna av Paulson varit mycket magra. Så ock i del IV av *Musiken i Sverige*, där Paulson av Hans Åstrand kort och gott kategoriseras som en "flitig ortstonsättare".

När man läser Wallners text i Sohlmans musiklexikon, undrar man dock varför Paulson inte blev mer allmänt känd och framförd än vad som hittills varit fallet: Paulson tycks ju i sitt hörn

av världen i stort sett ha följt samma utveckling som Måndagsgruppens tonsättare. Från att ha inspirerats av Nielsen övergick han 1948 i sin femte symfoni till en tydligt Hindemithinfluerad stil och så småningom till fri tolvtonsteknik, präglad av expressivitet och en strävan till förenkling av tonspråket. Dessutom studerade han – precis som Måndagsgruppens tonsättare – Kreneks lilla häfte *Studies in Counterpoint*. Själv pekade Paulson på Nielsen, Bartók och Hindemith som viktiga för komponerandet, och efter hans död fann man i kvarlåtenskapen ett sänderläst exemplar av Hauers bok *Zwölftontechnik* från 1926. Att han studerade Hauer istället för Schönberg är värt att lägga märke till, men ägnas inte någon större uppmärksamhet.

Du Quercy bygger den biografiska skildringen bl.a. på samtal med Paulsons dotter. För genomgången av Paulsons olika slag av kompositioner och den förtjänstfulla kronologiska verkförteckningen har han använt sig av STIM:s arkiv för svensk musik, men också funnit några mindre verk i Paulsons kvarlåtenskap. Diskussionerna om svenskt musikliv, Paulsons förhållande till Stockholms tonsättargrupperingar (läs Måndagsgruppen) bygger i ganska stor utsträckning på Boel Lindbergs avhandling och biografi om John Fernström (båda från 1997), men också på mer polemiska uttalanden i Erland von Kochs självbiografi (1989).

Du Quercy konstaterar att materialet varit otillräckligt på många punkter och att det hela tiden funnits en risk att alla de överdrivna historier som cirkulerar kring denne originelle man skulle ta överhanden på bekostnad av verklighetens Paulson, en svårighet som praktiskt taget alla som sysslat med biografiskrivande väl känner till.

Överdrivna uttalanden om Paulsons förträfflighet och om kallsinnet mot hans musik från Stockholmshåll har trots denna medvetenhet då och då smugit sig in i framställningen och gör den ibland onödigt hagiografisk.

Paulson var son till en kammarjungfru och en dräng som möttes på Torups gård i Skåne. Hela

livet bodde han i Helsingborg utom under studieperioder i Paris och Stockholm, och han hyste stor misstänksamhet mot den diskreta borgerlighetens fina manér. Före en kortare studieresa till Paris i slutet av 1923 hade han många år studerat komposition för den danske tonsättaren, dirigenten, pedagogen och musikadministratören Peder Gram i Köpenhamn och parallellt bedrivit pianostudier för två franskinspirerade danska pianister: Alexander Stoffregen och Anders Rachlew.

Han lärde känna John Fernström, som verkade i Helsingborg och i NSO (Nordvästra Skånes Orkesterförening) fram till 1940, då han flyttade till Malmö. Tillsammans gav de konserter under en följd av år – Fernström var ju en skicklig violinist. Deras vänskap varade hela livet och Fernström bidrog i hög grad till att Paulsons musik framfördes så ofta i Helsingborg.

År 1926 avlade Paulson organistexamen i Stockholm med lysande betyg. Hans högt uppskattade orgellärare var Otto Olsson, en av Paulsons tidiga förebilder som kompositör. År 1928 avlade han kyrkosångarexamen i Malmö. Därefter sökte han och fick den nya tjänsten som kantor, organist och klockare i Gustav Adolfskyrkan i Helsingborg, där han verkade som engagerad bruksmusiker under 35 år samtidigt som han komponerade.

Under drygt ett decennium (1937–48) framfördes hans musik sporadiskt i Stockholm, både symfonier, solokonserter och kammarmusik. Han hade den perioden ett par viktiga vapendragare i huvudstaden: Ture Rangström och Carl Garaguly. När sedan inflytandet från medlemmarna i Måndagsgruppen ökade och deras stora nätverk växte, försvann Paulsons musik från Stockholms musikliv.

I motsats till många andra blev han "en profet i sin egen stad" men efter hans död försvann hans musik också från helsingborgarnas konsertstrader.

I kapitlet "Konstruktörens musikaliska kreationer" ges en kortfattad översikt och karaktäristik av Paulsons musik. De tidiga verken – fram till femte symfonin 1948 – tycks ha sin utgångspunkt i nordisk nationalromantisk stil med drag gemensamma med Knut Håkansson, Otto Olsson, Jean Sibelius och Carl Nielsen, så småningom också med drag av fransk neoklassicism. I

femte symfonin från 1948 märks ett starkt Hindemithinflytande. Symfonin är byggd på en melodi på sex toner ur Aron Bergensons en gång mycket spridda lärobok *Praktiska öfningar i harmoni*. Från 1951 orienterade sig Paulson mot fritonalitet och seriellt komponerande, som i orkesterstycket *Metamorfoser över ett tema av Clementi*, op. 60.

Även om boken inte kan ses som betydande ur musikkvetenskaplig metodsynpunkt, har den sitt värde just som inspiration till att upptäcka en bortglömd musiker och allt det han skapade under sitt liv. Dessutom kan den utgöra en pusselbit i en framtida regional musikhistoria: Skånes musikhistoria.

Laila Barkefors

Hugo Alfvén: *Brev om musik*. Utgivna och kommenterade av Gunnar Ternhag. Södertälje: Gidlunds förlag 1998, 181 s., ISBN 91-7844-262-1

Hugo Alfvén: *Med hälsning och handslag. Brev om musik med mera*. Utgivna och kommenterade av Gunnar Ternhag. Södertälje: Gidlunds förlag 2001, 122 s., ISBN 91-7844-331-8

Att ge ut brevsamlingar i urval är en grannlaga uppgift, kanske ännu mer komplicerad än biografens. Vilka typer av brev har bevarats (och vilka har bränts) och har det skett av en slump eller med tanke på framtiden? Vilket slags meddelanden är det som sänds i brev? Ger de en rättvisande eller skev bild av upphovsmannen? Finns det brev och ämnen som trots allt inte bör återges i tryck, med hänsyn till brevskrivarna och tredje person? Var går gränsen mellan privatlivets helgd och allmänintresset? Eller, mera rakt på sak: för hur många svenska kulturpersonligheter gäller principen att allt biografiskt källmaterial är av intresse och allt bör tryckas?

Kring detta om många andra problem måste brevtgivaren fundera och träffa val. Sist och slutligen handlar det om vilken bild av tonsättaren som utgivaren vill presentera. Han/hon har ju all makt i världen att sortera urvalet tendentiöst, medvetet eller inte. Hugo Alfvén tillhörde den generation och innehade de positioner för vilka brevskrivandet ännu var ett självklart kommuni-

kationsmedel både inom den privata och officiella sektorn. Givetvis visste han också att breven lika väl kunde komma i orätta händer som att han själv via breven kunde forma sin "image", att han "fick sin personlighet att lysa", med Gunnar Ternhags ord. Det finns ett intressant spel eller en dragkamp mellan de personer som vet att eftervärlden kommer att skriva om dem och deras biografer, fastän den utspelas postumt och på ett psykologiskt plan.

De båda utgåvorna innehåller 83 resp 39 brev ur ett oöverskådligt rikt material – enbart samlingen i Uppsala universitetsbibliotek innehåller 784 privata avsändare. Alfvén själv räknade med att han skrev i genomsnitt 3 brev om dagen eller 1000 per år. Självfallet finns det en mängd tänkbara infallsvinklar inför detta stora material, och varje urval måste med nödvändighet bli ett slags smakprov. Utgivaren Gunnar Ternhags huvudsyfte med utgåvorna är att presentera Alfvén som brevskrivare, som "skrivande konstnär", och som musikmänniska. Med den urvalsprincipen vill han också visa hur mångsidig en tonsättares "verkstad" i själva verket är och Alfvéns mycket omfattande kontaktnät, vidare glimtar och kommentarer kring de egna verkens tillkomst och detaljer som bör ställas upp mot vad som är känt av tonsättarens biografi.

Till detta kunde fogas ytterligare en "läsning", som inte nämnvärt förekommer i urvalet, nämligen Alfvéns yttranden om andra tonsättares verk, inte minst ur OD-repertoaren. Sammantaget ger urvalet en viss, men inte överraskande eller helt ny bild av Alfvéns estetik som blir ett komplement till de mer överlagda reflektionerna i memoarböckerna.

Syftet med den andra delen, *Med hälsning och handslag*, är enligt utgivaren att i första hand presentera en stunds underhållande läsning. Lite förvånande, kan det tyckas, som om ett bestämt urval brev kan läsas för att skratta åt (eller med) Alfvén, andra inte. I inledningen till volymen nämner Gunnar Ternhag också de för Alfvéns personlighet så typiska maskspelen och blandningen av beräkning och aningslöshet. Till detta måste också läggas en osedvanlig charm och en stor portion fäfänga och äregirighet, vilket brevvurvalet så väl illustrerar.

Men grupperingen i en volym "musikbrev"

och en av mer privat natur reser också frågan vad det är för bild man som läsare får av Alfvén via brevvurvalet, fränsett det kulturhistoriska värdet och den imponerande skrivglädjen och formuleringskonsten. Tydligt är att han inte ville lämna ut sitt allra innersta i breven, och den som vill komma honom närmare får lägga pussel med de bitar som ges. Vad kan forskaren utläsa av de brev som anses vara alltför privata, utan att man behöver citera direkt ur dem? Var Alfvén enbart en maskhållare och posör, eller finns det andra sidor – i andra brev?

Gunnar Ternhag ger i inledningarna initierade översikter över Alfvéns korrespondens – innehåll, stilar, mottagare – och tangerar biografens problem med hantering av källorna och balansgången mellan privat och offentligt. I detaljrika ingresser till varje brev ges därutöver den bakgrund som behövs för att förstå sammanhang och placera namn. Sammantaget är det en exemplariskt redigerad brevtgåva – och en nöjsam läsning! Men nog väcker den också frågan om inte Alfvéns personlighet – som tonsättare och privatperson – är betydligt mer sammansatt och intressant än vad brevvurvalet visar, och att tiden är mogen för en ny, stor biografi som skrivs fristående från Alfvénsällskapet och Hugo Alfvén Fonden. Då är vi tillbaka till huvudfrågan om hur liv och verk hänger samman, och om inte alla aspekter av personligheten bakom ett stort oeuvre ändå bör komma fram, även de mest negativa sidorna, om än respektfullt behandlat. När det gäller Hugo Alfvén - - -

Henrik Karlsson

Allan Pettersson's [twelve-tone] studies with René Leibowitz in Paris 1952. Red: Laila Barkefors, CD-ROM, Beställes från Institutionen för musikvetenskap, Box 200, 405 30 Göteborg

Laila Barkefors's publication of Allan Pettersson's notebooks from his studies with René Leibowitz in Paris 1952 is an admirable endeavor. We get a unique insight into inexperienced composer but experienced musician Pettersson's way of thinking, not only with regards to musical practice but

also into his personality. Altogether, seven volumes of Pettersson's notebooks are provided, along with numerous musical examples, comprising a total of seventy-two lessons. Pettersson's voice carries through uninterrupted: it has been transcribed with typos, slang, and only occasionally are there editorial comments. Along with his notes, facsimiles of musical examples—Leibowitz's models and Pettersson's compositional exercises—Barkefors has written an exemplary historical introduction, and, at the very end, Gunnar Valkare supplies a short sketchy commentary essay providing interpretative information on the three first notebooks.

The way the volume has been edited is problematic. On the one hand, it provides fascinating reading for the insider, but on the other, it lacks a comprehensive scholarly apparatus and deficiencies in the organization make it difficult to read. Valkare's essay is partially incomprehensible, using a rudimentary prose in which Pettersson's French-Swedish lingo is hardly explained. If published in this form, the comments should instead have been divided up and included as annotations with the main text. Otherwise, there should have been a more extensive and more comprehensive essay. It is also annoying that the pagination of the notebooks follows Pettersson's. The result is that some pages have very little text.

The medium, a CD-ROM, is the ideal one for this kind of work. For a low cost, it is possible to reproduce the extensive number of color facsimiles (color is necessary for this work since Leibowitz makes corrections in Pettersson's exercises with a different colored pen). The edited notes are retyped, since Pettersson's notes were hard to read, and transferred into PDF-format, which makes the printout very convenient. It is therefore unfortunate that the structure is very annoying and counterintuitive for the reader. It is not possible to navigate back and forth between the notebook references and the facsimile examples with simple mouse clicks. I am sorry to say, the structure is downright unprofessional. In order to follow along with the musical examples, the reader has to exit the PDF-reader to look in an index where the facsimile examples are coded. When this is done, the right folder has to be opened and the right file has to be opened with a

new program in a new window (one example, the first page of the Violin Concerto has the editorial code P7.3.1 in the notebook but the file is labeled P7_54). If one wants to follow along with Valkare's comments, a third window has to be opened. Furthermore, the separate facsimile books only contain one page per file. For extensive multi-page compositions, such as the Violin Concerto, the file opening becomes increasingly annoying and it is hard to keep the pages under control. Pettersson's short examples in the main text are given in low-resolution computer-set images, instead of postscript. The quality is so bad that some pitches can be mistaken for adjacent ones. All these technical deficiencies could have been easily avoided. They have to be corrected in a future edition.

What do we learn from this volume? Pettersson appears to have been an amazing student: he copied entire dialogues between himself and his teacher, he made notes about small details, what kind of ink and pens Leibowitz used, for example. Pettersson wanted to know every detail, and had often questions prepared for the meeting. There was no limit to his curiosity. Pettersson also expressed his opinions in a very straightforward manner and occasionally questioned his teacher's opinions. He was not the regular young student, but a professional musician, forty-one years of age. Pettersson wanted to concentrate on composition, he thought the French system overemphasized analysis. It appears from the notes that Leibowitz was a very open-minded, encouraging, and stimulating teacher, particularly for such a conscientious student. He also admitted that he learned from having Pettersson as a student and it seems that he appreciated Pettersson on a personal level as well.

Although oriented towards dodecaphonic practices, particularly those of Schoenberg, Leibowitz's pedagogy included an advanced study of classical formal structures. (The English title of the edition is misleadingly narrow in that it suggests that the studies are devoted exclusively to twelve-tone technique.) They were surprisingly modern (most recently developed in William Caplin's *Classical Form*). This type of formal analysis is applicable to so many repertoires, not only to Schoenberg and Beethoven. Valkare has mis-

understood the elevation of this theory when he calls it “narrow” and “stiff” (“Kommentarer”, p. 11). Many of Pettersson’s mature large-scale works must have been influenced by this compositional technique.

In one respect, the training was quite primitive. Regarding pitch structures, Leibowitz seems to have been concerned with mainly one kind of problem: how to avoid octave doublings and referential sonorities. Questions of harmony are seldom discussed. It is surprising that so many of Pettersson’s stylistic traits—ostinati and the use of reference pitches—are discouraged by Leibowitz, who was strictly adhering to Schoenberg’s principles. But Pettersson openly rejected “the handcuffs of dodecachophony” (*Technique de douze* I:64). In contrast, the orchestration sequence of the course was exceptional. Leibowitz would later publish one of the most pedagogically advanced orchestration textbooks ever written, *Thinking for Orchestra*.

This volume opens up extensive research projects. I guess it will be significant for Leibowitz scholars. It will be of significant for our understanding of Pettersson’s personality, style, and compositional process as well. But the publication seems to have been under strong time constraints. Editorial notes, such as the question of which Mozart symphony is intended by Pettersson’s mistaken note “E-flat, no. 15” (Kommentarer, p. 5), are still present (the work is, by the way, KV 543). Despite the necessity of this work, its publication should have been deferred until the material could have treated in a professional manner.

Per F. Broman

...att tvinga tonerna att tala. En bok till Ingvar Lidholm. Red: Henrik Karlsson och Marie Wisén. (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 95), Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 2001, 107 s., ill., noter samt DVD med TV-operan *Holländaren*, ISBN 91-89038-22-3

Den till formatet anspråklösa boken är en hyllning till Ingvar Lidholm, som år 2001 blev 80 år

gammal. Centralt står den omsorgsfullt utförda verkförteckningen i fyra delar: tidiga instrumentalkverk, tidiga sånger, kronologisk huvudförteckning och systematisk förteckning. Den bygger huvudsakligen på material som samlades och sammanställdes av den i förtid bortgångne musikskribenten Per-Anders Hellqvist, som sedan länge planerade en dokumentavolym med artiklar och recensioner kring Ingvar Lidholms verk. Den skulle rymma Ingvar Lidholms egna ord om verken, erkända musikskribenters verkbeskrivningar och i sista hand Hellqvists egna reflektioner. Boken var tänkt att inledas av en omfattande essä av Hellqvist, som känt Lidholm under många år och även arbetat samman med honom (i den första årgången av tidskriften *Nutida Musik* 1957/58). Med anledning av sin svåra sjukdom lämnade Hellqvist våren 1999 hela materialet till Musikaliska akademien utan att ha förmått avsluta sin essä.

Målgrupper för verkförteckningen sägs vara radiopresentatören, skivlyssnaren och konsertpubliken. Uppdraget att fullborda den gick till forskaren Joakim Tillman, väl förtrogen med Lidholms verk. Istället för Hellqvists inledande, uteblivna essä lät akademien uppdraget gå till två andra välskrivande och kunniga musikskribenter: svenske Göran Bergendahl och danske Jens Brincker. Dessutom finns här – helt i Hellqvists anda – något mera utförliga kommentarer av Lidholm själv till tre av de egna verken för orkester (*Ritornell*, *Motus colores* och *Poesis*). Som en introduktion till DVD-utgåvan av TV-operan *Holländaren*, byggd på en text av Strindberg och med libretto av Herbert Grevenius, har fogats Folke Abenius ”Tankar kring *Holländaren*”, verkets libretto inklusive regissören Åke Falcks regianteckningar samt en engelsk summering av operans innehåll av Paul Britten Austin.

Bergendahls essä fungerar med sina sex sidor som en poetisk upptakt till boken och inringar några ”samlingsplatser” för Lidholms skapande: ”det oförblommerat romantiska i en nordisk tradition från Rangström och Sibelius” står sida vid sida med stark expressivitet alltifrån de tidiga sångerna från slutet av 40-talet. Kärlekssången *Du är min Afrodite* med sin djärva uppläggning och friare harmonik pekar långt fram i tiden både till kantaten *Skaldens natt* från slutet av 50-talet,

över operan *Holländaren* (1967) och till *Stund, när ditt inre* för baryton och orkester (1998). *Anrop och besvärjelse* bildar ett eget landskap i Lidholms skapande, menar Bergendahl, en sorts rop till högre makter, och han anför exempel ur orkesterverket *Kontakion*, operan *Ett drömspel* samt körverken *Libera me* och *Canto LXXXI*.

Lidholms starka inspiration av litterärt kvalitativa texter framgår tydligt. De flesta av hans verk är försedda med litterära, poetiska namn: orkesterverket *Kontakion*, baletten *Riter*, den dramatiska scenen *Nausikaa ensam*, operan *Ett drömspel*. Lidholms strängt etiska hållning till komponerandet illustreras med hans yttrande: "Allt som man gör för första gången är etyder. Och för mig blir allting etyder, eftersom jag skriver allting för första gången – och sista."

Brinckers mer utförliga essä (s. 12–35) placerar Lidholm musikhistoriskt och estetiskt i ett vidare europeiskt perspektiv (exempelvis relationen till den tidiga modernismens olika ansikten melodiskt, formmässigt etc. hos Nielsen, Hindemith, Schönberg, Bartók och Stravinskij), vilket konkretiseras med korta beskrivningar (inkl. notexempel) av några centrala verk i Lidholms produktion. Brinckers uppläggning är kronologisk och markerar även Lidholms mångfacetterade insatser i det svenska musiksamhället som musiker, dirigent, administratör och pedagog. En något utförligare analys av orkesterverket *Greetings from an old world*, byggd på Isaacs kända melodi *Innsbruck, ich muss dich lassen*, avslutar Brinckers artikel, som också ger en saklig inblick i ett viktigt kapitel i svensk musikhistoria från 40-talet och framåt.

Med anledning av Per-Anders Hellqvists alltför tidiga bortgång blev boken inte helt som den ursprungligen var tänkt. Men genom att följa Hellqvists intentioner har utgivarna likväl åstadkommit en tilltalande liten bok, som i flera hänseenden kan användas som en introduktion till Lidholms verk.

Laila Barkefors

Britta Bengtsson: *1751 års män. Anteckningar om amatörer och hovkapellister vid "Kongl. Begravnings och Kongl. Krönings Musiquerne år 1751"*. Red. Pia Nyström. (Musik i Sverige 12) Stockholm: Statens musikbibliotek, 2001, ISBN 91-85172-01-4

Britta Bengtsson har i detta arbete om de medverkande i 1751 års hovevenemang fört vidare sin makes forskningar kring Johan Helmich Roman och hans verksamhet. Ingmar Bengtsson hade för avsikt att närmare undersöka omständigheterna kring dessa viktiga händelser och överhuvud de kulturella förhållandena i huvudstaden vid denna tid, men denna plan kom tyvärr inte att förverkligas. Det som återstår är, som Britta Bengtsson blygsamt betecknar det, bara "assistentens" del, dvs. de arkivforskningar som hon genomförde som i första hand ett underlag för makens fortsatta arbete. Men det visar sig vara mycket nog, då denna "katalog" (också författarens ord) med säkerhet kommer att fylla en viktig funktion för bedömningen av musikerstatusen i Stockholm vid 1700-talets mitt – då ju hovkapellet och Adolf Fredriks kapell verkade parallellt och just vid de här aktuella evenemangen samarbetade – och för vidare forskning om det samtida musiklivet där. En "biprodukt" av Britta Bengtssons letande i arkivgömmorna har tidigare publicerats i STM 2000, där *Ferdinand Zellbells tyska hautboister*, verksamma i huvudstaden på 1730-talet, presenterades.

Boken innehåller 147 biografier över samtliga kända musikmedverkande vid de två tillfällen som underrubriken talar om, Fredrik I:s begravning och Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas krönning, dit också den musikaliskt inramade krönningstaffeln räknas. Trots titeln förekommer i "katalogen" också en och annan dam, dock endast bland sångarna. Bengtssons utgångspunkt har varit två förteckningar inklusive fullmakter och kvittenser som bevarats bland 1752 års hovräkenskaper och ytterligare en motsvarande förteckning. För alla de medverkande har hon sökt och fått fram uppgifter i framför allt kyrkoarkiv och liknande institutioner, och hon har också använt sig av relevant litteratur. På detta sätt har Bengtsson åstadkommit små men ovärderliga levnads-teckningar över såväl hovkapellister som biträdande amatörmusiker och sångare och ambi-

tiöst nog även över alla deltagande "skolebarn". Av särskild betydelse är måhända de registrerade amatörerna och deras anknäpningar till musikmiljön, men självfallet är alla notiser kring de professionella musikerna av intresse. I ett inledande kapitel beskrivs evenemangen och den av Roman sammanställda musiken, där man kan konstatera att den honom tidigare tillskrivna *Beati omnes* nu går under sin rätta upphovsman Johann Gottlieb Janitsch (här dock genomgående kallad Johan).

Den tillgängliga mängden av informationer har givetvis fått ange ramarna för varje enskild biografi, och i några fall har Bengtsson måst hänvisa till annan litteratur för att inte spränga dem, så beträffande fr.a. Hinrich Philip Johnsen som behandlats av bl.a. Nordenfelt-Åberg & Eppstein (som också stavat namnet Hinrich och inte Heinrich). När det gäller de mer bekanta av de samtida musikerna som t.ex. Kuhlau, Meyer, Perichon, Simson, Wesström, Zander d.ä. och Zellbell d.y., blir det främst arkivmaterialet som lägger nya rön till de äldre; i sådana biografier synes det ibland ha varit svårt att välja ut vilka informationer som kan vara de mest väsentliga i sammanhanget.

Att nämna några särskilt beaktansvärda uppgifter är svårt, men Bengtsson gör bl.a. en spännande utredning av de båda sångarna Keyserers identiteter, även om påståendet om "altsångerskan" Friedrich Christian inte behöver vara en "tidningsanka" utan helt enkelt en felskrivning för "altsångaren". Hans konsert den 25 april 1753 finns inte noterad hos Vretblad men väl hos Stig Walin som eljest återoplas som källa av Bengtsson. Ett gediget och spännande avsnitt ägnas den även som kopist verksamme Frantz von den Enden, och med biografien över Johan Georg Menges löses gåtan om den okände flöjtisten "Menges" hos Vretblad. En än viktigare upptäckt är att det torde vara oboisten i hovkapellet Jonas Åman (ca 1730–1761) som är upphovsmannen till de sex symfoniska verk av "Jonas Åman, (Suedèse)" som tidigare behandlats av bl.a. Walin, Bertil van Boer och denne anmälar; den citerade attribueringen är gjord av Frigol som också tillskrivit samme Åman en av Johnsens F-dur-sinfonior. Ett av de sex verken finns noterat hos Nisser, som ju börjar sin nominalkatalog 1770, därför att han på en stämsats i Lunds universitetsbibliotek funnit anteckningen "A 1770". Walin har på två

andra kompositioner i LUB funnit samma årtal och på ytterligare en årtal 1765, men han har nogsamt angivit att det bör vara stämskrifterna som var gjorda vid dessa tidpunkter.

Det är emellertid Walin som i sin symfonibok (efter att först ha antagit att tonsättaren hörde till Lundakretsen) hållit före, att den troliga tonsättaren var en "Doctor Åman" som 1769 blev medlem av *Utile Dulci*. Denna hypotes accepterades i brist på något fullgott alternativ av både van Boer och undertecknad, men inte minst med hänsyn till verkens ytterst enkla struktur borde vi kanske ha anat, att upphovsmannen hörde till en äldre generation än *Utile Dulcis* och den gustavianska epoken. Men eftersom vi alla betonat deras närmast diletantiska utformning, skulle verken mycket väl kunna vara av senare datum och då härstamma från just en amatör. Verken som sådana blir inte bättre genom den nya och säkerligen riktiga attribueringen, men deras stilkaraktistika blir mer förstaeliga. Tilläggas kan att i Norlind-Trobäckes *Kungl. Hovkapellets historia 1526–1926* (som i litteraturlistan Norlind får hela äran av) kallas oboisten Åman för Åhrman, något som knappast påverkat identifikationsproblemet positivt.

I fråga om urvalet av tidigare litteratur och användningen av den kan en kritisk granskare av boken ha en del invändningar att göra. Man kan t.ex. fråga sig, varför inte litteraturlistan tar upp *Musiken i Sverige II*, där det bl.a. finns ett i och för sig djärvt antagande om Margareta Keyser som eventuell dotter till den uppburne operatörsättaren Reinhard Keiser. Inte heller har anlitats Norlinds lexikon som trots allt rymmer åtskilliga pålitliga uppgifter, och åtminstone en hänvisning till Gunhild Karles motsvarande översikt över Hovkapellets musiker 1772–1818 hade nog varit motiverad. För "Bellmansfigurer" har endast Lundbergs gamla bok använts och inte de senare uppgifter som återfinns bl.a. i kommentarerna i Bellmansällskapet s.k. standardupplaga och Hillbom-Massengales nya utgåva av *Fredmans epistlar* och *Fredmans sånger*. Vretblads konsertförteckning kommer däremot till flitig användning, även om den noggranna Bengtsson än en gång gått tillbaka till tidningskällorna. Den konsert av Johan Daniel Boeritz som sålunda anges ha ägt rum den 16 april 1760, har av Vretblad för-

tecknats till den 10 april – vem har rätt? Ett årtal saknas troligen i artikeln om Bülow, där man kan få uppfattningen att två konserter ägde rum i tät följd 1761, men den andra av dem bör ha skett året därpå. Eftersom Bengtsson även i Friedrich Kuhlaus biografi hänvisar till Vretblad, borde hon aviserat att hon ”rättat” dennes uppgift om konserten den 28 nov 1773, som han tillskriver brodern Christian Ludwig. Artikeln om Peter Lillström hör till dem som man gärna hade sett fylligare med tanke på dennes insatser som arrangör och även tonsättare för teatern (jfr Norlinds lexikon). Meijer sägs ha komponerat ”melodier till koralboken 1740” – någon sådan mer eller mindre officiell koralbok existerar veterligen inte. Däremot har det efter Olof Hedengren funnits en bouppteckning, som redovisades i tidskriften *Förr och nu* 1874 och som innehöll åtskilliga instrument, bl.a. orgelpositiv, fortepiano, klaver och fem violiner, varav en av Steiner, samt ”mycket noter” (uppgiften citeras i min Värmlandsavhandling).

Trots dessa detaljmärkningar kan man lätt konstatera att Britta Bengtsson åstadkommit en angelägen och högst användbar volym som inte bara är en arbetsseger, utan också inbjuder till stimulerande läsning. Boken är därtill sobert utformad och som bonus får man på bakre innerfliken en Stockholmskarta från just år 1751.

Lennart Hedwall

Göran Bergendal: *33 nya svenska kompositioner* (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 94), Stockholm: Kungliga Musikaliska akademien, 2001, 340 s., ill., ISBN 91-89038-21-5

Det var 29 år sedan Göran Bergendal publicerade sin intervjubok *33 svenska kompositioner*. Det var en unik bok som gav insiktsfulla inblickar i den nya konstmusikens villkor genom att porträttera de mest prominenta tonsättarna. Det är således en efterlängtat händelse när nu *33 nya svenska kompositioner* släpptes. Uppföljaren känns modernare. Layouten är lysande, fotografierna är mycket artistiska och individuella (fotografen Susanne Sandström medverkade under intervjuerna och

strävade efter att fanga musiken i bilden), tonsättarna själva får komma till tals i en större utsträckning än i föregångaren och personurvalet är mer varierat. Bergendal har en unik kunskap om den svenska nutida musiken genom sina många år vid Rikskonserter. Få andra skulle ha kunnat skriva den här boken idag.

Bergendal skriver i förordet om sina urvalskriterier att han vill ge en bred representation av tonsättare som spelas idag, inte bara beträffande musikalisk stil utan även kön och geografi. Dessutom vill han inkludera några unga, relativt oetablerade tonsättare i sin framställning och, kanske viktigast av allt, ingen av de porträtterade tonsättarna får ha förekommit i den första boken. Det sista kriteriet får den egendomliga följd att tonsättare som hade börjat slå igenom under början av 70-talet, t.ex. Sven-David Sandström, Miklós Maros och Daniel Börtz, blir inkluderade i en bok med ”nya kompositioner” i titeln. Men det finns inte mycket att göra åt den saken. Urvalet har istället kritiserats av andra skäl: viktiga tonsättare har utelutits i mångfaldens namn. Det är en orättvis kritik: urvalsprinciperna borde inte ha varit annorlunda (även om jag själv skulle ha gjort ett par andra prioriteringar). Det fanns få invändningar mot den första boken: i princip bestod den av de 33 mest framförda tonsättarna – de 33 var i stort sett de enda professionellt aktiva tonsättarna som var verksamma i Sverige. På den tiden var tonsättarna en relativt homogen grupp: alla var män och i princip alla var utbildade och verksamma i Stockholm. Det är utan tvekan betydligt svårare att sammanställa en sådan här intervjusamling idag. Antalet aktiva tonsättare har ökat drastiskt, musiklivet har decentraliserats – man kan nu studera komposition vid alla Sveriges musikhögskolor – och den allmänna synen på historiografiska hänsynstaganden är annorlunda än under det tidiga 70-talet. Det räcker inte med att läsa taxeringkalendern för att se vilka tonsättare som spelas mest och således är mest betydelsefulla. Det hade istället varit problematiskt om boken inte hade reflekterat mångfalden hos tonsättarna i Sverige idag. Det finns dock en grupp som inte finns representerad, de ”nyenkla” (jag hittar inget bättre ord) tonsättarna. Det hade varit värdefullt om någon som Johan Jeverud (som dessutom är mycket verbalt begåvad) hade

inkluderats.

De korta kapitlen är informellt hållna – det är inte frågan om lexikonartiklar. De börjar ofta med en biografisk introduktion och övergår i beskrivningar av verk och estetik. Balansen mellan de olika delarna beror i stor utsträckning på tonsättarna själva – vilken bild de skapat av sig själva. Tonsättarnas egna röster hörs ofta genom citat, då mycket av texten bygger på Bergendals egna intervjuer.

Bergendal är som bäst när han lägger ut texten om estetik och den historiska bakgrunden samt flätar in tonsättarens egna ord. Speciellt några kapitel är lysande. T.ex. ger Johannes Johansson och Jan Sandström fina allmänna introduktioner som känns mycket övertygande. Som kontrast kan verkcommentarerna tyvärr bli ytliga och jargonfyllda. Vad betyder följande mening: "Börtz drar med stadiga, grova drag upp några intervallstrukturer i basregistret..."? Det ger inte läsaren någon som helst idé om hur avsnittet låter. Ibland blir även Bergendals djupa förtrogenhet med personer och genrer en belastning – texten får ett insiderperspektiv som om man måste tillhöra diskursen för att tillgodogöra sig boken: Hillborgs *Clang and Fury* komponerades till Sveriges Radios "legendariska" orkesterprojekt. Senare talas det om hans "berömda" samarbete med Eva Dahlgren.

Trots de språkliga problemen är det en viktig bok som är mer än ett uppslagsverk; den kan med fördel läsas i ett svep från början till slut. Jag fick själv ett mycket intressant panoramaperspektiv över grundläggande existentiella frågor: Varför blir man överhuvud taget intresserad av ny konstmusik om man växt upp med rockmusik? Vilka vägar finns det för att bli en tonsättare? För många verkar det ha varit en person eller ett verk som startat karriären, Bartóks fjärde stråkkvartett nämns flera gånger liksom betydelsen av Christine Scholz' och Mats Perssons kurser vid Birka-gårdens musiklinje. Det kan alltså räcka med en enda trigger för att bestämma en karriär. Vägarna till kompositörsyrket är också varierande: det framgår klart i boken att det inte är nödvändigt med en musikhögskoleexamen.

En annan generell iakttagelse som framträder ibland är hur svårt det är att vara tonsättare. Det är svårt ekonomiskt men kanske än mer socialt.

Några kapitel visar hur provinsialt musiklivet kan vara. Det är svårt att slå igenom med en utländsk utbildning. Musiklivet i Sverige är också mycket inrutat. Jag avslutar med ett citat av Lars Sandberg som är mycket talande: "I Sverige är det väldigt lätt att bli tonsättare. Man får en roll och man ska gå igenom de här olika stationerna, en 'karriär'. När det hela visar sig ta en annan väg eller inte ta någon väg alls, då blir det rätt svårt."

Per F. Broman

Ingegerd Björklund: *The Compelling. A Performance-oriented Study of the Singer Christina Nilsson*. Diss. (Skrifter från Institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 64) Göteborgs universitet 2001, 346 s., ill. ISBN 91-85974-60-9

Vad är det som gör att en sångare kan kallas oemotståndlig? Den frågan har Ingegerd Björklund sökt svar på i sin doktorsavhandling om Christina Nilsson. Jag kan inte påstå att hon har lyckats besvara den, därtill har hon varit för besatt av och förälskad i sitt objekt för att kunna bedöma det objektivt. Inget egentligt nytt har väl heller framkommit vad gäller Nilssons redan flitigt omskrivna karriär. Men med en frenesi utöver det vanliga och ett sympatiskt språk har Björklund plöjt igenom tusentals recensioner och följt den firade sångerskan i spåren jorden runt.

Björklund har ställt sig frågorna hur Nilssons individuella karakteristik bäst kan beskrivas, var, hur och i vad hon uppträdde samt hur detta motogs. Med andra ord har hon sökt och rekonstruerat den oemotståndligas repertoar, beskrivit hennes vokala teknik och även, i enlighet med den konstnärligt-kreativa forskarutbildningen vid Institutionen för musikvetenskap i Göteborg, själv spelat in delar av repertoaren på en vidhängande CD. Avhandlingen har delats in i huvudkapitlen biografi, recensioner, uttalanden/åsikter om Nilsson samt aspekter på de vokala metoderna. Den metod Björklund använder förblir dock grumlig och odistinkt, snarast präglas den av en slags spontan omedvetenhet. I metodavsnittet säger hon sig arbeta "from a number of diffe-

rent perspectives” och går där mest igenom Bourdieus sociologiska principer, medan syftet beskrivs uteslutande i musikvetenskapligt-estetiska termer. De olika perspektiv som målas upp är alltså musikvetenskapliga, estetiska, sociologiska och även genusinriktade. Man kunde dock önska att Björklund tittade i sina olika verktygslådor litet oftare, men bäst lyckas hon med Bourdieu-perspektivet. Där lyckas verkligen metoden tillföra något, i det att hon beskriver Nilssons klassresa och vandring över de bourdieuska fälten, av Björklund omdöpta till folkmusik-, konstmusik- och artistiskt fält. Det är fascinerande att se hur Nilsson använder sitt artistiska och sociala kapital för att hindra den svenska rivalen Signe Hebbe att ta sig in på samma artistiska fält, eller när hon bygger broar mellan fälten genom att göra om de svenska folkvisorna till veritabla salongsstycken för den högre societeten.

Det genderperspektiv som också går som en röd tråd är däremot synnerligen naivt och omedvetet använt, med ett drag av pliktskyldighet. Det räcker knappast att konstatera att hon var en kvinna som bedömdes av män, när man inte har klart för sig elementära genusbegrepp som skillnaden mellan socialt genus och biologiskt kön. Och att påstå att Nilssons röst ofta beskrevs i genderrelaterade termer som ”blond som hennes hår” är lika absurt som att påstå att alla män är mörkhåriga. Björklund missar också viktiga poänger när hon påstår att Tjajkovskijs omdömen om Nilsson är lika ”gubbiga” som alla andras. Knappast någon forskare de senaste 20 åren har förnekat att han var homosexuell, något som tydligt syns i hans betraktelsesätt av det kvinnliga hos Nilsson – om man väljer att se det.

Mycket har också skrivits inom genusforskningen om operans byxroller, men det negligeras också av Björklund. Det hade också varit intressant att utveckla när Nilsson sägs gestalta Cherubin för kvinnligt, och när den victorianska dubbelmoralen slår till genom att Nilsson avstår från att fortsätta med denna roll. Skälet är att hennes make inte vill att hustrun ska visa benen!

De två allvarligaste invändningarna rör dock strukturen och källkritiken. Det biografiska kapitlet, som upptar nästan hundra sidor, beskriver Nilssons liv och karriär med referat från olika recensioner. Nästa huvudkapitel om kritiken,

behåller samma kronologiska skildring från år till år, från stad till stad, från land till land som naturligtvis ändå inte går att hålla hundraprocentigt kronologiskt. Det medför dels att samma saker upprepas från kapitlet innan, men ännu värre att det inte tas ett samlat grepp på en enda operaroll. Hur Nilsson gestaltade t.ex. Violetta i *La Traviata* får vi veta enligt kritiken vid debuten i Paris, sedan ett 30-tal sidor senare i London osv. Om Björklund ändå velat beskriva varje roll för sig! Envisheten att vilja skildra karriären kronologiskt som en utveckling för också med sig att de nationella skillnaderna i hur hon bedömdes från land till land även de faller mellan stolarna – det hade varit intressant att få utvecklat t.ex. de tyska kontra de franska bedömningarna av så belastade Goethe-roller som Margareta eller Mignon. Men framför allt leder det till att avhandlingen blir rent tråkig och enformig att läsa, med ideliga upprepningar.

Hur Björklund positionerar sig när hon bedömer recensionerna blir man heller inte klok på i ett inledningsavsnitt om musikkritik, som mest handlar om recensionshistoria. Min bedömning är att hon nästan regelmässigt bortförklarar negativ kritik istället för att använda den för att teckna en mer komplett bild av en artist. En sådan bortförklaring rör att Nilsson fick dålig kritik i Tyskland för att hon uttalat sig pro-franskt om det tysk-franska kriget. Möjligen en rimlig tanke, men är det hela sanningen? Än svagare är Björklunds källkritiska ådra när hon bedömer uttalanden om Nilsson som artist. Att bedöma privata, förtroliga brev från t.ex. Jenny Lind till Henrik Mathias Munthe på samma sätt som offentliga uttalanden från andra sångerskor, eller uttalanden riktade direkt till Nilsson, är anmärkningsvärt. Även om Björklund påpekar skillnaderna, använder hon källorna på ett likvärdigt sätt.

Björklund har lagt ned mycket möda med att söka musikmaterial använt av Christina Nilsson för sin CD, liksom att lyssna på inspelningar av hennes samtida kollegor. Tyvärr har letandet inte resulterat i några upptäckter, och Nilsson tycks ha haft nästan lika stor ovilja att lämna avtryck som sin landsmaninna Garbo. Ändå ställer jag mig tveksam till Björklunds val att redovisa notmaterialet på skivan utan kadenser och utbroderingar, när hon samtidigt lagt fast att det inte var så Nils-

son utförde det. Med sina insikter om hur andra samtida utförde ariorna och kunskapen att Nilsson improviserade vissa avsnitt i stundens hetta: hade hon inte kunnat åstadkomma något liknande? Och hävdandet att hon snudd på har "upptäckt" en redan erkänd kompositör som Michael Balfe får väl snarast skrivas på den naiva upptäckarglädjens konto än okunskapens.

Vad som till viss del räddar Ingegerd Björklunds avhandling är just den lust och energi den utstrålar. Och även om källkritiken är svag, så är noggrannheten att citera källor korrekt stor. Det är ett synnerligen stort och intressant material från såväl Europa som USA hon har samlat in. Om hon hade velat att flera skulle använda det i framtiden, borde avhandlingen försetts med ett personregister. För här får vi direkta möten eller uttalanden från personer som Gounod, Rossini, Tjajkovskij, Patti och Bernhardt. I populärbiografen på svenska, *Den oemotståndliga* (2000), har Björklund infört både en personförteckning och en sammanfattning av Nilssons milstolpar i karriären årsvis. Något sådant hade inte varit fel att få i avhandlingen. Hade sedan materialet strukturerats och använts annorlunda, så hade vi kanske kommit sanningen om vad som var oemotståndligt hos Christina Nilsson ett steg närmare.

Göran Gademan

Jonas Bromander: *Rum för röster. Sociologiska analyser av musiklivet inom Svenska kyrkan, som det uppfattas av kyrkobesökare, kyrkomusiker samt kyrkokorister*. Diss. Uppsala: Teologiska institutionen vid Uppsala universitet, 2001, 254 s., ISBN 91-506-1485-1

Antalet besökare vid musikgudstjänster inom Svenska kyrkan har tredubblats sedan 1970. Samtidigt har antalet besökare vid söndagens huvudgudstjänst minskat med 24%. Räknar vi bara de senaste tio åren har musiklyssnarna blivit 11,5% fler och kyrkokoristerna 12% fler. Varför ser det ut så här? Detta är grundfrågan i Jonas Bromanders avhandling.

Med hjälp av kvantitativa metoder och modern religionsvetenskaplig teori kommer han

fram till att "[eftersom] mycket talar för att samtids religiositet i allt högre grad präglas av immanens än av transcendens" kan "genom den kollektiva upplevelsen i samband t.ex. ett körframträdande [...] även immanensreligiösa individer legitimera sin individuella föreställningsvärld". Med andra ord: kyrkans troslära förlorar mark till förmån för andliga musikupplevelser i kyrkan.

Bromanders studie utgår från tre delvis olika undersökningar. En enkät är besvarad av 752 kyrkobesökare, en annan av 173 kyrkomusiker och ytterligare en av 504 kyrkokorister. I en fri sammandragning kan resultaten formuleras så här:

Kyrkan erbjuder med sin musik individen en möjlighet att kollektivt ge näring åt sina religiösa föreställningar, oberoende av innehållet i dessa. Kyrkorummet är unikt och ger en speciell stämning för viss sorts musik. Musikgudstjänsterna ger också en gemenskap bland vänner, delvis baserad på religiösa upplevelser.

Kyrkomusikerna drivs av antingen en kyrkligt inätriktad, en musikaliskt utätriktad eller en ämbetsorienterad yrkesroll. Koristerna engageras av en musikalisk tillfredsställelse eller en kyrkligt religiös upplevelse. Jämfört med åhörarna är de dock vanligen mer kyrkligt orienterade.

Sammanfattningsvis är Svenska kyrkans musikliv en viktig kulturell kraft i det svenska musiklandskapet verksamt på tre olika marknadsplatser: den kyrkliga, den religiösa och den estetiska.

Formuleringarna av resultaten blir ändå för det mesta ganska långsökta och vaga. Jag förväntar mig mer utifrån orden "som det uppfattas" i avhandlingens titel. Jag ser denna svaghet som ett resultat av dels Bromanders teoretiska utgångspunkt, dels hans val av metod.

Bromander har i huvudsak utgått från modern religionssociologisk teori, och han gör en bred översikt från Max Webers sekulariseringsteorier till "utbudsteorin" som formulerats bl.a. av Rodney Stark och Laurence Iannaoccone. Med termer som "religiöst humankapital" anges de förutsättningar en människa har att tillgodogöra sig en kyrkas utbud. Humankapitalet är beroende av "kyrklig kompetens". Teoribildningen tycks vara präglad av allmänna konsumtionsteorier och en viktig hypotes är att mångfald stimulerar kon-

sumtion. Jag anar samband med de ekonomiska teorier som beskriver "humankapital" som en förutsättning för framgång på arbetsmarknaden.

Vi befinner oss alltså ganska långt från den senaste tidens kulturstudier såsom de utvecklats av Pierre Bourdieu (med ett annat kapitalbegrepp), från Stuart Halls beskrivning av kulturell identitet eller Thomas Ziehes beskrivning av senmodernitetens socialisation. Bromander har också bortsett från de senaste decenniernas musiksociologiska forskning som bl.a. beskriver populärmusikens betydelse för existentiella upplevelser inte minst utifrån empiriska studier av ungdomars förändrade kulturella situation. Bromander refererar tyvärr enbart till litteratur från 1970-talets svenska musiksociologi, präglad av den tidens kulturpolitiska debatt.

Där Bromander räknar besöksfiffror och i statistiska beräkningar försöker ringa in musikens funktioner, längtar jag efter fenomenologi och framför allt efter besökarnas egna formuleringar. Även om redovisning av data och bearbetningar är tydliga, baserar sig materialet på enstaka ord och meningar. Forskaren ställer alla frågor och forskningsobjekten kryssar i rutor. Teman och tolkningar utgår också tydligt från Bromanders inomkyrkliga perspektiv och språk. De marknadsorienterade teoriernas krock med religionssociologin genererar dessutom märkliga termer såsom "kyrkomusikaliska konsumentrepresentanter", dvs. de som tillhör "ähorarkulturen" (= musiklyssnarna).

Jag är över huvud taget tveksam till möjligheten att med kvantitativa metoder göra explorativa studier av så komplexa fenomen som den moderna människans transcendentala ritualer. Slutsatserna blir alltför oprecisa. En obesvarad fråga är t.ex. Vad rymmer termen kyrkomusik? I avhandlingen kommer vi inte närmare än "musik som spelas i kyrkan" vare sig det rör sig om traditionstyngda Bachpassioner eller R'n'B.

Till slut vill jag ändå framhålla det fascinerande med statistik. Är frågeställningarna enkla och klara blir svaren tydliga och på ett plan säkerställda. På något sätt finns ju hela Sveriges kyrkomusik i forskarens hand (eller dator). Plötsligt upptäcker man intressanta detaljer, som att ett kyrkomusikaliskt område sammanfaller med det s.k. pölskebjältet i Mellansverige, att

koristerna i staden är mer högtbildade, medan koristerna på landet vanligen är arbetare, att koristerna till 75% är kvinnor eller att yngre kyrkomusiker har en bredare musiksmak med påfallande stor inriktning på afro-amerikanska genrer.

Stig-Magnus Thorsén

Dejlig er jorden. Psalmens roll i nutida nordiskt kultur- och samhällsliv. Red: Karl-Johan Hansson, Folke Bohlin & Jørgen Straarup. Åbo: Åbo akademis förlag, 2001, 395 s., ISBN 951-765-060-4

I Norden finns sedan länge ett samarbete inom psalmforskningen inom ramen för det nordiska hymnologiska institutet, *Nordhymn*. Här väcktes i början av 1990-talet idén att undersöka psalmens ställning i dagens nordiska länder, något som ledde fram till en omfattande enkät bland ett statistiskt urval av nordiska medborgare från sex språkgrupper (med finnar och finlandssvenskar redovisade separat), utan avseende på kyrkotillhörighet. Undersökningen genomfördes 1994-95 och det statistiska materialet presenterades 1996. *Dejlig er jorden* följer upp denna presentation med analyser.

Enligt underrubriken handlar det om psalmens "roll i kultur- och samhällsliv", alltså även – och huvudsakligen – vid sidan av dess primära användningsområde, gudstjänsten. Man söker kunskap om hur psalmer brukas, tolkas och värderas av människor i allmänhet, oberoende av trosståndpunkt. Den breda sociologiska uppläggningsen innebär emellertid också en viss insnävning av perspektivet. Genom att ställa individens, privatpersonens, attityder och erfarenheter i fokus hamnar man vid sidan av psalmsångens grundläggande karaktär av kollektiv handling. Vidare gör fokuseringen på de utanför kyrkan mest kända psalmerna att endast en mycket liten del av de psalmer som faktiskt brukas i dag förekommer i boken. Det är viktigt att hålla denna begränsning i minnet när man reflekterar över resultaten och analyserna.

Det inledande kapitlet är författat av två av bokens redaktörer, religionssociologen Jørgen Straarup, Umeå, och teologen och musikforskarna

ren Karl-Johan Hansson, Åbo. Här diskuteras bland annat vissa definitionsfrågor. Man väljer att inte knyta psalmbegreppet till förekomst i officiell psalmbok utan överläter i stället åt de svarande själva att avgöra vilka sånger som skall betecknas som psalmer.

I den första av bokens tre huvudavdelningar ges olika sociologiska infallsvinklar på de enkätsvar som berör psalmsjungande och psalminläring i allmänhet.

Religionssociologen Sverre Stai ger med hjälp av ett stort antal tabeller en översikt över nordbornas religiösa uppfostran, kyrkotillhörighet, kyrkogångsvanor och psalmbruk (rubriken "Deltakelse i felles salmesang" täcker endast artikelns inledande avsnitt och är alltså missvisande). Tyvärr behäftas kommentarerna – vars information för övrigt mestadels kan utläsas direkt ur tabellerna – av ett antal fel och underligheter, som t.ex. det definitionsmässigt orimliga påståendet att "kirkegangen generelt er lav for de kirkeaktive og høy for de høytidsaktive"; vad den återopade tabellen i själva verket visar är att gruppen "høgtidsaktive" (de som uppger att de går i kyrkan vid högtiderna eller en gång om året) är betydligt större än de "kyrkoaktive" (med kyrkobesök minst en gång i månaden).

Jørgen Straarup skriver perspektivrikt om det positiva sambandet mellan kollektivt musicerande, i första hand körsång, och attityder till psalmer och psalmsång. Han intresserar sig även för de aspekter som inte går att utläsa ur enkätsvaren, t.ex. vad som är orsak och verkan när det gäller körsångares psalmintresse, och pekar därmed på behovet av kompletterande undersökningar.

Pétur Pétursson, forskare inom religionssociologi och praktisk teologi, infogar undersökningsmaterialet i en analys med inspiration från social interaktionism (Mead), klassisk sociologi (Durkheim), socialpsykologi, kunskapsociologi och psykoanalys. Teologen Esko Ryökäs anknuter, liksom Pétursson, till nutidsmänniskans upplevelseorientering och avståndstagande från fasta kollektivt och lärosystem. Han söker den postmoderna människan i undersökningen och pekar bl.a. på att icke-troende danskar till 83% håller fast vid seden att sjunga psalmer vid julen. Ryökäs infallsvinkel är intressant; en svaghet är dock svä-

righeten (som han också berör) att definiera vilka svarande som kan anses "postmoderna".

Den andra huvudavdelningen utgår från de svarandes bedömningar av tre utvalda psalmer, gemensamma för alla de sex språkgrupper som ingick i undersökningen: *Härlig är jorden, Tryggare kan ingen vara* och *Vår Gud är oss en väldig borg*. Med utgångspunkt i 15 motsatspar (t.ex. vacker–ful, jordisk–himmelsk) fick de svarande ange sin inställning till psalmerna.

I bokens längsta bidrag skriver Jørgen Straarup om strukturmönster i enkätsvaren på dessa frågor. Han använder sig av s.k. faktoranalys, där motsatspar med likartade svarsmönster samlas till grupper (faktorer) som ges ett sammanfattande namn.

Religionsvetaren Ole Gunnar Winsnes inriktar sig på sambandet mellan trosståndpunkter och attityder till de tre psalmerna. Det mönster som framträder visar på en generellt positiv inställning till de två förstnämnda, medan däremot den föga postmoderna "Vår Gud är oss en väldig borg" visar sig vara betydligt mer kontroversiell.

Med hjälp av en avancerad statistisk metod, multidimensionell skalering (som dessvärre inte låter sig fullödig gestaltas på den ohjälpligt tvådimensionella boksidan) och med Tönnies klassiska motsatspar *Gesellschaft–Gemeinschaft* som teori-verktyg, visar sociologen Steen Rasmussen, väl föga överraskande, att *Gemeinschaft–människan* (som tenderar att vara kvinna, äldre, lantbo och traditionell i sitt synsätt) har en positivare inställning till psalmer än *Gesellschaft–människan* (typifierad av en manlig fritänkande yngre [stor]stadsbo).

Avdelningen avslutas med två bidrag på viss distans från den statistiska metodexercisen. Musikvetaren Folke Bohlin framhåller svårigheten att renodla det musikaliska elementets betydelse för attityden till psalmer (detsamma gäller även texten), samtidigt som det är uppenbart att melodin är av stor betydelse för psalmupplevelsen. Litteraturvetaren Inger Selander påpekar svagheter i attitydundersökningens uppläggning (och är även kritisk mot inslag i ett par av de bidrag som bygger på denna). Hon vänder sig mot att endast första versen återgivits i enkätformuläret, samtidigt som man inte kan veta om minnesbilder av innehållet i övriga verser kan ha

påverkat de svarandes inställning. Dessutom är hon tveksam till om man, med hänsyn till de betydande semantiska skillnaderna mellan textversionerna, verkligen kan tala om samma psalmer. Avslutningsvis efterlyser hon större hänsyn till textens gestalt, även i undersökningar baserade på sociologiska metoder.

I den tredje avdelningen, "Nordbornas mest älskade psalmer", analyseras den del av enkäten där de svarande själva får nämna de psalmer de tycker bäst om. Svaren har sammanställts i form av sex tio-i-topplistor (en för varje språkområde) som bildar utgångspunkt för varsin artikel. Här är det statistiska elementet nedtonat: ett fåtal tabeller, inga grafer, inga statistiska analysmetoder. Därmed saknas analyser av psalmpreferenser i förhållande till t.ex. kön, ålder (här finns dock ett undantag) och "kyrklighet", något som hade kunnat ge bättre underbyggnad till en del förmodanden som görs om orsakerna till de valda psalmernas popularitet. I detta sammanhang kan också nämnas Karl-Johan Hanssons tänkvärda förslag (s. 247) om komplettering med kvalitativa metoder, i första hand djupintervjuer.

De sex artiklarna (Danmark behandlas av kyrko- och psalmhistorikern Peter Balslev-Clausen, finskspråkiga Finland av teologen och musikern Hannu Vapaavuori, svenskspråkiga Finland av Karl-Johan Hansson, Island av Pétur Pétursson, Norge av musikern och pedagogen Sigvald Tveit, och Sverige av teologidoktoranden och kantorn Anna Evertsson) är påfallande olika inbördes med hänsyn till längd, innehåll, disposition och analytiskt perspektiv; de speglar i stor utsträckning författarnas specialkompetens och intresseinriktning.

Folke Bohlin ger ett övergripande nordiskt perspektiv på favoritpsalmerna och visar på de stora skillnaderna mellan listorna.

Den sista avdelningen behandlar, utanför enkätens ram, psalmsjungandet i tre nordiska minoritetsspråkkulturer: färöiska (Jákup Reinert Hansen, doktorand i teologi), grönländska (Karen Langgård, språk- och litteraturvetare vid Grönlands universitet) och samiska (Øystein Skille, präst i Alta i Nordnorge). Artiklarna, som har sinsemellan tämligen olikartad uppläggning, ger fyllig information om den, som det tycks, livliga men för utomstående väl tämligen okända

psalmsångsaktiviteten i dessa områden. Här fäster man sig särskilt vid Skilles diskussion om införlivandet av genuint samiska drag – textliga och musikaliska – i nutida norsksamiskt kyrkomusikskapande.

I en avslutande artikel resonerar Sven-Åke Selander kring kyrkovisans roll i det sekulariserade nordiska nutidssamhället. Hans utgångspunkt är den tyske teologen Dietrich Bonhoeffers förespråkande av en kyrkans "avsakralisering". Artikeln utmynnar i en utmaning till dagens och framtidens psalmskapare att ställa frågan om vad som är viktigt för den framtida kyrkovisans form, så att den skall kunna nå sekulariserade människor med kristen text och musik.

Enligt min mening hade boken, med hänsyn till att innehållet baseras på ett gemensamt grundmaterial, vunnit på en fastare redaktionell styrning för att t.ex. undvika upprepningar, något som inte behövt vara liktydigt med att "till ytterlighet samordna materialet" eller att hindra författarna att uttrycka sig "med sin personliga stil" (citatet från förordet). Korrekturläsning och faktab kontroll lämnar en del övrigt att önska; exempelvis borde diskrepanser mellan information i tabeller och kommenterande text ha kunnat undvikas.

Huvudintrycket är dock positivt. *Dejlig er jorden* är en rik och tankeväckande bok som rör sig i ett fascinerande tvärvetenskapligt spänningsfält. Resonemangen är för det mesta nyanserade, utan övertro på enkäteresultatens tillförlitlighet. Boken är nödvändig läsning för envar med intresse för ämnet och ger värdefulla uppslag för fortsatt forskning.

Sverker Jullander

Anders Dillmar: *"Dödshugget mot vår nationella tonkonst" – Hæffnertidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning*. Diss., Lunds universitet: Institutionen för konst- och musikvetenskap, 2001, 558 s., noter, ISBN 91-628-4616-7

Anders Dillmars avhandling består av inledning och tolv kapitel, följda av summary, personregister och förteckning över källor och litteratur.

Författaren hänvisar inledningsvis till Carl-Allan Moberg, som i *Kyrkomusikens historia* (1932) konstaterar att "Vad som skedde under 1800-talet har gjort kyrkomusiken och därmed den svenska musikkulturen en allvarlig skada", men också att Hæffner hade "bragt till ände en period av osäkerhet och variantbildning kring koralvisorna, som hotade den svenska församlingssången med fullständig upplösning". Denna Mobergs ambivalens lockade Anders Dillmar till att närmare undersöka de tankar och ambitioner som låg bakom koralboken 1820. I sammanhanget fanns även Knut Brodins karakterisering 1928 av koralboken som "dödshugget mot vår nationella tonkonst".

Dillmar konstaterar att flera frågor kring detta inte blivit klarlagda i denna koralforskning. Framför allt har Hæffners koralbok inte studerats tillräckligt i relation till dåtidens sångpraxis och koral tänkande. Ett första frågekomplex som Dillmar vill belysa närmare gäller hur koralböckernas notbild bör förstås, med avseende på rytmik, tempo, musikalisk karaktär, nyanser, harmonisering. Till detta sammanhang hör även frågor om Hæffners uppfattning i dessa frågor, vilken konkret erfarenhet av koral sång han hade, och hur detta återspeglades i hans koralböcker. Ett andra frågekomplex gäller de ideal som Hæffner följde, huruvida dessa bottnade i en estetisk och musikteologisk symbolvärld, och i vilken relation Hæffner stod till dåtidens musikestetiska tänkande. Ett tredje frågekomplex gäller vad som går att belägga om dåtidens sångpraxis, vidare hur den dåtida församlingssången betraktades av Hæffner och hans samtid, samt vad som blev de långsiktiga effekterna av koralboken. Utplanade den en fungerande församlingssång eller blev den dess räddning?

Dillmars metodik kan betecknas som eklek-

tisk. Å ena sidan är avhandlingen klart positivistisk genom sin starka "tro" på föreliggande källor. Men å andra sidan spränger Dillmar in en hermeneutisk "omläsning" av vissa källor, vilket är en historisk exegetik som kan locka till övertolkningar. Ett sådant fall gäller domkyrkokantorn Troilis beskrivning från 1866 av kyrkvaktmästarens sätt att leda psalmsången, med oriktig melodi, harmoniska felaktigheter och störande dissonanser. Vidare har vi prästen Lindblads beskrivning av sin klockare, som var "utan ringaste tillstymmelse till musikalisk bildning". Och när Johannes Dillner kom till Östervåla fann han sången i "barbarisk oordning". Alla dessa ställen tolkas som belägg för en folklig praxis. Men de är ju inte *otvetydiga*. Kyrkvaktmästaren, klockaren eller organisten kan också ha varit precis som källan anger – oduglig och tondöv.

För att spåra det folkliga koralsjungande som pekar på bevarad tradition från 1700-talet använder sig Dillmar också av belägg för stödtoner och glidtoner som t.ex. Tobias Norlind fann i Skåne på början av 1900-talet, och som fortfarande finns bland læstadianerna i norr. Detta är ett mycket intressant uppslag, som emellertid saknar ett förbehåll: det kanske hellre rör sig om en *sekundär* tradition runt 1900. Det beskrivna sångsättet påminner bl.a. en hel del om den tidens operasångstil med sitt flitiga portamento och ringa vibrato.

I denna diskussion blir begreppen delvis oklara. Talas det om *olika folkliga sätt att utföra en känd koralmelodi* eller om *förekomsten av skilda melodivarianter till samma koraltext*? Inledningen anger att det skall röra sig om det förra, men i själva verket behandlar avhandlingen ofta frågor om melodivarianter (omväxlande talas om "versioner", olika "utformningar" och "varianter"). Här borde också frågan om "identisk" likhet mellan olika melodier när det föreligger textliga förändringar berörts närmare.

I diskussionen kring konflikten mellan Hæffner och Frigel tycks Dillmar förbise den djupare liggande konflikten mellan "gamla" (Stockholm-gustavianerna) och "nya" (Uppsalaromantikerna) skolan inom litteraturen. En företrädare för den förra falangen som citeras talar om "en mängd skägglöse" som alstrat ett "svärmeri, att admirera den nordiska mytologien, gammaldags-sagor

och såkallade folkvisorna". Dessa skägglösa vill Dillmar märkligt nog förlägga till 1750-talet, då det istället rör sig om nyromantikerna på 1810-talet.

Men huvudfrågan kring konflikten mellan Hæffner och Frigel är kanske hur djup den egentligen var. Kanske alltsammans var en myt, skapad av koralreceptionen för att skada Hæffner. Ett viktigt bevis i traditionen för en animositet har gällt artikelförfattaren "Philaethes" angrepp från 1824 på koralboken, en signatur som man velat tillskriva Frigel. Dillmar diskuterar denna källa mycket metodiskt, utan att ta slutlig ställning i frågan. Han kunde dock tagit fasta på att "Philaethes" uttryckligen anger att han inte känner Hæffner personligen, vilket borde utesluta Frigel. Koralbokens vidare öde inom akademiens undervisning, för vilken Frigel var inspektör, visar också att Frigel på alla sätt medverkade till koralbokens användning. Inte heller Hæffners arbete med den tyska universalkoralboken är övertygande som skäl till psalmbokskommitténs ändrade syn på Hæffner. Viktigare var nog att Frigel blev mera tillbakadragen i koralboksarbetet, vilket öppnade fältet för Hæffner.

I frågan om Hæffners koppling till romantiken föreligger viss förenkling när *föromantik* och *nyromantik* buntas ihop till en enda företeelse. Ett mycket intressant uppslag är att jämföra Hæffners romantikbegrepp med E.T.A. Hoffmanns. Men istället för att peka på Hoffmanns Beethovenidéer borde hans tankar om koralen ha lyfts fram. Det är här Hoffmann är intressant i förhållande till Hæffner – speciellt hans mysticistiska idéer om koralmusikens treklanger, vilka starkt påminner om motsvarande hos Hæffner.

Temat andligt och världsligt blir emellertid oklart. Hur såg t.ex. Hæffner på förhållandet mellan koral och folkvisa? Här litar Dillmar alltför mycket på enstaka kärnfulla uttalanden av Hæffner. Men det var inte ovanligt att Hæffner gjorde verbala utfall, som han sedan drog tillbaka (t.ex. påståendet att det aldrig skulle falla honom in att arrangera folkvisor fyrstämigt). Det verkar som om Dillmars resonemang baseras på speciellt *ett* av Hæffners uttalanden: att den gamla folksången hade sin *egen* skala "skild så väl från Kyrkotoner-nas som de moderna tonarternas". Detta påstående måste dock ses i sitt polemiska sammanhang

och avsåg att understryka hans "upptäckt" av en speciell "nordisk skala". På andra ställen yttrar Hæffner närmast det motsatta, t.ex: "Den *likhet* våra gamla Folksångers scala har med Kyrkotonarernas" var ett bevis för att de senare var "naturenliga".

Dillmar håller dock fast vid åsikten att Hæffner "förnekar allt samband mellan den folkliga och den gregorianska sången", och anför som stöd för detta bl.a: "Att en koral var något annat än en folkvisa visar Hæffners kommentar 1821 till *Den signade dag*, som 'egentligen' var början på en 'gammal visa' och borde 'kanske [för] längesedan' ha uteslutits ur koralböckerna." Men denna passus kan väl lika gärna tolkas sålunda: att Hæffner menar att visan *inte* skall uteslutas *trots* att gängse uppfattning menar att den "borde uteslutits". Dillmar jämför också Hæffners åsikter om *folkvisa* och *folkmusik* (dvs. dansmusik), vilket inte är helt riktigt. T.ex. talar Hæffner om folklig dans och inte om hovmenuetter (vilket Dillmar anger), då han förpassar daktylens tretakt "helt och hållet" till dansen.

Tidens föreställningar om kyrkotonarterna blir inte helt klarlagda, då den enda utläggningen i frågan bygger på ett missförstånd. Det gäller Envallssons musiklexikon, vilket Dillmar vill beteckna som "en positiv beskrivning av kyrkotonarterna". Men Envallsson talar aldrig om kyrkotonarter, som han inte ens tycks känna till. Han beskriver de *grekiska* tonarterna, utifrån *antikens karaktäristik* av dem, vilka han sedan endast jämför med *moderna* tonarter!

Ett speciellt tema som nästan saknas i avhandlingen är förhållandet mellan Hæffners körkoral och hans manskörsstil. Här fanns ju flera beröringspunkter, inte minst koralernas fyrstämighet med speciell hänsikt till körsången, samtidigt som manskören i allmänhet blir koralmässig vid denna tiden. Detta kunde inte minst belysa den speciella frågan om Hæffners genomgående bruk av halvnoter i koralboken. Intressant nog använder han samma skrivsätt när han komponerar icke-sakrala manskörshymner.

När manskörsbiten saknas blir också förklaringen till Hæffners bakgrund för att skriva fyrstämiga koraler ofullständig. "Avgörande för Hæffner och andra vid denna tid var övertygelsen om att församlingen på Luthers tid sjungit kora-

lerna fyrstämmit” – och i samma andetag avvisar Dillmar Mobergs åsikt ”att Hæffners tankar [om fyrstämmit församlingssång] bottnade i kontakter med Nægeli och Silcher”. Men det går inte att avfärda Nægeli så lätt. Denne centralfigur inom folklig körsång i Europa kan inte Hæffner undvika att påverkas av.

Dillmar avvisar slutligen det påstådda ”döds-hugget” som en myt. Men har det ändå inte fog för sig? Oavsett Hæffners egna intentioner blev det faktiska resultatet av koralboken ett nyare unisont sångsätt i ren motsättning till ett äldre individrelaterat. Men Dillmar vill inte relatera följdverkningarna av koralboken till Hæffner personligen, och drar här slutsatser som går utöver avhandlingens undersökning. Dels kastas ”sammanslagningen” in som orsak, dels pekas på ”dolda” länkar från Hæffners koralbok till senare kritiker. Vidare heter det: ”Utbredningen av ett individrelaterat sångsätt ifrågasätter Brodins beskrivning 1928 av 1820 års koralreform som ett ’dödshugg’ mot folkets ’egna melodier’ [...] För att bedöma påståendet måste en utredning ske av hur koralens faktiskt klingade under 1800-talet”. På detta konstaterar Dillmar: Nils Anderssons ”uppfattning att de ’gamla’ folkliga koralerna avsiktligt hade normaliserats och pressats in i ’stela, trånga och kalla former’ fick visserligen ett starkt genomslag, men den måste ändå karaktäriseras som felaktig historisk skrivning”. Det lilla som skrivs om det faktiska sångsättet, speciellt den ”sekundära” folkliga tradition i Mora under senare 1800-talet, stärker emellertid snarare saken för ett ”dödshugg”. Hæffners koralbok var väl ändå huvudskälet till att den folkliga traditionen var just ”sekundär”, inte ”primär”? Församlingen sjöng ju Finn Karins melodier fullkomligt unisont, inte på det gamla, klusterartade sättet.

Avhandlingen skulle behövt ett ordentligt avslutningskapitel som knöt samman alla slutsatser, inte bara om ”dödshugget”. Detta skulle antagligen kunnat räta ut flera av de ovan nämnda frågetecknen i diskursen. Inledningen radar som framgått upp ett knippe andra frågeställningar, och därutöver behandlas (som också framgått) flera intressanta temata: om kyrkoter- folkmusikaliska skalor, Hæffners förhållande till romantiken, hållningar till koral-folkvisa,

”konflikten” Hæffner-Frigel etc.

Allt sammantaget utgör Anders Dillmars studie en imponerande klassisk lärdomsavhandling som spänner över ett stort humanistiskt fält, vilket som synes lätt inbjuder till kritik på många detaljer. Men detta skall på intet sätt överskugga avhandlingens positiva helhetsintryck. Avhandlingens främsta förtjänst är det stora och nya greppet på koralfrågan och att den i så stor omfattning behandlar och omvärderar föreliggande forskning. Ett ovedersägligt faktum är, att Dillmars arbete både vidgar och höjer vår horisont om Hæffners verk och allmänt om en hel tidsepok i svensk musikhistoria.

Leif Jonsson

Christopher Dunn: *Brutality Garden. Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, 2001, 256 s., ill. ISBN 0-80782651-0

Brasilien är ett spännande land för en musikin-tresserad. Dels har populärmusiken under 1900-talet haft en mycket hög nivå, dels står musiken i en intressant relation till samhället. Den brasilianske antropologen Roberto DaMatta har sagt att Brasilien institutionellt är modernt, men i den sociala praktiken feodalt. Å ena sidan är det ett urbant expansivt samhälle, å andra sidan ett utvecklingsland. Å ena sidan har man en demokrati, å andra sidan bär relationerna arkaiska spår av slavtidens paternalism. Brasilien är ett av världens mest ojämlika länder. Man brukar säga att landet är blandningen av tre folk – de portugisiska kolonistörerna, de afrikanska slavarna (Brasilien importerade flest slavar av alla amerikanska länder inklusive USA) och de indianska urinnevä-narna. Men nära nog alla folk finns representerade i landet. Detta har medfört att Brasilien har varit mycket upptaget av frågor kring ras och kulturblandning, liksom frågor om vad som är det brasilianska i allt detta – vad som är den nationella identiteten.

Christopher Duns bok *Brutality Garden* handlar om Tropicália – den musik/kulturrörelse som växte fram i slutet av 1960-talet. Dunn är

professor vid Tulane University i spanska och portugisiska och afrikansk diaspora.

Efter Bossa novan, som var den musik som placerade Brasilien på världskartan i början av 60-talet (via amerikansk skivindustri), följde en generation som brukar kallas MPB (Música Popular Brasileira). Det var en generation som i sitt artistiska uttryck ställde sig mot militärdiktaturen (1964–85). Protesten kom i stor utsträckning från universitetsrörelsen. Vill man jämföra med Sverige så ligger detta inte så långt från den svenska musikerörelsen på 70-talet. Och liksom denna använde man sig gärna av folkloristiskt musikaliskt material för att ge musiken en folklig äkthet. Och liksom denna hade man problem med hur man skulle förhålla sig till den internationella rocken. Var rocken en revolutionär musik eller var det fiendens (det kapitalistiska USA:s musik?) Problemet var ju, att det folk man ville solidariser sig med och vägleda gillade rock.

Tropicália skiljde ut sig från MPB genom att ta ställning för elgitarren, för rocken, för Beatles, för konkretismen, för happenings, för Warhol, kort sagt för det internationella mediala pop/konstutbudet på 60-talet. De var inte så uttalat mot militärregimen som vissa protestsångare inom MPB, men tydligen upplevdes deras anarkistiska ikonoklastiska framtoning i kombination med deras mediala genomslag som hotfullt för militären. Gilberto Gil och Caetano Veloso, de främsta representanterna för Tropicália fängslades, utvisades och deras sånger censurerades.

Artisterna, förutom Gil och Veloso, Tom Zé, Maria Bethânia och Gal Costa, var alla från den fattiga delstaten Bahia i Nordöstra Brasilien. I den enorma industristaden São Paulo i söder fick de kontakt med teaterfolk, skolade musiker, filmfolk, bildkonstnärer, poeter och journalister. Utifrån konkretismen i poesin och en gemensam lust till formexperiment och inspiration från anglo-amerikansk kultur kom dessa att bilda en gemensam rörelse – Tropicália. Tropicalisterna åberopade det Manifesto Antropofagio som poeten Oswald Andrade skrev 1928. I detta upprop kring en modernism i konsten, tar Andrade upp Tupi-indianernas kannibalism (mytiskt?) som ett sätt att tillskans sig fiendens styrka, utan att förlora sin egen identitet. Kulturell kannibalism innebär då att assimilera – äta – den andres kultur. I stäl-

let för att bli överkörd och utplånad av den internationella masskulturen skulle man hämta kraft ur den. Begreppet antropofagi har kommit att bli mycket använt i modern litteratur om brasiliansk kultur och globalisering, liksom i förståelsen av synkretistiska fenomen i landet (t.ex. de afrobrasilianska religionerna). *Brutality Garden* ger en bild av Brasilien som sträcker sig långt utanför musiken under dessa år. Tropicália får tjäna som den lins genom vilken Dunn läser det brasilianska 1900-talet. Boken har ett illustrativt bildmaterial från 60- och 70-talens scenografi, konst, affischer och skivomslag, som är annorlunda, men som vi ändå känner igen från den här tiden. Den kan läsas som en intressant variant av vårt eget förflutna. Frågorna handlar om kulturellt motstånd, ras, diaspora, identitet, hög kultur mot låg kultur, globalisering – samtliga frågor som upptar oss varje dag och som är en del av vår postmoderna tillvaro.

Björn Vickhoff

En brokig samling. En bok om samlingar och samlare. Svenskt visarkiv 50 år 1951–2001. (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 15), Stockholm: Svenskt visarkiv, 2001, 157 s., noter, ill., ISBN 91-85374-35-0

I maj 2001 feiret Svenskt visarkiv sitt 50-årsjubileum med blant annet et polsk-nordisk seminar om polskan. Samtidig ble boken *En brokig samling. En bok om samlingar och samlare* publisert som et jubileumsskrift. Her bidrar tolv svenske forfattere med korte, til en viss grad personlige artikler knyttet til ulike temaer rundt innsamlingsvirksomhet, informanter og ordning og anvendelse av arkivmateriale.

De aller fleste artiklene i antologien er knyttet til et tradisjonelt vise- og folkemusikkmateriale. I tillegg gir Jens Lindgren en grei oversikt over arbeidet med og innholdet i jazzarkivet til Svenskt visarkiv. Men artikkelen er først og fremst kommenterende og i svært liten grad problematiserende, og den berører ikke innspillingsvirksomheten. Også Sven Bertil Jansson har valgt en kommenterende form i sin oversiktlige presen-

tasjon av Svenskt visarkivs håndskrifts- og kopi-samlinger. I det hele tatt har de fleste av bidragene i antologien en i hovedsak deskriptiv, tilbakeskuende karakter, hvor sentrale problemstillinger og prinsipielle sider knyttet til innsamlingsvirksomhet og arkivdrift i liten grad berøres. Det er blant annet ingen av artiklene som problematiserer sentrale prioriteringsspørsmål og valg som foretas i innsamlingsvirksomheten.

Tradisjonsmusikkarkivene har lenge i hovedsak konsentrert sitt dokumentasjonsarbeid rundt eldre, enkeltstående tradisjonsbærere. Men hvorfor har man ikke i større grad fokusert på prosessdokumentasjon, blant annet med tanke på å skape et annerledes og bredere forskningsmateriale? Er det viktig også å dokumentere folkemusikkens samtidige uttrykksformer, blant annet nye samspill- og instrumentkonstellasjoner som stadig oppstår hos yngre folkemusikktøvere? Ja, burde et folkemusikkarkiv i langt større grad også dokumentere de unge utøverne? Et annet viktig spørsmål som kunne vært berørt er hvorfor folkemusikkarkivene i så liten grad har tatt ansvar for å dokumentere innvandrerkultur? Og endelig, hva med de mange utfordringene som nå i økende grad er knyttet til digitaliserings- og tilgjengelighetsproblematikken, spesielt med utgangspunkt i grunnleggende opphavsrettslige spørsmål. Verdien av antologien kunne nok ha vært enda større hvis man hadde berørt en del av disse problemstillingene. Man kan kanskje innvende at slike spørsmål faller utenfor rammene av denne publikasjonen, som først og fremst har som mål å oppsummere, å skue bakover i tiden. Men likevel kunne boken ha fått noe større tyngde ved å berøre en del slike prinsipielle spørsmål innenfor de aktuelle rammene. Men når det er sagt så må det likevel understrekes at antologien i høy grad inneholder interessante og velskrevne artikler av høyst kompetente forfattere.

Mathias Boström tar i sitt bidrag for seg etnografen og folkemusikksamleren Yngve Laurells fonografinnspillinger fra Australia 1911 og Sverige 1913–20. Laurell var også i Kina, men fikk ingen av opptakene med seg ut. Forfatteren fokuserer spesielt på tre aspekter ved Laurells materiale: selve innspillingsarbeidet, bruken av opptakene og tilgjengeligheten gjennom 90 år fram til i dag. Boström viser, med henvisning til Gunnar Tern-

hags artikkel i *STM* 1993, at arbeidet med å dokumentere folkemusikk ved hjelp av fonograf var omstridt. Blant annet var folkemusikksamleren Nils Andersson svært negativ og nærmest opprørt over "dessa förbannade rullar, som gjorde sitt till att förderva, totalt förderva sångerna."

Fram til fonografen ble tatt i bruk som hjelpemiddel til å dokumentere lyd omkring 1900 hadde folkemusikksamlere vært nødt til å skrive ned melodiene for hånd. I utgangspunktet skulle man derfor tro at fonografen ville bli sett på som et stort framskritt i innsamlingsarbeidet. Her ble dansemelodier og viser lydfestet for ettertiden nøyaktig slik de ble framført, uten å gå veien om samlerens penn eller blyant. Nå er det liten tvil om at lyd kvaliteten på disse tidlige fonografinnspillingerne var såvidt dårlig, at det kan være dette mange reagerte på. Men jeg tror i langt større grad at holdningen til Nils Andersson og andre dels skyldes spørsmålet om kontroll og posisjon, på samme måte som den norske samleren Christian Leden omtrent på samme tid møtte motstand da han ønsket å drive innsamlingsarbeid med fonograf i Norge. Men mye av årsaken til denne holdningen ligger nok også i at man rett og slett ikke så poenget med å dokumentere selve framføringen, melodien var langt viktigere enn både utøveren og framføringen. Her kan vi følge en parallell fra 1800-tallets nasjonale folkemusikkutgivelser, via 1900-tallets lokale studier og fram til den senere tids fokus på enkeltutøveren og selve framføringen som studieobjekt.

Også i Margareta Jersild og Annika Nordströms artikler er det samleren selv som er satt i fokus, og i begge tilfeller handler det om lokale samlere. Margareta Jersild tar for seg folkemusikksamleren Erik Olsson (1860–1916) fra Mörsil i Vest-Jämtland, som blant annet har etterlatt seg en interessant samling med 132 viser, hovedsakelig fra bygdene rundt Mattmar og Mörsil. Visene er nedskrevet fra 1880-årene og fram til ca. 1910. Selv om han var åtte år eldre, begynte Olaus Olsson (1852–1944) fra Tjörn i Bohuslän sin innsamling av viser og folkeminne først i 1912. I tillegg var han også en flittig slektsforsker. Annika Nordström går i likhet med Margareta Jersild relativt grundig gjennom det innsamlede materialet og kildene, men vier også noe mer plass til den biografiske delen.

Flere av bidragsyterne tar i sine artikler opp arbeidet med et spesifikt kildemateriale.

Ewa Danielson tar for seg Georg Stephens' omfattende skillingstrykksamling fra tiden før 1860, som tragisk nok ble liggende ubrukt og sannsynligvis bortglemt i alt for mange år. Jan Lings bidrag har en noe mer personlig karakter når han skildrer sitt første møte med Svenskt visarkiv og Wiedes visesamling på midten av 1950-tallet. Tidligere sjef ved Svenskt visarkiv, Bengt R. Jonssons korte artikkel om de to visebøkene fra Bergshammars bibliotek er i hovedsak hentet fra hans avhandling *Svensk balladtradisjon I* fra 1967. Et noe større format har Christina Mattsons vel-skrevne artikkel om drikkeviser og andre viser samlet i selskapslivet på slutten 1700-tallet. Og Ingrid Åkessons solide presentasjon av folkelige koralmelodier blant svensk-ætlinger i Estland er avgjort blant bokens mest grundige bidrag både i omfang og karakter. Her er det redegjort oversiktlig og poengtert både for den historiske bakgrunnen, selve innsamlingsarbeidet, repertoaret og de mest sentrale tradisjonsbærerne.

To av de mest interessante artiklene i antologien er Märta Ramstens oversiktlige og tankevek-kende presentasjon av Sveriges Radios folkemusikksamling ut fra et 2001-års perspektiv og Gunnar Ternhags prinsipielle diskusjon rundt folkeminnearkivens anvendelse av begrepene samler og informant. Med utgangspunkt i den kvinnelige felespilleren Helmy Hansson fra Stora Tuna i Dalarna, som ble dokumentert av flere samlere og derfor karakterisert som informant, men som også selv gjorde en rekke innspillinger med lokale spillmenn og sangere, viser Ternhag at en nærmere gransking av arkivenes folkemusikkinformanter trolig ville føre til at en rekke utøvere også måtte rubriseres som samlere.

Bjørn Aksdal

Jan Fagius: *Hemisfærernas musik. Om musikhanteringen i hjernen*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 2001, 195 s., ill., ISBN 91-88316-31-9

I Jan Fagius *Hemisfærernas musik* foreligger nu en bok om musiken og hjernen som kan rekom-

menderas at ett brett spektrum av musikkintresserade – alltifra musiker og musikalisk yrkesverksamma inom pedagogik og terapi till mera allmänt musikkintresserade – som vill orientera sig om vad vi idag vet om hjernans förhållande till musiken. Författaren närmar sig denna problematik med neurologens kunskaper om hjernen og amatørmusikerns og körsångarens engagemang og insikt i musiken, en synnerligen lyckad kombination av resultatet att döma.

En kort "uvertyr" slår an bokens grundtema via ett fall av "afasi utan amusi" från svenskt 1700-tal. Sedan följer bokens tre huvuddelar: en förberedande del där den som så behöver kan inhämta faktaorientering rörande de tre kunskapsområden i vars gränssnitt boken rör sig, nämligen hjernans organisation, hörselsinnet og musiken. Därefter den innehållsmässiga tyngdpunkten: genom väl valda og skickligt refererade milstolpar i utforskningen av musikens neurologiska grundvalar introduceras den oinvidge i "musikneurologins" problematik. Här har författaren gjort icke-specialisten en stor tjänst genom att inte sopa motsägelser og tolkningsvårigheter i de olika studierna under mattan. Istället får läsaren en chans att utan teknisk expertis i varken hjernans funktionella uppbyggnad eller musikvetenskap ändå få en känsla för hur likt pusselläggande den empiriska forskningens teoretiska utvärdering ändå är.

Detta åstadkommer författaren genom att referera klassiska studier og experiment på musikneurologins og musikpsykologins område i tillräcklig detalj för att man skall kunna bilda sig en uppfattning om vad de enskilda studierna i stort handlar om, og hur olika studier skiljer sig både i frågeställning, metoder og resultat, med vidhäftande tolkningsvårigheter i kölvattnet. Men där lämnar författaren inte läsaren i ett tillstånd av villrådighet inför hjernforskningens svårigheter, utan ger sedan en försiktig helhetsbedömning av "vartåt det lutar" i vår fortfarande pågående strävan att få grepp om en komplex kulturyttrings förhållande till det komplexa biologiska organ som både alstrar og förnimmer denna unikt mänskliga konstform.

Därmed ges läsaren inte bara tillfälle att bilda sig en uppfattning om vad vi idag, trots osäkerheterna, kan säga med någorlunda verklighetsför-

ankring om musiken och hjärnan, utan den lyhörde läsaren får också ett smakprov på vetenskapens vardagsvedermödor, där ingen metodologisk magi förmår trola bort de delikata bedömningssvårigheter som skapas av motstridiga forskningsresultat, tendentiösa tolkningar och ibland subtila fallor i experimentell design. Det vetenskapliga undret är ju att vetenskapen trots detta går framåt, om ibland än så sakta, och hur det går till kan man faktiskt ana genom den samlade effekten av de odogmatiska referat författaren ger från det ena forskningsparet efter det andra.

Många torde också kunna dra nytta av Fagius framställning av musikens höger-vänster-problematik som ett sansat korrektiv till den veritabla mytologi rörande hemisfärernas funktionella specialisering som invaderat inte bara journalistisk populärvetenskap, utan även en del pedagogisk och terapeutisk facklitteratur. Det är förklarligt, men inte desto mindre olyckligt, att det mänskliga språkets robust asymmetriska funktionella lokalisering i hjärnan kommit att tjäna som riktmarke för tolkning av andra funktioners lokalisering, med följd att det kommit att anses som i sig intressant att påvisa en skillnad mellan "höger" och "vänster" oavsett hur liten denna skillnad är, så länge den når statistisk signifikans. Men som neurologen Norman Geschwind brukade påpeka i detta sammanhang: det är skillnad på de uppmätta effekternas storleksordning vad "lateralisering" beträffar. Språket leder klart ligan och efter språket kommer "hänthet" – användningen av höger eller vänster hand – som inte är lika tydligt men dock lateraliserad, och sedan följer, en god bit efter dessa två, en uppsjö av svagt asymmetriska funktioner, som visserligen når statistisk signifikans om man undersöker tillräckligt många försökspersoner, men som inte kan jämföras med språk eller hänthet vad effekternas storlek beträffar. För sådana funktioner torde det vara betydligt mera informativt att veta var i "bak-till-fram" dimensionen de "huserar", än huruvida de "lutar" lite åt höger eller åt vänster i sin cerebrala organisation. Populära framställningar har dock kommit att domineras av "höger-vänster"-schablonen med sin missvisande attribut-polaritet "holistisk-analytisk", om inte rentav "skapande-destruktiv"! Fagius faller inte för frestelsen att befästa sådana

vrångbilder på musikens område, utan diskuterar tålmodigt de olika rönen i deras historiska utveckling, och ger därmed läsaren en välbehövlig respekt från de lättköpta förenklingarnas tyranni.

Boken klingar sedan ut i en avslutande del, där ofta ställda frågor rörande till exempel musikens förhållande till känslor, musikalisk talang och musiken som inslag i terapi och pedagogik diskuteras helt utan det sensationsmakeri som inte sällan förvränger populärvetenskaplig behandling av dessa frågor, alltså återigen en omdömesgill redovisning av inte alltid motsägelsefria resultat. Pricken över i:et sätter en kritisk granskning av den så kallade Mozarteffekten, som utrustas med ett rejält frågetecken i Fagius genomgång. Frågetecknet kan göras än större genom att påpeka att fysikern Shaws "speldosemodell" för den kortikala kolumnen, en modell som tillhandahåller den förment neurofysiologiska underbyggnaden för Mozarteffekten, inte är mycket mer än en skrivbordsprodukt. Modellen bygger inte på kända nervcellsegenskaper, utan påstås helt enkelt beskriva den kortikala kolumnens aktivitet. Det blir då ett mysterium varför ingen av de många neurofysiologer världen om som tillbringar långa nätter med att registrera kortikala nervcellers och nervcellgruppers aktivitet någonsin rapporterat åtminstone tidsmönstret för de menuett- och valsmönster etc. som enligt Shaw och kolleger rutinmässigt alstras av de kortikala kolumnerna.

En "koda" om musiken i evolutionärt perspektiv avslutar boken, men lämnar i min mening en del övrigt att önska. Darwin föreslog tre drivkrafter bakom evolutionsprocessen, nämligen naturligt urval (överlevnadsvärde), sexuellt urval (fortplantningsvärde) och artificiellt urval (förädlingsvärde ur mänsklig synvinkel), och mycket tyder på att det är sexuellt urval som ligger bakom de strukturella och funktionella särdrag som kännetecknar just komplex sång bland djuren (till skillnad från deras andra läten). Det aktuella avsnittet diskuterar dock evolutionsprocessen med nästan uteslutande fokus på den första av Darwins mekanismer, med följd att möjligheten att mänsklig sång skulle kunna ha sina rötter i liknande evolutionära omständigheter som de som gång på gång, och oberoende av varandra, gett upphov till komplex sång bland djuren här kom-

mit att verka mer avlägsen än den kanske är. Här förekommer också bokens kanske enda faktafel: de sjungande gibbonaporna är, *Fagius* till trots, både primater och människoapor, familj *Hylobatidae* under superfamilj *Hominoidae*, alltså närmast släkt med orangutang, gorilla, schimpans och människa.

Dessa randanmärkningar rörande bokens allra sista avsnitt kan dock på intet vis föringa värdet av den vederhäftiga, engagerande och högst informativa behandling författaren ger ett svårt men inte omöjligt ämne: musikhanteringen i den mänskliga hjärnan. Boken rekommenderas varmt åt alla med intresse för problematiken bakom rubriken.

Björn Merker

Eva Fock: *Mån farven har en anden lyd? Streiftog i 90'ernes musikliv og ungdomskultur i Danmark*. Köpenhamn: Museum Tusulanums forlag, 2000, 153 s., ill., ISBN 87-7289-649-3

Eva Fock är en av de mest aktiva nordiska musiketnologerna just nu – flitigt deltagare i debatter och internationella diskussioner kring invandrare och musik och inte minst ungdomars musicerande. Hennes nya bok *Mån farven ha en anden lyd?* är just det som undertiteln deklarerar – ett strövtåg genom invandringens Danmarks musikliv med fokus på ungdomsmusiken.

Focks bok är mycket påkostad med färgillustrationer på i stort sett varje sida. Det stora formatet är också mycket tilltalande och gör boken lättläst. Ett pedagogiskt upplägg gör boken användbar för den som vill skaffa sig kunskaper som går bakom schablonbilderna. Jag kan tänka mig att den t.ex. är mycket användbar som kurslitteratur i utbildningen av musklärare på högre nivå.

Invandring och migration är ett internationellt fenomen men icke desto mindre inser man snart att Focks bok beskriver typiskt danska förhållanden. Invandrardanmark är något helt annat än Invandrarsverige. I boken beskrivs de stora danska minoriteterna av pakistanier, turkar och marockaner, grupper som med undantag av tur-

karna är ganska små i Sverige.

Boken är resultatet av ett forskningsprojekt med stöd från Statens Humanistiske Forskningsråd. Vid projektets start var Fock intresserad av kulturmöten – hur mötet mellan olika musiktraditioner resulterar i något nytt inom den nya danska ungdomskulturen. Alltså i mötet ”mellem de unges baggrundskultur i Østen og deres hverdagskultur i Vesten” (s. 24). Men som i så många andra studier uppstod nya frågor efterhand och det inledande syftet omformulerades. Fock insåg att den nya musik hon ville studera inte alls uppstod som en följd av mötet mellan öst och väst. Istället förvånades hon av den brist på eget musicerande hon fann bland invandrare i Danmark. ”Opsummerende kan det siges at undersøgelsens kernegruppe er klart underrepræsenteret i forhold til andre ungdomsgrupper i den frivillige musikundervisning, både i skoler, gymnasier og i fritiden” (s. 80). Samma iakttagelser har gjorts i andra studier (jfr Lundberg, et al. 2000). Utifrån dessa nya insikter formulerade Fock nya frågeställningar:

- Varför producerar de unga [invandrarna] inte ny musik själva?
- Vilka musikaktiviteter ägnar sig de unga [invandrarna] åt?

Undersökningen bygger till stor del på intervjuer gjorda med ungdomar från de tre grupperingarna under perioden 1995–98. Intervjupersonerna är representativt utvalda på skolor och ungdomsklubbar. För att underbygga sina slutsatser har Fock även utfört jämförande studier i respektive hemländer.

Man kan säga att Focks studie innehåller tre olika avdelningar eller studieperspektiv. Den första utgörs av empiriska studier av invandrade ungdomars musikvanor. Hon besvarar t.ex. frågor om vilken roll hemländernas musik spelar; i vilka situationer den används, vilka värderingar som finns kring den i såväl Danmark som hemländerna. På ett annat plan studeras det danska samhällets förhållningssätt till invandramusik. Här finns också en del förklaringar till varför vissa grupper är synliga i samhället medan andra inte märks alls i den offentliga musikvärlden. Det tredje och definitivt mest intressanta perspektivet i boken behandlar danskarnas föreställningar om

invandrades musikvanor och musikpreferenser. Iakttagelserna skulle mycket väl kunna överföras till svenska förhållanden. Här uppmärksammas bilden av invandrare som en homogen grupp, förväntningarna på att de ska inta en "etnisk position" etc. I själva verket deltog de studerade invandrarungdomarna vare sig i det tänkta invandrarkulturlivet eller i det "danska":

Hvad angår specielt produktionen af en ny musik i Danmark er det vigtigt at forstå forudsætningerne for at skabe noget sådant. For at kunne indgå i udviklingen af en ny musik er det nemlig ikke nok at have interessen for musikutfoldelse, lysten til at spille. Specielt for at skabe en ny musikalsk blendningsform kræves det at man er velfunderet i mindst én af de former som indgår i blandingen. Og det er disse unge slet ikke. (s. 147)

Focks iakttagelser är skrämmande men inte förvånade. I den svenska studien av "det mångkulturella Stockholm" i det svenska forskningsprojektet *Musik Medier Mångkultur* (Lundberg, et al. 2000) konstaterades att ungdomar med invandrarbakgrund knappast alls fanns representerade i kulturinstitutioner, inte ens i de lokala institutionerna på de platser där de själva bodde. Musikutbildning bland såväl svenskar som invandrare följer invanda kulturmönster som inte så lätt låter sig förändras

Mån farven har en anden lyd? är en mycket spännande studie av ett aktuellt ämne. De brister som måste påtalas är av formell art. Avsaknaden av såväl sak- som personregister minskar användbarheten betydligt. Ordförklaringsavsnittet i slutet är ogenomtänkt och ger ett spretigt intryck. Bokens diskografiska referenser är också alltför torftiga för att inge förtroende. Men helhetsintrycket är ändå – mycket gott.

Dan Lundberg

Ursula Geisler: *Gesang und nationale Gemeinschaft. Zur kulturellen Konstruktion von schwedischem "folksång" und deutscher "Nationalhymne"*. Diss., Nordeuropa-Institut, Philosophische Fakultät II der Humboldt-Universität zu Berlin, (Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften im Modernisierungsprozeß 3.), Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2001, 263 s., ISBN 3-7890-7147-1

Ursula Geisler går i sin doktorsavhandling i närmkamp med de processer och rekontextualiseringar som två sänger genomlöpt på väg mot det som efterhand blev eller kom att uppfattas som "nationalsånger":

1. Den av Richard Dybeck i tidskriften *Runa* 1844 utgivna *Du gamla Du friska*, samma år framförd av sångaren Olof Strandberg vid en "aftonunderhållning" med titeln *Sången till Norden* och genom kungligt cirkulär införd bland de 20 svenska stamsångerna 1943
2. Joseph Haydns–Leopold Haschkas *Gott erhalte Franz den Kaiser* (1797) resp. Haydn–Hoffman von Fallerslebens *Das Lied der Deutschen = Deutschland, Deutschland über alles* (1848), proklamerad som *Nationalhymne* av den tyska Weimarrepublikens förste president, Friedrich Ebert (1922) och återlegitimerad efter den nationalsocialistiska regimen med användningen av den tredje strofen, "Einigkeit und Recht und Frieden" (1952).

Geislers dissertation är en del av projektet *Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften im Modernisierungsprozeß: Schweden und Deutschland* som pågått sedan 1995–96 vid Humboldtuniversitetet i Berlin med stöd från Riksbankens Jubileumsfonds kulturvetenskapliga donation och vars utvärderande slutkonferens ägde rum i juli 2000 i Potsdam.

Totalprojektet har hittills (2001) resulterat i fem doktorsavhandlingar, sju antologier och monografier och ett tjugotal andra rapporter. Ett avslutande band kring programmets huvudtema planeras att tryckas under 2001–02. Den kulturvetenskapliga ramen knyter an till många olika forskningsområden, bl.a. film, TV, litteratur, musik, utbildning, politologi, filosofi, historia.

Programmets initiatörer ser symbolbegreppet

som konstitutivt för gemenskapsbildning. Symbolen kan enligt dessa ses som *konstruktion* eller som *representation* och målsättningen är att teoretiskt problematisera och överskrida dikotomin konstruktion–representation genom systematiska kulturvetenskapliga jämförelser av svenska (delvis nordiska) och tyska moderniseringsmönster och samhällsorganisatoriska lösningar under de senaste ca 200 åren.

Andra centrala begrepp i forskningsprogrammet är *självförståelse* och *heterostereotypisering* (andras sätt att se på oss och tvärtom), varvid de täta kontakterna mellan Tyskland och Norden fram till andra världskriget utgör centrala empiriska fält.

Ursula Geislers avhandling är den hittills enda publikation inom den transdisciplinära och multiempiriska kulturvetenskapen där musik-aspekter, i första hand musikhistoriska, står i fokus. Hennes arbete är disponerat i fyra huvudkapitel. Dispositionen har inte en strikt åtskiljande karaktär. Flera fenomen behandlas i alla dessa kapitel utifrån olika utgångspunkter och perspektiv. Ändå följer framställningen i stort sett en linjär logik.

I en inledning redogör och argumenterar författaren för hur föreställningar om nation, musik och kultur sedan slutet av 1700-talet invävt i de funktioner som "folkets" gemensamma sjungande fick i Tyskland och Sverige. Hon anger de tysk- respektive svenskspråkiga "sång-filosofiska" föreställningarna som en röd tråd för sitt arbete. Vidare presenterar hon tesen att "Nationalhymnen" respektive "folksånger" är kulturellt konstruerade och redogör i första hand för proklamationen i Berlins riksdagshus av den tyska fosterländska sången *Das Lied der Deutschen* (*Deutschland, Deutschland über alles*) genom Friedrich Ebert, Weimarrepublikens förste (socialdemokratiska) president.

Senare i arbetet tas en svensk kontrapunkt upp: Processen i Sverige från den första presentationen av "folksången" *Du gamla, du fria* till den gradvisa användningen av *Du gamla Du fria* som en slags nationalsång (utan proklamation). Dessa sånger hade skilda förutsättningar respektive konnotationer: I upplevelsen av Joseph Haydns musik, också integrerad i den berömda stråkkvartetten, till Leopold Haschkas text *Gott*

erhalte Franz den Kaiser, tillkommen under de napoleonska krigens tid (1797), måste ju länge – delvis fram till idag – de kejserliga och efterhand det *förtrognas* associationer funnits med, medan Stockholmspublikens upplevelse av det första framförandet av Dybecks sång bör ha innehållit – s.a.s. tvärtom – en quasi-exotisk resonans. Jämför Anna Ivarsdotters uppsats *Att åt ett helt folk dana en sångverld*.*)

I det första kapitlet, "Vetenskapsteoretiska kontextualiseringar", vidareförs och fördjupas inledningens tes att analyser av musikimmanenta, objektrelaterade egenskaper liksom "biografismer" inte leder till någon förklaring eller förståelseproduktion vad gäller den svenska "folksången" och den tyska "Nationalhymne". Inte heller utgör jämförelser mellan olika nationella sångers texter några teoretiskt hållbara utgångspunkter. "Nationell" musik är, som själva "nationen", en kulturell konstruktion, menar Geisler. Endast kontextuella fenomen, som t.ex. de svenska manskörens nationella och internationella bravader, kan förklara den "nationella" sångens genomslagskraft.

Hävdandet är rimligt. Ändå finner jag att Geislers karakteristik av manskörklängen är något knapp. Delvis sammanhängande med detta är bristen på historiska perspektiv bortom avhandlingens tidsram, vilket medför att bilden av den svenska folkundervisningens bakgrunder blir ofullständig. Hon förbiser de långa traditionerna, ned från medeltiden, av de svenska socknarnas relativa självständighet, liksom 1686 års kyrkolag som förpliktade präster, klockare och föräldrar att lära barnen (och menigheten!) läsning, vilket i stor utsträckning skedde genom gemensamt sjungande. I kyrkan stod klockaren i koret, vänd mot församlingen, och ledde sången. Fram till mitten av 1800-talet hade bara ca hälften av de svenska kyrkorna en orgel. Den *gemensamma sången*, ett centralt begrepp i avhandlingen, går alltså i Sverige mycket längre tillbaka i tiden än till det nya nationsbegreppets födelse kring 1800.

Det andra kapitlet behandlar den "nationella sångens historiska konturer", bl.a. det tyska Volk-slied-begreppet, manskören som nationella ikoner och de många svensk-tyska avhängigheterna och skillnaderna: termen "Nationalmusik" finns ju inte på svenska, omvänt förekommer begreppet "nationalromantik" mera sällan i den tysk-

språkiga vetenskapliga diskursen. Vidare: det faktum att musikimmanenta egenskaper inte "utsäger" nationella kvaliteter gör det inte ointressant att påvisa vilka melodiska eller rytmiska mönster som kontexterna kopplas till. Geisler skriver att man kan "föreställa sig" musikaliska jämförelser mellan *Deutschland*, *Deutschland über alles*, *Du gamla Du fria* och *Marseljäsen*, men antyder ingenting om de tre melodiernas strukturer, som så uppenbart starkt avviker från varandra.

I det tredje kapitlet "Utvalda studier på mikronivå" är den utförliga tematiseringen, med tillhörande kommentarer, av Oscar Fredriks högtidstal under sin tid som KMA:s preses 1864–1872 mycket värdefull för belysningen av den svenska "national-kulturella" mentaliteten (låt vara att Geisler inte använder denna term) på den nivå där det (nästan) konungsliga förenas med Akademiens expansion. En "fullträff" är Geislers påpekande att i det svenska reglementet för folkskoleseminarierna av år 1865 ämnas musik och sång är de enda som uppvisar ett ökat timantal jämfört med reglementet av år 1862. Men hon utnyttjar inte den argumenterande kniptång som här erbjuds: musik- och sångämnenas tillväxt hängde samman med att av Musikaliska akademien utbildade facklärare i musik vid denna tid sattes in vid seminarierna, vilket i sin tur byggde på de förutsättningar som akademiens nya stadgar från mitten av 1850-talet utgjorde och där inte bara en mångfald instrumentallister utan också körsångare utbildades. Detta skulle leda till upphöjelsen av Akademiens undervisningsverk till konservatorium 1866–67. Och just då (1864) hade Oscar Fredriks period som KMA:s preses påbörjats!

På "mikronivån" behandlas också den "demokratiska" folksångtävlingen 1899–1901, vilken *inte* ledde till att Sverige fick någon officiell national-sång. Med rätta framhåller hon också i ett särskilt avsnitt det signifikanta i tillkomsten av Samfundet för unison sång och utgivningen av den första upplagan av dess *Sjung svenska folk* (1905), men nämner inte unionsupplösningen samma år, som sannerligen var en nationell händelse! Dessa och många andra komponenter skulle i Geislers text, steg för steg, ha kunnat leda till poängen: införandet (1943) av de för alla skolor obligatoriska stam-

sångerna, som bl.a. innehöll alla nordiska länders nationalsånger.

Men Geisler gör här ett språng och tar inte upp sådana viktiga preludier som 1919 års undervisningsplan med sina rekommendationer av just för alla skolor gemensamma sånger (13 föreslogs, till dem hörde *Du gamla Du fria*!), tillsättningen av Skolöverstyrelsens första musikkonsulent (1936), konservatoriedirektören Einar Ralf, och den omfattande enkät som genomfördes av Ralfs skolkamrat Nils Sjöholm 1941, omfattande 9 000 registreringar av sånger som brukats vid seminarierna. Dessa behandlas i Ann Mari Flodins doktorsavhandling *Sångskatten som socialt minne* (1998), i vilken Flodin betraktar det gemensamma sjungandet som en *social* konstruktion. Dessutom: regeringens hänvändelse till Samfundet för unison sång, en utgångspunkt för Geislers resone-mang, ägde rum först 1940, och då hade ekklesiastikminister Arthur Engberg (som omnämns av Geisler) avgått från sin post.

Geisler knyter heller inte an till ett fenomen som syns mig, i just detta sammanhang, mycket centralt: den svenska körtraditionen och den gemensamma församlingssången, denna lutherska musikaliska "kungstanke". Statskyrkan stod ju ännu under en stor del av Geislers undersökningperiod kvar i ett nästan symbiotiskt förhållande till skolundervisningen.

Avhandlingens sammanfattning belyser koncentrerat och tydligt viktiga resultat av Geislers forskning, också vad gäller modifikationer av den ursprungliga hypotestanken. Här framgår hur den kulturella konstruktionen utkristalliserar det nationella sjungandet på olika sätt. Både den tyska och den svenska gemenskapssången, inklusive nationalsångerna, har genomlöpt olika processer där samhällliga och politiska kontexter ofta varit avgörande för genomslagskraften – eller för frånvaron av en sådan.

Ursula Geislers dissertation är ett rikt arbete inom ramen för den generell kulturvetenskapliga kärnan. Hon visar att begreppen nation och folk till stor del fick nya innebörder och konnotationer under slutet av 1700-talet och början av 1800-talet, och att dessa härbärgerar en förståelse- och förklaringsrelevans när de ses som kulturella konstruktioner.

Hennes val av sånger för den primära empirin

är otvetydigt fruktbara med hänsyn till totalprojektets övergripande målsättning. Men skillnaderna mellan fenomenen i denna konstellation blir, menar jag, inte alltid så tydligt identifierade som önskvärt vore. Troligen hänger detta samman med författarens i och för sig goda ambition att nitiskt hålla fast vid totalprojektets huvudtematik och tidsram. Men därvid blir samtidigt delar av de historiska perspektiven blockerade.

Det hör samtidigt till bilden att Geislers analyser och förklaringar uttrycks med ett mycket differentierat och precist språk. Begreppsapparaten, deriverad från totalprojektets teoretiska rustning, principer och målsättning kan därför appliceras på ett övertygande sätt på objektet: tyska och svenska uttryck för nationella sängemenskaper.

Hennes arbete utgör ingen musikologisk avhandling, men det är det enda i programmet som bygger på musikhistoriskt material och det borde ge många historiker incitament till att "fylla på". Totalprojektet utgör en värdefull potential, både för fortsatt ämnesspecifik forskning och för transdisciplinära anknytningar. Det kan studeras på nätet: <http://www2.hu-berlin.de/gemenskap/index.html>

Lennart Reimers

Referens

*) Anna Johnson-Ivarsdotter: "Att åt ett helt folk dana en sängverld. Om Richard Dybecks konsertverksamhet i ett idéhistoriskt sammanhang." i: *Studier och essäer tillägnade Hans Eppstein den 25/2 1981*. (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie 31). Stockholm 1981

Kia Hedell: *Musiklivet vid de svenska Vasahoven med fokus på Erik XIV:s hov (1560–68)*. Diss. (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Musicologica Upsaliensia, Nova Series 20), Uppsala 2001, 405 s., ISBN 91-554-5162-4

Syftet med Kia Hedells avhandling är att kritiskt granska musiklivet vid de svenska Vasahoven med fokus på Erik XIV:s hov. Avhandlingen bygger på omfattande källstudier, som Hedell valt att kalla

för ett materialcentrerat angreppssätt, motiverat utifrån ett behov av en översyn av källorna. De källor som utnyttjas i avhandlingen uppvisar ett brett spektrum, och omfattar t.ex. anställningskontrakt, hov- och kyrkoräkenskaper, Stockholms stads s.k. tänkeböcker (dvs. rättegångsprotokoll), ceremoniel, ögonvittnesskildringar, brev, Erik XIV:s anteckningar samt musikaler, främst Tyska kyrkans samling.

Till avhandlingens centrala frågeställningar hör: vilka aktörer var inblandade i musikodlingen vid Vasahoven? På vilket sätt stod dessa aktörer i kontakt med hoven och med omvärlden? Vilken repertoar har spelats vid Vasahoven? Och hur förhöll sig musiklivet vid Vasahoven till musiklivet vid samtida utländska hov dels med avseende på musikernas verksamhet, dels med avseende på den använda repertoaren? Ambitionen är här alltså att sätta in Vasatidens musik och musikliv i ett europeiskt perspektiv samtidigt som hypotesen att de svenska hoven aktivt sökte delaktighet i ett större europeiskt musikliv formuleras. Komparativa metoder kommer härvidlag att spela en stor roll och som inspiration på det teoretiska planet tjänar i hög grad kulturhistorikern Peter Burkes arbeten.

Både teori och metod kan sägas vara förhållandevis okomplicerade. Kia Hedell har valt att gå igenom ett antal källor och källserier och där notera alla musikrelevanta uppgifter som hon sedan skickligt sammanställer och redovisar med gott omdöme. Och hon har klokt nog valt att inte försöka komplicera sina teoretiska utgångspunkter – som annars är så vanligt i avhandlingssammanhang – med särskilda uppvisningar i teoretisk beläsenhet. Men å andra sidan förlorar hon aldrig sina teoretiska perspektiv i vadhelst hon än diskuterar; de teoretiska övervägandena finns ständigt inmonterade i hennes text. Det som man emellertid skulle önska sig är att författaren tydligare tagit ställning till tidigare forskning och på ett mer övertygande sätt motiverat det uppgivna behovet av en förnyad genomgång av materialet samt förklarat vad som ligger i begreppet kritisk granskning. När det gäller Erik XIV:s regeringsår deklarerar författaren ambitionen att göra en heltäckande inventering av källmaterialet (s. 16). Alternativet skulle här kunna vara att göra hela undersökningen utifrån mer

preciserade frågeställningar utifrån ett klarare tecknat forskningsläge.

Avhandlingen är indelad i tre kapitel. Kapitel 1 som har rubriken "Musiken vid Vasahoven under Erik XIV:s regeringstid (1560–68)" inleds med en kortfattad bakgrund om musiken vid Gustav Vasas hov 1521–60. Här ges huvudlinjerna i dettas musikorganisation som präglas av de två grupperna hovmusiker och fältmusiker. Här noteras också särskilt avsaknaden av ett hovkantori, som anses varit gängse vid den tidens europeiska hov.

Därefter ställs Erik XIV:s musikorganisation i fokus, sedan Erik XIV själv. Hans tid som prins och arvfurste 1533–60 placeras i ett europeiskt sammanhang, där Erik XIV:s utbildning och den musikundervisning han fick ställs i relation till humanismens och renässansens fursteideal. De internationella perspektiven bibehålls i skildringen av hans frieriexpeditioner till England. Här framkommer många hittills okända belägg på hur mycket musik Erik XIV tycks ha kommit i kontakt med på dessa resor. Ur den tidens diplomaträkenskaper, som är en hittills obeaktad källa i sammanhang som dessa, framgår t.ex. att hertigen (som han då var) skänkte 20 daler till den engelska drottningens fedlare (stråkmusiker). Däremot framgår inte varken ur dessa eller andra räkenskaper vilken musik de svenska sändebuden fick höra (jfr s. 15).

Sedan följer ett avsnitt om tiden som kung 1560–68. Musiken vid kroningen 1561 ägnas ett långt avsnitt som mynnar ut i tabeller som redovisar vilka musiker som deltog i de omfattande kröningsarrangemangen. De internationella utblickarna bibehålls även här i ett avsnitt om musikerna i de utländska gästernas följen.

Men allt var inte fest och glans. Det fanns också ett vardagligt musicerande, om vilket det finns färre uppgifter att tillgå än om musiken vid större officiella tilldragelser. Men det lyckas Kia Hedell dock att ge övertygande belägg även för det vardagliga musicerandet bl.a. genom den i musikvetenskapliga sammanhang originella källserien av vinräkenskaper.

Det sista avsnittet i kapitel 1 ägnas musikinstrument och musikalier. Återigen ges en europeisk utblick som tar upp instrument- och notsamlingar vid ett antal samtida utländska hov.

Inköp av musikalier och instrument redovisas inte bara vid Erik XIV:s hov utan också vid Gustav Vasas i bl.a. tabellform. Det man slås av här är hur lite det egentligen köptes. När det gäller instrumenten drar författaren slutsatsen att det inte var kronan som köpte instrument till hovmusikerna, utan att dessa höll sig själva med sådana. Här kan man inte annat än hålla med henne. Ännu färre är inköpen av musikalier, t.ex. finns endast två poster under Erik XIV:s tid. Detta är så uppseendeväckande att det borde ha diskuterats mer utförligt än vad som nu är fallet.

Sammanfattningsvis om det första kapitlet kan sägas att det framvisar ny väsentlig kunskap och där framförallt inplaceringen av Vasahoven i ett internationellt sammanhang skall framhållas. Dokumentationen av det mycket stora och mångfasetterade samt ofta rätt svårästa och svårtolkade källmaterialet är föredömlig.

I det andra kapitlet med rubriken "Bevarade musikalier med anknytning till Vasahoven" är det alltså Vasatidens musikalier som ställs i centrum, i första hand Tyska kyrkans samling i Stockholm. Denna betraktas som en i sammanhanget central samling av främst tre skäl:

1. Flera av de bevarade musikalerna kan påvisas ha en koppling till hovmusiker.
2. Samlingen är väldefinierad och har en känd proveniens.
3. Samlingen är omfattande och ger ett tillräckligt underlag för en undersökning.

Syftet med undersökningen av musikalerna är att precisera arten av Vasahovens musikaliska repertoar genom att söka efter belägg som kan binda musikalier till hoven samt även försöka precisera vilka av dessa musikalier som har använts i praktiken. Ett ytterligare syfte är att jämföra den i Sverige odlade hovrepertoaren med den som är belagd vid ett antal utländska hov.

Författaren lanserar här också hypotesen att det inte enbart var musiker som cirkulerade runt mellan olika institutioner, utan även musikalier (s. 176) som beroende på var de användes, blev förvarade på slottet, i kyrkorna och skolorna och hemma hos musikerna. Denna hypotes följs dock aldrig upp ordentligt, men ger ibland upphov till slutsatser som inte är helt lätta att genomskåda.

Kia Hedell menar att kopplingar till hoven

kan anses föreligga i följande fall:

1. Om ägaranteckningar tillhörande hovmusiker finns inskrivna i musikalierna.
2. Om musikalierna innehåller kompositioner av någon vid hoven verksam musiker.
3. Om det handlar om stämboksuppsättningar som splittrats mellan Tyska kyrkan och andra samlingar med hovanknytning.

Genom att undersöka ägaranteckningar och förvärsår, identifiera kompositioner av musiker vid de svenska hoven och splittrade volymenheter i andra samlingar med hovanknytning, ställa frågor om volymernas inbindningar framvaskar författaren sju volymer (av totalt 25 från den aktuella perioden) som kan anses ha direkt koppling till hovmusiken.

Genom att sedan gå vidare och i dessa ju volymer ge akt på s.k. användningstecken kan Kia Hedell visa att det är den sakrala repertoaren (speglades en nordeuropeisk, framförallt tysk, tradition) i detta notmaterial som uppvisar olika typer av användarmärken. Och hon hävdar därmed att musikalierna i Tyska kyrkans samling främst tycks ha använts vid hoven för musicerande i sakrala sammanhang, ej vid tillfällen med världslig musikutövning. Här frågar man sig, dock utan att få något svar, i vilken utsträckning hovets musiker tjänstgjorde i Tyska kyrkan? Och om de gjorde det, vilket är troligt, skall den musik som då spelades också betraktas som hovanknuten?

På samma sätt undrar man över vem som faktiskt köpte dessa musikalien. Var det Tyska kyrkan, hovet eller någon annan? Författaren konstaterar att tryckta musikalien dominerar kraftigt över handskrivna i Tyska kyrkans samling, och att detta kan förklaras med att inköp av tryck under denna tid var kostsamt (för vem?) och sågs som en investering (av vem?); handskrivna brukskopior fanns det ingen anledning att spara när de blev inaktuella och utslitna. De flesta av musikalierna anskaffades efter 1568, en tidpunkt intill vilken hovets musikalienanskaffning var i stort sett försumbar. Det förefaller sannolikt att musikalierna köpts in av Tyska kyrkan, men genom att författaren inte "matchar" sina studier av musiksamlingen med andra källor från Tyska kyrkan, t.ex. räkenskaper, utan mer eller mindre ensidigt

håller sig till hovanknutna källor, blir sådana frågeställningar inte blott obesvarade utan också oformulerade. Bidragande här till är att Tyska kyrkans samling huvudsakligen tillkom efter den period (1560–68) inom vilken övriga källstudier (räkenskaper etc.) är som mest omfattande.

Jämförelser görs också med innehållet i motsvarande samlingar utomlands i syfte att utröna om man kan skönja liknande tendenser i utlandet. Slutsatsen blir att Tyska kyrkans samling inte innehåller några överraskningar, utan består av verk av tonsättare som också finns företrädade i de utländska samlingarna. En skillnad är dock att de utländska samlingarna, till skillnad från Tyska kyrkans, innehåller verk av ett stort antal lokala tonsättare.

När det gäller utforskandet av musikalierna menar jag att avhandlingen hade vunnit på om författaren i högre grad hade nyttiggjort tidigare forskningsresultat. Man kan här erinra om att inte minst Tobias Norlind under ca 50 års tid till och från fördjupade sig i Tyska kyrkans samling. Författaren borde alltså ha kunnat ta spjärn mot dessa resultat för att komma vidare i Tyska kyrkans samling och till andra samlingar enligt den modell som hon själv ger i avhandlingens slutord rörande framtida forskningsuppgifter. Denna synpunkt skall dock inte på något sätt få skymma förtjänsterna i det arbete som faktiskt blivit gjort. Handlaget med källorna och säkerheten i metoderna är betryggande.

Det avslutande kapitlet bär kort och gott rubriken "Avslutande diskussion". Författaren framhåller här bestämt att det studerade källmaterialet ger vid handen att Vasahovens förhållningssätt gentemot utländsk kultur präglades av medvetenhet och ett aktivt deltagande – man visste vad man ville ha och valde bort sådant som inte var önskvärt. Och hon vänder sig mot den hittills vanligen företrädade uppfattningen att musiklivet vid Vasahoven var outvecklat och därför beroende av import från utländska hov.

Det man saknar i dessa resonemang är något om de ekonomiska förutsättningar som fanns vid hovet när det gällde att ta del av det europeiska kulturutbudet. Var saknaden av ett "hovkantori" ett fattigdomsbevis, liksom frånvaron av egna tonsättare? Som svar på det senare menar Kia Hedell att detta berodde på att möjligheterna att

trycka noter i Sverige då var mycket begränsade. Men på det problemet kunde man ju tänka sig en lösning som tillämpades i det betydligt rikare Danmark, där Christian IV sände i väg begåvade danska musiker till Italien för utbildning, och vilka sedan återvände till Danmark med egna i Italien tryckta madrigalsamlingar dedicerade till den danske kungen. Förmodligen var det så att Danmark, och många andra länder också, hade betydligt större resurser att lägga på musik och musiker än Sverige. Efter det 30-åriga kriget är förhållandena de omvända. I Sverige blomstrar musiklivet, inte minst under drottning Kristinas tid, medan det för en tynande tillvaro i Danmark.

Avhandlingen rundas av med ett slutord och något om framtida forskningsuppgifter. Som angelägna sådana ser författaren bl.a. frågan om Vasahoven såg sig själva som representanter för en svensk eller för en europeisk musikkultur? Mycket återstår att göra kring musikalierna. Det gäller särskilt de handskrivna stämboksuppsättningarna, framförallt med avseende på förlagor, urvalskriterier samt identifieringar av pikturer och anonyma kompositioner. Mycket finns också kvar att uträtta i samlingarna utanför Stockholm, t.ex. stiftsskolorna.

Fram till dess kan vi emellertid glädja oss åt Kia Hedells doktorsavhandling, i vilken vi äntligen fått en samlad och på källmässiga grunder mycket välgjord framställning om musiken vid de svenska Vasahoven.

Greger Andersson

Lennart Hedwall: *Tonsättaren Erik Gustaf Geijer. En musikalisk biografi.* (Geijerstudier. Skrifter utgivna av Geijersamfundet. 8.) Stockholm: Edition Reimers, 2001, 460 s., ill., noter, ISBN 91-7370-150-5

Tonsättaren Erik Gustaf Geijer har fånglat flera musikkforskare. En av de första var Tobias Norlind. Norlinds bok *Erik Gustaf Geijer som musiker* kom i tryck 1919. En annan Geijerforskarer var Ingmar Bengtsson, vars text "Tonsättaren Geijer" från 1958 (*Geijerstudier* 3) är klassisk, precis som den senare uppsatsen "Geijer – diktarmusikern"

från 1983. Att ha dessa och flera andra författare i ryggen samtidigt som man skriver en ny text om Geijer som musiker, ställer krav.

Hedwalls bok har ett stort format – 460 sidor, varav 423 är textsidor, tätt fyllda med information. Boken har 15 kapitel och avslutas med bilagor, fotnoter, litteraturförteckning och personregister. Den inleds med en kort prolog där forskningsläget om Geijer redovisas och därefter följer ett avsnitt om Geijers barn- och ungdomsår på Ransäter i Värmland. Avsnittet om åren som skolpojke och gymnasist i Karlstad är intressant, eftersom bristen på källor från Geijer har inneburit att kapitlet främst lutar till källor om skolan och miljön. År 1799 kom Geijer till Uppsala, där han avlade sin studentexamen och sedan påbörjade han sina studier vid universitetet. Efter en vinters studier tog han 1800 "stora teologen". Nästa mål var en magisterexamen, som togs 1806. Geijers ungdomsår var rika på intryck från den akademiska världen, från konsertlivet och från salongsvärlden där musiken odlades, både i Värmland och i Uppsala.

Efter ett kort kapitel om de första pianoverken följer ett kapitel om Geijers liv under 1810-talet. Det var nu han lärde känna Atterbom, en vänskap som bestod under nästan hela Geijers liv, han var medlem i Götiska förbundet och hans intresse för äldre nordisk historia djupnade. Samtidigt vaknade hans intresse för folkvisor och tillsammans med Afzelius gav han ut sina *Svenska folk-visor från forntiden*.

Hedwall har lagt upp sin biografi enligt principen vartannat kapitel biografi, vartannat musikanalys. Efter avsnittet om Geijers liv under 1810-talet följer därför ett kapitel om de tidigaste sångerna, bl.a. *Vikingen*, *Den lille kolargossen* och *Riddar Toggenburg*. Sist kommer en analys av pianotriorion komponerad 1816. Här slår Hedwall fast att pianotriorion visar att Geijer nu "behärskar både form- och satsteknik på ett respektabelt sätt". Tätt därefter följer ett kapitel om Geijers liv på 1820-talet, då Malla Silfverstolpes salong nådde sin höjdpunkt och då vänner som Atterbom, Almqvist, Lindblad, Törneros och Fahlcrantz utvidgade Geijers musikaliska och konstnärliga horisont. Under 1820-talet deltog Geijer också i en resa till Berlin tillsammans med Malla Silfverstolpe och Adolf Fredrik Lindblad.

Även om mycket skulle kunna skrivas om de intellektuella och musikaliska intryck Geijer måste ha fått under denna resa, nöjer sig Hedwall med att redovisa resans förlopp.

Därefter följer ett kapitel på nästan 90 sidor om Geijers kammarmusik mellan 1819 och 1827. Verken – en violinsonat, dubbelsonater, stråkkvartetter, en pianokvintett och en pianokvartett, cellosonaten och pianotriön m.m. – beskrivs ingående och diskussioner om påverkan från tonsättare som Beethoven, Mozart, Clementi, prins Louis Ferdinand av Preussen, Dussek, E.T.A. Hoffmann m.fl ger verken en placering i "det musikaliska rummet". Sångerna i Geijers första sängsamling (1824) analyseras. Hedwall lyfter fram Geijers intresse för Goethe och den tyska solosången, främst Berlinskolas som var hans förebild.

Mitt i boken, på sidan 246, börjar ett kapitel med rubriken "Geijers liv och verksamhet under 1830- och 1840-talen", vilket behandlar Geijers liv fram till hans död 1847. Efter all information som lämnats om Geijer, önskade jag här ett kapitel som gick på djupet med Geijer som privatperson, kulturpersonlighet, musiker-tonsättare och politiker. Även om jag inte tidigare reagerat nämnvärt mot Hedwalls redovisningsätt – strängt kronologiskt nämner han vad Geijer har gjort, lika strängt kronologiskt men utan samband med huvudpersonen Geijer presenteras de konserter som gavs i Uppsala under Geijers tid – så blir denna skrivteknik mycket besvärande i detta kapitel. Geijer stod vid höjdpunkten av sitt liv. Som läsare längtade jag här efter ett djupare resonemang om vad detta betydde för Geijer och hans familj, men Hedwalls stränga kronologi förstor möjligheterna att ge en djupare skildring. Geijer bodde under större delen av perioden i Uppsala, men pga. riksdagsarbetet var han under långa perioder i Stockholm. Man kastas som läsare mellan konsertinformation från Uppsala (som av texten att döma inte har något samband med Geijers liv), Geijer i Stockholm mötande Stockholms intelligentsia och på nästa rad förflyttas man till Uppsala, en bit längre ner på sidan är vi tillbaka i Stockholm, sedan plötsligt på Geijers sista stora rekreationsresa till Tyskland som även den hade kunnat bli ett kulturellt äventyr i skrift istället för ett sakligt redovisande om var familjen

bodde och hur resvägen gick. Under denna resa träffade Geijer både Jenny Lind och Felix Mendelssohn i Aachen, Josephson i Leipzig och den då kände filosofen Georg Gervinus, ett möte som dock inte skildras i Hedwalls bok. Hedwall ger inga tolkningar av resans betydelse inte bara för Geijer utan även i större perspektiv för kulturlandet Sverige. Hur bemöttes Geijer t.ex. av tyskarna och vilken ställning hade han som svensk politiker och kulturperson i utlandet Tyskland? Texten redovisar vad Geijer gjorde, men här finns inga försök att "förstå" Geijer i sin tid. Texten hade vunnit på en bättre strukturering och tematisering. Om konsertinformationen, som är oerhört intressant för oss forskare, hade placerats i en bilaga, hade Hedwall kunnat diskutera fritt över den kulturella situationen i Sverige. Vidare skulle man önskat sig mellanrubriker. Nu har Hedwall skrivit om denna viktiga period i Geijers liv i en löpande text på drygt 50 sidor, med snabba kast mellan olika teman. Frågan om hur Geijer upplevde sin situation, vad han tänkte och vad hans handlingar betydde för honom och hans familj diskuteras ej.

När man möter nästa kapitelrubrik som heter "De nio egna sängsamlingarna" i innehållsförteckningen och "De nio sänghäftena" i den löpande texten fylls man av misströstan. I detta kapitel går Hedwall igenom alla sångerna i de nio häftena. Till skillnad från analyskapitlet med kammarmusiken som har rikligt med notexempel, finns här bara en sång noterad. Man måste således antingen kunna Geijers alla sånger väl, eller låna sänghäftena om man ska ha glädje av texten. Den som kan sångerna relativt väl, kan konstatera att flera av Hedwalls sångbeskrivningar är bra.

Sist i boken finns tre kapitel där texten löper mer fritt. Ett handlar om Geijers väg från klassicism till romantik, från 1820-talets kammarmusik och klassicism till 1830-talets romantiska sånger. I kapitlet "Geijer, Lindblad och musikens primat" skriver Hedwall om relationen mellan Geijer och Lindblad ur tonsättarnas synpunkt. Ett intressant kapitel är bokens sista, där Geijers relation till Almqvist skildras. Av Hedwalls text framgår att Almqvists sånger tillkom tidigt och att Geijer hörde de första sångerna i Malla Silfverstolpes salong redan under slutet av 1820-talet och fort-

sättningsvis under 1830-talet, under en period då Geijer själv komponerade sånger. Geijer blev mycket förtjust i Almqvists sånger och Hedwall visar att flera av Geijers sånger har klara likheter eller är påverkade av Almqvists. Almqvist var under perioder mycket kritisk till Geijer. Almqvist var dilettant och behövde vännen Lindblads hjälp, men 1840, när *Songes* skulle ges ut, svek Lindblad till Almqvists stora besvikelse.

Jag har skrivit om några svagheter i Hedwalls bok, men vari ligger då förtjänsterna? Hedwall använder praktiskt taget all litteratur om Geijer för att mejsla fram ett porträtt. Om de biografiska kapitlen tyngs ner av alltför mycket "redovisande", så ligger bokens värde dels i genomgången av Geijers kammarmusikaliska verk, dels i användningen av den nya forskning som kommit om Geijer. Säkert hade Hedwall i sina biografiska kapitel kunnat få ut mycket mer av den äldre litteraturen, men den biografiska skildringen har kanske medvetet tonats ner? Bokens styrka ligger i stället i skildringarna av musiken och i dess aktualisering av forskningen om Geijer.

Eva Öhrström

Eva Helenius-Öberg: *Den gamla orgeln i Morlanda kyrka – ett stycke europeisk orgelhistoria*. (GOArt Publications 6), Göteborgs universitet: Göteborg Organ Art Center, 198 s., ill., ISBN 91-973916-5-4

I Morlanda kyrka på ön Orust finns en av Sveriges äldsta ännu fungerande orglar med en händelserik 400-årig historia. Som en fallstudie inom det omfattande forskningsprogrammet "Förändringsprocesser i nordeuropeisk orgelkonst 1600-1970" som bedrivits vid Göteborgs universitet och Chalmers tekniska högskola med stöd av Riksbankens Jubileumsfond, har orgeln dokumenterats och restaurerats samt blivit föremål för en grundlig historisk utforskning. Resultatet av dokumentationen publicerades i augusti 2000 som den första volymen i GOArt:s (Göteborg Organ Art Center) skriftserie med orgeldokumentationsrapporter (GOArt Organ Documentation Reports No. 1: *The Old Organ in the*

Morlanda Church, Sweden). Restaureringsrapporten beräknas föreligga hösten 2001, liksom en CD. Den historiska källforskningen, grundligt genomförd av Eva Helenius-Öberg, redovisas i föreliggande volym.

Morlandaorgelns ursprung är denna studie till trots alltjämt höljt i dunkel. Dess kända historia börjar därför i Marstrand i Bohuslän, som då tillhörde Danmark, dit orgeln köptes 1604. Där kom den att fungera i stadsförsamlingens kyrka fram till 1803 då den försåldes genom auktion och då ropades in av sjöofficeren Abraham Gustaf Bildt på Morlanda gård på Orust. Denne hade patronatsrätten över Morlanda kyrka, som bl.a. innebär att han skulle svara för byggnadens underhåll, utse präster och kyrkobetjänter. I gengäld fick han uppbära viss skatt. I Morlanda kom orgeln att fungera fram till år 1923 då en ny orgel byggd av firman Åkerman & Lund togs i bruk.

Studien bygger som sagt på en omfattande källforskning. I ett inledande avsnitt redogör författaren för källsituationen, som bitvis uppges vara besvärande ofullständig. Dessutom är det så att även om källor finns är det påfallande ofta och för ibland ganska långa perioder som dessa "tiger", för att nu återge ett av författaren ofta använt uttryck. Så har t.ex. orgeln och dess organister inte avsatt några spår i skriftkällorna (bl.a. kyrkoräkenskaperna) under de första femtio åren efter uppsättningen i Marstrand, något som ter sig så egendomligt att det borde ha föranlett en kommentar. Utöver de svenska källorna har också arkiv i Belgien, Danmark och Holland konsulterats.

Boken kan sägas bestå av tre huvudkapitel som behandlar orgeln i Marstrand respektive Morlanda samt orgelns ursprung. Avsnittet om tiden i Morlanda berör inledningsvis omständigheterna kring inköpet och invigningen av orgeln. Därefter följer en kronologisk genomgång av de reparations- och ombyggnadsarbeten som gjordes, bl.a. av Elias Wittig 1714-15 och Olof Hedlund 1734. I början av 1780-talet ville församlingen att orgeln skulle få en större och tyngre klang för att på ett ändamålsenligare sätt kunna stödja församlingssången. Uppdraget att bygga om orgeln gavs åt en Jacob Aschling. Resultatet blev en katastrof som så småningom ledde till beslutet att sälja orgeln. Hela detta kapitel rör sig

huvudsakligen på pip- och luftladdenivå och torde därmed främst vara av intresse för den mer organologiskt specialintresserade.

I det andra avsnittet om tiden i Morlanda öppnas betydligt allmännare och vidare perspektiv. Som särskilt fascinerande framstår Eva Helenius-Öbergs skildring av tiden 1913–23, då en lika intensiv som långdragen debatt om orgeln och dess öde pågick. Skulle den bevaras eller inte? Musikaliska, praktiska, ekonomiska och historiska värden sattes här emot varandra. Argument och motargument formulerades med allt vassare pennor. Till dem som kämpade för orgelns bevarande hörde Axel Vincent Bildt, sonson till den som en gång köpte verket. Till sin hjälp fick man så småningom den i orgelfrågor inflytelserike akademibibliotekarien och hovorganisten C.F. Henerberg, som fastslog att orgeln som musikinstrument med alla dess inre delar är lika mycket värda att bevara som fasaden. Så blev det. Orgelns motståndare förlorade. Hela processen resulterade i ett stycke riktigt spännande musikhistoria, skickligt tecknad av Eva Helenius-Öberg. Kapitlet avslutas med en redogörelse för Nils Hammarbergs restaurering 1951–53.

Sedan följer kapitlet om orgelns ursprung, som alltså fortfarande får anses höljt i dunkel. Det är i detta kapitel som det europeiska perspektivet som underrubriken utlovar främst kommer till uttryck. Författaren diskuterar uppgiften om att orgeln skulle ha byggts 1575 i det holländska Leiden och kommer fram till att "Leiden 1575" hör hemma i en sentida (ca 1930–50) lokal tradition, samt att det vid den tiden inte fanns något orgelbyggeri i Leiden. Däremot fanns det gott om holländska orgelbyggare i Danmark på 1500-talet. 1995 framförde Mads Kjersgaard hypotesen att Morlandaorgelns byggmästare var hovorgelbyggaren Hans Brebos i Köpenhamn. Stöd för sin hypotes finner han bl.a. i likheter i pipverket med andra kända Brebosorglar. Eva Helenius-Öberg följer detta uppslag både i holländska och framförallt danska källor, men tyvärr utan att direkt kunna fastläsa att orgeln verkligen byggts av Hans Brebos. Men hon menar ändå att allt talar för att Morlandaorgeln är gjord i hovorgelbyggaren Hans Brebos verkstad.

Boken avslutas med ett par bilagor som innehåller biografier över organisterna i Marstrands

stadsförsamling (1604–1803) och i Morlanda (1854 och framåt) samt ett väl genomarbetat personregister. Boken är också förhållandevis väl illustrerad med dokument, instrumentfoton och ritningar. Tyvärr kan man konstatera att återgivningskvaliteten inte alltid är den bästa.

Greger Andersson

Ambjörn Hugardt: *Individuality and Development in Children's Spontaneous Tempo and Synchronization*. Diss., (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 66), Göteborgs universitet, 2001, 213 p., ISBN 91-85974-64-1

Ambjörn Hugardt's dissertation focuses on the spontaneous tempo and synchronizing behaviour of children. In this respect, it embraces an area of musical behaviour that is associated with human perception of the temporal aspects of music. The study expands previous research, much of which has been conducted with adults, using a longitudinal design that includes a sample of 30 children who were first examined when they were aged 8, and then again five years later when they were 13.

The dissertation begins by defining the parameters for the study. Concepts of pulse, rhythm and tempo are explained by referring to the work of Paul Parlenvi, Björn Gustavsson and Sol-Brith Hugoh, whose work with school children in Mjölby, Sweden, demonstrate the importance of rhythm and motor actions as an integral factor in child development. The principal findings from the Mjölby project are that children's capacity to deal with musical timing develops as they mature, and that children exhibit individuality and are therefore different from each other. It is this second issue, dealing with individual differences between children, which served as the catalyst for Hugardt's study.

The theoretical background for the study provides a broad overview of related research. General conceptions of "time" and "time estimation" are covered in order to provide a solid framework for discussing musicological and psychological opinions concerning "musical time", which

Hugardt recognizes is difficult to define precisely. In his review of literature, emphasis is given to the role of training in children's early experiences with music, and to an assertion that developing children's "musical timing ability" is rarely viewed as a focus of music instruction or a specific skill that needs to be developed.

The focus of Hugardt's attention is on two specific aspects of musical timing ability. The first, *spontaneous tempo*, refers to the pulse that a child (or adult) might typically and spontaneously produce when asked, for example, to beat a drum. Although literature is still speculative, some researchers believe that each individual will have his or her own typical and specific spontaneous tempo, which is possibly governed by a general controlling mechanism. Recent evidence suggests that an individual's *spontaneous tempo* is stable over time, irrespective of heart beat (e.g., after exercise) or when executed using different parts of the body (e.g., hand, feet). Evidence also suggests that the *spontaneous tempo* of twins appears to be similar. In this study, *spontaneous tempo* was defined as "the tempo at which individuals spontaneously hit a drumpad with a drumstick" (p. 42). A computer interface allowed the researcher to calculate *spontaneous tempo* by measuring the mean value of the first four beats of each subject's response.

The second research focus was concerned with *synchronization*, or the ability of children to synchronize their drumpad performances to an *external pulse stimuli*. In this phase of the experiment, the children were asked to synchronize their drumpad performance to a slowly changing tempo that started with a slow deceleration to a lower frequency, and then a slowly changing tempo that started with a slow acceleration to a higher frequency. In both cases each individual child's *spontaneous tempo* served as the starting tempo or "baseline" of the experiment, from which the deceleration or acceleration followed.

Hugardt's documentation of the method and procedure shows that he took great care in designing his study. Pilot testing resulted in the identification of a procedure that ensured that the 30 children would have no difficulty comprehending the researcher's instructions. For the first task each child was asked to hold the drumstick

in a comfortable way and then to "beat many times" ("slå många gånger") on a drumpad. In the tasks that followed, each child was encouraged to synchronize his or her beats to the sound of a drum sound that was generated via the computer interface through to loudspeakers. The 18 girls and 12 boys who participated completed the same tasks three times in 1992 when they were 8 years old and before they had participated in organized music and sport activities, and three times in 1997, when they were 13 years old and had been exposed to organized music and sport activities as part of their formal schooling.

Data obtained from the children's performances were input directly onto a computer, which resulted in very accurate codings. In chapters 6 through 12 the results are examined systematically for each of the tasks for the first year of the experiment and then again for data obtained five years later. To his credit, Hugardt provides a very detailed description of every aspect of his analyses, which ensures that many possible explanations of the results are fully explored. Interestingly, the *spontaneous tempo* for the 8 year olds ranged from 52 beats per minute (bpm) to 297 bpm, and 59 bpm to 272 bpm five years later. The average of 144,6 bpm in year one and 149,6 five years later is higher than previous reports of around 100 bpm and deserves further research attention particularly given that children's *spontaneous tempo* may be linked to their developing sense and inner feel of how to reproduce or improvise music. Hugardt reports that the children's *spontaneous tempo* was relatively stable between their three test occasions in each of the years, but that individual differences between the children were clearly evident. Four children produced significantly faster *spontaneous tempi* in both years. Two of these children were in the 'fast' group for both years.

In order to extend these findings, Hugardt collated information from teacher assessments of the children's physical and personal characteristics as well as their school achievement. Teachers responded to items using seven point scales that were anchored by such semantic differentials as "good ... bad", "strong ... weak", "intelligent ... unintelligent", and "extrovert ... introvert". In addition, interviews were conducted by the

researcher to assess each child's exposure to sports, music and leisure activities. Additional data was obtained from two standardized tests that were administered by a school psychologist when the children were six years old. These two tests were used to provide indications of children's perception and production, in terms of their developing ability, for example, to coordinate eye and hand and to recognize spatial relationships. Hugardt reports that four of the children "produced results that tended to be extreme in nearly every variable investigated" and that these children typically "exhibited significantly different performance" (p. 193) on many of the music tasks which he administered across the five years of his study. Surprisingly, no connection was found between the children's level of involvement in music or sport/athletics and their performance results. In fact, the three children who reported the least involvement in sport activities were the same children who displayed the most remarkable improvement in their synchronizational precision from age 8 to 13. These findings are in accord with other studies demonstrating that maturation is the single most important factor in synchronizational precision.

Like any good dissertation, Hugardt's study opens up a number of important issues which demand further research attention. Most importantly, his study deserves to be replicated with other age groups, in order to provide a more comprehensive outline of the developmental nature of children's *spontaneous tempo* and ability to synchronize their performance to an externally produced pulse. Another important issue concerns the education implications of the key findings of the study, and in particular concepts of musical aptitude. Hugardt's results only add to our interest in resolving whether children's ability to synchronize their performance to an external pulse might have an innate component, or the possibility that environmental factors are much more important. For example, Hugardt cites a number of other studies which help to explain his results. One highly speculative assertion is that the ability to synchronize may be connected to mating purposes and therefore would improve significantly around puberty. Anecdotal evidence from music teachers suggests that young children "do not

seem to experience the tempo or lack of synchronization the way older children do", and that they are content to sometimes play at a tempo that is completely their own, with the result that they "often do not seem to mind if they finish a musical piece early or late as compared with the rest of the children" (p. 204). Hugardt also cites evidence from music psychologists suggesting that a person's "natural" tempo provides a powerful explanation of how he or she will experience music. For example, individuals with a slow "natural" tempo tend to spontaneously focus on slower occurring events while listening to music in contrast to people with a faster "natural" tempo who tend to focus more on faster events in the musical sequence. Yet another possible connection concerns the inner drive of humans to synchronize the pulse of music to such body movement as tapping and dancing. These explanation highlight how incomplete our understanding is, and the need therefore, for further research to examine these issues more closely.

In conclusion, I valued reading this dissertation which I believe covers a topic of importance in a thorough and insightful way. The researcher is to be congratulated for his work in this area, which I hope will spark further interest in this dimension of musical behaviour.

Gary McPherson

Andreas Häger: *Religion, rock och pluralism. En religionssociologisk studie av kristen diskurs om rockmusik*. Diss. Uppsala universitet: Teologiska institutionen 2001, 110 s., ISBN 91-506-1450-9

Temat för Hägers avhandling är, med hans egna ord, att studera hur företrädare för institutionell kristendom i skrift och tal bemöter rockmusiken. Syftet med detta tema är att undersöka och beskriva hur en institutionell religion bemöter konkurrens, samt att bidra till en ökad förståelse av den kristna rockdiskursen. Hägers empiriska material utgörs av ett urval böcker och artiklar kring populärmusik skrivna av kristna företrädare.

Själva avhandlingen består av sju separata

delar: en kappa och sex artiklar, varav fem finns publicerade. Att avhandlingen inte skrivits samman till en fungerande helhet, utan behållits i "splittrat" skick, medför vissa nackdelar. Till exempel måste den teoretiska grunden tas om gång på gång, och vissa resonemang kring det empiriska materialet återkommer ett flertal gånger. Detta gör att man, vid en genomläsning av det kompletta avhandlingsmaterialet, får ett ganska klivet intryck. Dessutom finns den kompletta avhandlingen endast upptryckt i ett fåtal exemplar, vilket säkerligen innebär att färre kommer att läsa helheten än vad som hade varit fallet om den funnits tillgänglig i komplett skick. Och det är verkligen synd på en såpass intressant avhandling. Vore jag Häger skulle jag genast ta itu med att skriva samman mitt material till en väl sammanhållen text. Det är det utan tvekan värt.

De sex artiklarna, som utgör avhandlingens huvuddel, tar var och en upp olika teman i den kristna rockdiskursen samt fördjupar det teoretiska resonemanget kring dem.

Artikel 1 "Kyrkan, rockmusiken och det pluralistiska samhället" presenterar den teoretiska ramen mest utförligt, och beskrivs av Häger som avhandlingens centrala artikel. Teorin grundar sig till stor del i Peter Bergers och Thomas Luckmanns religionssociologiska texter, och det är också hos dessa Häger hämtat de flesta av sina begrepp.

Sitt teoretiska avstamp tar han i tanken att den etablerade religionen i det moderna pluralistiska samhället utsätts för konkurrens från andra, religiösa såväl som icke-religiösa, tanke-system – symboliska universum – vilka liksom den gamla religionen försöker förklara tillvaron, och därmed tävlar med denna om vår hängivenhet eller åtminstone vår uppmärksamhet. Vill det gamla symboliska universumet överleva har det, enligt Peter Berger, två vägar att välja på. Antingen att försöka stå emot genom att isolera sig och dra skarpa gränser, eller genom att försöka aklimatisera sig, vara "modernt". Ett av de tydligaste resultaten Häger fått fram är att kristenhetens sätt att förhålla sig till rockmusik inte är enhetligt, utan huvudsakligen just ansluter sig till någondera av nyss nämnda strategier. Exempel på hur företrädare för dessa båda förhållningssätt hantear hotet från det pluralistiska samhället utgör

fond i de sex artiklarna.

De två tillsynes helt olika förhållningsätten benämner Häger *devaluerande* respektive *inkorporerande*. Gemensam grund har de båda i en strävan att eliminera det hotande Andra. Den devaluerande riktningen är i sin extremform helt avvisande mot alla former av rockmusik, inklusive den som görs av så kallat bekännande kristna: "'Christian' rock is the music of: ANTICHRIST!" skriver till exempel den amerikanske antirockskribenten Jeff Godwin i en av sina böcker (här citerad ur Häger Artikel 5). Den inkorporerande riktningen försöker istället acceptera och läsa in något kristet i all populärmusik. Här strävar man efter att tolka alla slags texter och symboler som uttryck för ett kristet tänkande. Man försöker alltså eliminera hotet från rockmusiken genom att förneka dess annorlundahet.

Teman för de fem återstående artiklarna är i all korthet följande:

Artikel 2 "Like a Prophet: On Christian Interpretations of a Madonna Video", diskuterar fyra texter skrivna kring Madonnas video till låten *Like a Prayer*.

Artikel 3 "Djävulen i Österbotten. Om den österbottniska rockdebatten på 1980-talet", tar upp en debatt kring rockmusik som fördes i finsk dagspress i början av 1980-talet. Diskussionen, som initerades av den kristne, finske journalisten Börje Håstbacka, gällde framförallt huruvida rockmusik, och främst hårdrock, kunde tänkas vara influerad av onda makter och fungera som instrument för dessa.

Artikel 4 "The Interpretation of Religious Symbols in Popular Music", breddar den teoretiska diskussionen framförallt genom en fördjupad inblick i hur religiösa symboler används inom populärmusiken.

Artikel 5 "Moral Boundaries in Christian Discourse in Popular Music", visar hur den kristna antirockdiskursen använder rockmusiken för att markera gränser och söka upprätthålla det rätta genom att peka ut rockmusiken och dess utövare som det Andra. Rocken sägs suddas ut och över-skrida moraliska och etiska gränser kring kön, etnicitet, sexualitet, gott och ont och mycket annat.

Artikel 6 "Kristna tidningar skriver om musik", breddar det empiriska materialet med

hjälp av en genomgång av hur ett antal kristna svenska tidskrifter med olika inriktning bevakar och skriver om populärmusik.

Vad jag framförallt saknar i Hägers avhandling är en inblick i hur "gemene man" inom kristenheten ser på rockmusiken. Det är väl många extremister ur båda lägren som får komma till tals. Dessutom saknar jag åsikter från utövare av kristen rockmusik. Utifrån egna intervjuer med kristna black metal-musiker vet jag att dessa intar vad som bäst beskrivs som ett mellanläge mellan de två extremer som Häger redogör för. Avhandlingen hade helt klart vunnit på att bredda infallsvinklarna istället för att gå på gång resonera kring samma förhållningsätt. Till detta kommer den redan beskrivna kluvenhet man känner vid en genomläsning av helheten. Dessa invändningar får dock ses som små problem i förhållande till avhandlingens förtjänster, vilka inte minst ligger i att den, trots ovan nämnda brister, ger en god inblick i ett intressant och dåligt utforskat område. Den kristna rockdiskursen ger, som vi sett, inte bara ett utan flera bra exempel på hur människan i det moderna, pluralistiska samhället försöker skapa stabilitet och trygghet. Den kristna delkulturen lämnas ofta därhän i studiet av det moderna samhället, och man kan lätt få intrycket att kristendomen utgör en separat sidofåra som inte berörs av det moderna. Av Hägers avhandling framgår istället tydligt att kristenheten berörs av och hanterar pluralismens problem på samma sätt som en mängd andra delkulturer i det senmoderna lapptäcket.

Thomas Bossius

Margareta Jersild & Ingrid Åkesson: *Folklig koral-sång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*. (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv nr 14) Hedemora: Gidlunds förlag i samarbete med Svenskt visarkiv, 2000, 256 s., ill., noter, ISBN 91-7844-307-5

Med motiveringen att psalmsången är "en av de få sånggenrer som varit gemensam för praktiskt taget alla människor" presenterar Margareta Jersild och Ingrid Åkesson sin studie av "den folkliga

koralsångens miljö och framförande". Totalt har de undersökt ca 600 noterade och/eller inspelade melodier från Skåne, Dalarna och Västerbotten, samt svenskspråkiga områden i Estland och Ukraina. Materialet täcker bara en liten del av vad som en gång sjungits. En "mer övergripande" studie saknas fortfarande och författarna beskriver kanske väl anspråklöst sin bok som en "inledning till en önskvärd fördjupning". Många antydningar ges om vad som återstår att ta reda på och hur det skulle kunna ske.

Folklig koral-sång kommer med största sannolikhet att etablera sig som en grundbok i ämnet folklig sångpraxis. Den musiketnologiska framställningen är bred. Ett flertal forskare och musiker har under bokens tillkomst bidragit med synpunkter vid olika specialseminarier. Forskningsprojektet har ingått i en större studie kallad Musiketnologiska grundvalar, i anslutning till digitaliseringen av Sveriges Radios folkmusiksamling. Till detta kommer material i Språk- och folkminnesinstitutet Uppsala.

Boken dokumenterar ett flertal melodier i notskrift och i klingande CD-form. Till de transkriberade koralerna från Gammalsvenskby finns ett komplement i en av Anders Rosén 2001 utgiven CD (Hurv, KRCD-30, distribution CDA). Förutom det intressanta texthäftet, där bl.a. för Sverige mindre stolt invandringspolitisk historia beskrivs, dubbleras här inte bara bokens första 12 ljudspår (ibland med annorlunda redigering), lyssnaren kan även jämföra ytterligare 12 av de 25 transkriptionerna med sin klingande förlaga (nr 20 saknas ännu). Sådan verksamhet konkretiserar på ett intressant sätt relationen mellan notbild och olika musikaliska parametrar.

Tyvär innehåller bokens notexempel flera oklarheter och det hade onekligen underlättat läsningen om principerna för notering av förtecken funnits formulerade någonstans, mikointervall utgör ju något mycket karaktäristiskt för genren. Vid de återgivna bruksskalorna i kapitel 7 borde också nämnts att klammer avser samma "tonplats".

Bokens mest omfattande del utgörs av en inte helt lättgenomtränglig analys av den folkliga koralsångens melodik, form, tonspråk, sångliga gestaltning, puls och rytm samt begreppen variant och variation. Nedan ska först några allmänna

iakttagelser redovisas och kommenteras, därefter några med mer direkt anknytning till den kritiserade svenska koralboken 1820.

I författarnas informativa genomgång av käll- och forskningsläget (kompletterad på s. 59ff och 123) konstateras att en entydig musikvetenskaplig beskrivning eller definition av fenomenet folklig koral/koralvariant saknas. Efter slutkapitlets beskrivning av den "omskapande traditionsbäaren" måste läsaren ställa sig frågan i vilket avseende dessa folkliga koraler egentligen existerar; omskapas de inte vid varje framförande? "En melodivariant har aldrig en konstant form" (s. 208). Önskvärt hade dock varit en bättre dikotomi än "folklig" kontra "kyrkomusikalisk" koral-sång. Varför inte (som på s. 137) tala om "folklig" kontra "bildad" eller "skolad" koral-sång, båda-dera "kyrkomusikaliska"?

Påståendet att den folkliga psalmsången inte har påverkats av "normerande instrument" (s. 43) förvånar. På s. 154 talas ju uttryckligen om vall- och spelmannsmusikens "inverkan". I kyrkan, där psalmsången även leddes av andra instrument än orglar, hade acceptansen av dessa ibland att göra med sociala aspekter, inte bara "gamla tonfall" eller "melodier". Orglarna frantog försångarna deras uppgift och rimligen månade församlingen ibland om sina försångare. Både orgelharmoniet (s. 75) och merparten piporglar hör för övrigt till det senare 1800-talet.

Analysen av inspelningar visar att enskilda toner intonerats olika beroende på skalrörelser och plats i tonförrådet (s. 100f). Ledtoner och vändtoner närmar sig sina måltoner och en "viloton" intonerats ofta lågt. Såväl grundton, kvint och underkvint kan utgöra referenstoner. Definitionen av "intonation" blir dock problematisk i förhållande till etablerat musikanalytiskt språkbruk: den rena kvarten beskrivs som "låg" och den överstigande dito som "hög" (s. 102, 113) med ett flertal mellanliggande mikrotoner.

Intonationsproblematiken försvårar naturligtvis generaliseringar. På s. 132f framstår de personliga dragen som starkare än de regionala och på s. 125 tolkas en otydlig intonation av inledningstonen som att den "inte är så viktig". När samme sångare ibland intonerar en sångfras olika vid olika aktualiseringar beskrivs det som konstnärlig frihet. Men författarna anser ändå att materialet

talar för "i princip samma tonspråk [...] i troligen hela det svenskspråkiga området" (s. 119). Gemensamt är variabla tonplatser, mikrointervall och komplex tonalitet. Mot detta ställs regional och personlig variabilitet gällande molldominans och variabel kvart.

Att koral-sången generellt skulle ha varit enstämmig (s. 42, 150) måste ifrågasättas mot bakgrund av ett utbrett multiheterofont sångsätt. Att försångarna inte skulle ha påverkats av församlingens psalmsång är också diskutabelt (s. 56). Kan inte deras melodiversioner snarare ses som kronan på verket än grunden till församlings-sången? Detta har i så fall betydelse för tolkningen av uppteckningar och inspelningar efter olika försångare. Att röstläget i inspelningarna generellt ligger "relativt nära talrösten" (s. 148) sätter ifråga många uppteckningar med tydlig vilja att rymma melodierna på fem notlinjer. Syftet var därmed primärt att återge och vidarebe-fordra, inte vetenskaplig exakthet.

En viss texttolkning sägs förekomma, men "sällan på samma sätt" som i modern vissång och romanssång, snarare "innehållstolkande" (s. 125). Kanske kunde man här tala om kognitiv respektive expressiv texttolkning? Fras-för-fras-framförandet förstärker textinnehållet genom att skapa "ett rum kring varje fras". Dynamiken är konstant och utan avfrasering, inte som i andra sång-genrer med betoning av enstaka ord eller med nyanseringar. Frasuppreppningar och reduktion av antal motiv visar en generell enkel formstruktur – detta trots att sångarna ofta ägde både gott melodiminne och stor repertoar.

Vissa av författarnas iakttagelser stärker den bild jag försökt ge av Hæffnertidens koralreform (Dillmar, *Dödshugget mot vår nationella tonkonst*, 2001). I huvudparten av inspelningarna finns en tydligt upplevbar "konstant" puls, ett flöde av pulslag, men med en "oregelbunden" gruppering. Frasen är överordnad den regelbundna taktarten, även om detta inte alltid fått genomslag i uppteckningar. Den "frirymniska" karaktären utgör ett specifikt konstnärligt medel och i hög grad orsak till att de folkliga koralerna är "betydligt mera utsmyckade än visor". Till detta kommer sångens religiöst "lovprisande" funktion.

Samtliga inspelade sångare har ett "utpräglat långsamt" grundtempo av "ofta" 35–40 M.M., om

än med tempoväxlingar. Med vissa individuella och regionala variationer är relationen mellan textstavelse och puls 1:1. "Påtaglig är den starka kopplingen mellan textstavelse och pulsslåg" (s. 169). Detta benämns "tids-textlig kongruens" och utgör en tydlig skillnad i förhållande till den strofiska visan i allmänhet. Tretaktsmarkeringar förekommer "mycket litet" i inspelningarna, pulsgrupperingen är nästan genomgående jämn. Punkterade notvärden är också sällsynta och upptakterna oftast långa, med åtminstone ett pulslags längd.

Lakttagelserna om rytm och puls är mycket intressanta att ställa mot alla anklagelser som riktats mot J. Chr. F. Hæffner, att han 1820 skulle ha infört en iso-rytmisk koralssång i ett "ofattbart" eller t.o.m. "groteskt" långsamt tempo och därmed tagit död på den folkliga koralssången. Själv hänvisade han tvärtom till att det allmänna sångsättet omöjliggjorde synkoper och annat som han laborerat med tidigare.

Författarnas uttryck "utslätad rytm" och antaganden om "påtagliga förändringar" av rytm och taktarter 1820 jämfört med 1697 är koralpsalmbok (s. 39) förbigår alltså det viktiga mellanledet om 1700-talets praxis. Notexemplet på s. 46 utgör snarast ett belägg för att det tidiga 1800-talets praxis inte motsvarade 1697 års utgåva. En tidig företrädare för den rytmiskt utjämnade ("puls-syllabiska") koralssången var organisten Johnsen på 1770-talet. Koralstilen erkändes till fullo av KMA år 1800. I diskussionen av Voglers koralbok 1799 menade Hæffner det allmänna sångsättet med bl.a. stämsång, omöjliggjorde mer utarbetade koralsetter, genomgångstoner och andra "onödiga tillsättningar". Sådant skapade bara ett "barbariskt läte". Hans egna mer sparsmakade koralsetter kan därför förstås som akustiska skelett till församlingssången, med utrymme för multiheterofoni, stämimprovisation och diskanter.

Hæffner och hans huvudinformat Ählström var ingalunda okunniga om praxis. Flera lokala "varianter" av koralmelodierna återgavs 1820/21 och i Ählströms koralbok 1832. Av någon anledning förbigås inte bara dessa utgåvor utan också 1800-tals organisten Hjertrands insatser. Det saknas knappast "konkreta belägg" för socken/församlingsvarianter (s. 178). Hæffner ansåg att

deras rikliga förekomst omöjliggjorde en koralbok med rimligt omfång. Hans rekommendation var därför att satsa på originalversionerna, om än rytmiskt anpassade till det rådande grund-syllabiska sångsättet. Denna hans pragmatiska hållning bör inte nödvändigtvis tolkas som "kyrkliga enhetssträvanden" eller "disciplinering". Personligen var han mycket generös i sin inställning till lokala traditioner och alla inblandade var 1820 mycket måna om att bevara den äldre levande meloditraditionen. Den följande utvecklingen kan inte enbart skyllas på den nya koralboken. När det gäller de många melodierna med olika modus, s.k. "komplex tonalitet" (s. 212), kan f.ö. tilläggas att redan Hæffner iakttog ett liknande fenomen och beskrev det som "modus mixtus".

Folklig koralssång fångar väl psalmsångens olika dimensioner och att dessa kan stå sida vid sida utan att utesluta varandra. Till detta kommer mycket ambitiösa analyser av inspelad sång. Oavsett personliga utgångspunkter torde boken därför kunna ge varje läsare och lyssnare långt mer än vad som kan förväntas av en "översikt" i ämnet.

Anders Dillmar

Barbro Kvist Dahlstedt: *Suomis säng – Kollektiva identiteter i den finländska studentsången 1819–1917*. Diss., (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 65), Göteborgs universitet, 2001, 547 s., noter, ISBN 91-85974-62-5

Barbro Kvist Dahlstedts avhandling är den fjärde och sista i raden av monografier om Studentensången i Norden, ett NOS-H-projekt som pågick åren 1985–88 med deltagare från Danmark, Finland, Norge och Sverige (undertecknad). Denna efterlängtnade del behandlar finländsk studentsång 1819–1917.

Kvist Dahlstedt avgränsar "studentsång" till den fyrstämmiga manskörs- eller kvartettsångsrepertoar som sjöngs av studenterna, samt därtill den enstämmiga sång som förekom både före och efter kvartettsångens framväxt. Kvartettsången utgick både från 1700-talets sällskapsvisa och från

den deklamatoriska körstilen under början av 1800-talet. Resten av 1800-talets maskörssång kom att präglas av detta kraftfulla maskulina uttryck, blandat med inslag av sällskapsvisan. Som exempel på det senare framhålls förutom *Ordensvisa för studenter* även Ehrströms *Svanen* och *Källan*. Den tyskfödde Fredrik Pacius var den förste i Finland som med bl.a. *Vårt land* komponerade i Webers deklamatoriska stil.

Kvist Dahlstedt använder sig speciellt av Jürgen Habermas teorier kring subjektivitet och offentlighet, vilka i sin tur bygger på George Herbert Meads subjektivitetsteorier, där identitet är något som uttrycks genom performativa handlingar. Med detta tar hon avstamp från den tyska Burschenschaftsrörelsen i början av 1800-talet, som innehöll ideal från franska revolutionen och den nya medelklassen. Burschenschaftsidealen medförde en ny studentidentitet, där studenthedern blev en själens adelskap som ernåddes genom bildning. I detta ideal hörde (mans)körsången hemma, då den var nationaluppfostrande.

Körsången gjorde sitt intåg i Finland och Åbo 1819. Huvudpersoner i den åboensiska student-sången var studenterna Johan Josef Pippingsköld och Carl Axel Gottlund (som tidigare hade tillbringat en tid i Uppsala). Dessa intog motsatta positioner beträffande behovet av offentligt sjungande. Pippingsköld höll sig helst inom en liten, given krets, medan Gottlund ville visa upp sin och sina sångares musikaliska sårart för alla i staden boende. Detta var i själva verket idén med den nya studentidentiteten.

Efter Åbo brand 1827 flyttades universitetet till Helsingfors. Finland hade blivit ryskt efter 1808–1809 års krig och ryssarna utropade 1812 Helsingfors till ny huvudstad. Filosofen Johan Vilhelm Snellman tillhörde de första studenter som fullgjorde sin utbildning i Helsingfors. Han hade en egen uppfattning om studenternas bildningsgång och utveckling till samhällsmedborgare, vilket kostade honom en anställning vid universitetet. Han återvände till Finland först 1842 efter att i Stockholm ha publicerat bland annat *Läran om staten*.

Universitetet kom att få en viktig position för kulturlivet i Helsingfors inte minst genom att akademiska lärare och studenter ofta engagerade sig för litteraturen och konsten. Dessa aktiviteter

övervakades emellertid noga av universitetet och de ryska myndigheterna, och antydningar om Polen eller skandinavismen kunde få allvarliga följder. Studenterna höll sig under denna tid inom sina respektive avdelningar (vilka ersatte "nationerna"). Situationen förändrades när Fredrik Pacius anställdes som musiklärare vid universitetet år 1834, och de facto tog över hela stadens musikliv. Den tidigare privat präglade musiken inom universitetet blev genom Pacius försorg offentlig.

Vid mitten av seklet, när offentlighetsidealen började få en fastare förankring, började studenterna grunda föreningar, bl.a. Akademiska sängsällskapet (senare Sångföreningen, 1851). Här kunde studenterna träffas över avdelningsgränserna, vilket kan tolkas som en rörelse i riktning mot en enad studentkår. Studenterna kände sin betydelse som en utvald grupp i samhället och blivande män i Staten, vilket manifesterades genom egna sammanslutningar.

Två falanger med motsatta uppfattningar om landets nationella rättigheter uppstod vid denna tid: de fennomana och svekomana falangerna, vilka kan sägas ha sitt ursprung i Snellmans läror respektive i det skandinavistiska tankegodset. Båda sidorna hävdade att kultur, språk och blodsbånd var enande för en nation och var vida viktigare än lagen. Mellan dessa studentgrupper skulle det uppstå stridigheter främst under 1870- och 1880-talen. Detta gav nya, nationella inslag i studentidentiteten, nämligen en finsk, en finlands-svensk och en finländsk. Den senare identiteten representerades av de som framhöll konstitutionens betydelse för nationen och som inte tog ställning när det gällde språk och kultur.

Dessa tillskott i studentidentiteten tog sig drastiska uttryck inom studentsången. Under tiden för de värsta språkstriderna miste Akademiska sångföreningen sina fennomana sångare, vilka senare grundade Ylioppilaskunnan Laulajat (YL). Dessutom grundade studenter som kände större kärlek till musiken än till språkstriden 1878 den så småningom till stor del professionaliserade kör, som efter många namnbyten kom att kallas Sällskapet MM. Men innan denna splittring kom till stånd företog de bästa sångarna inom Akademiska sångföreningen i form av sångartolvor tre konsertturnéer kring landet till förmån för stu-

denthuset, som invigdes 1870 i skuggan av språkstriderna.

Avdelningarna hade av hävd sina förväntningar fastslagna i stadgar på studentsångarna och samtidigt hade universitetets elitkörer utvecklats i takt med ett allt mer livaktigt, offentligt kulturliv. Kraven från båda håll blev en olösbar ekvation för den enskilde sångaren, som hellre offrade sin tid på elitkören än på avdelningens veckomöten. Detta ledde till att den enstämmiga vissången – inte minst Bellmansången – allt mer frodades inom avdelningarna. Under denna period började kvartettsången allt mer fjärras från studentlivet och studentidentiteten.

Snellmans idéer om statens organisering omhuldades och vidarebefordrades av de så kallade gammalfennomanerna, men i 1890-talets allt mer marknadsmissigt inriktade ekonomi kom de att stå för traditionsbevarande och värdekonservatism. En grupp unga studenter och kulturpersonligheter bildade den politiska grupperingen ungfennomanerna, medan man på finlandssvenskt håll såg nödvändigheten av att samla den spridda, svenskspråkiga befolkningen kring en gemensam identitet, vilket bland annat skedde genom föredrag på landsbygden, folkskolan, folkupplysningen och med artiklar i tidningspressen. Även finlandssvenskarna kom att bilda en politisk gruppering med huvudsyfte att bevara det svenska språket och den finlandssvenska kulturen.

Kring sekelskiftet tilltog de förryskningsåtgärder, som skulle förena rysk administration med den finländska. Samtidigt växte arbetar-, nykterhets- och kvinnorörelserna fram som viktiga inslag i det finländska samhällslivet och skapade nya identiteter, vilka även berörde studenterna.

Kulturlivet professionaliserades under slutet av 1800-talet, då inflytanden från Europa spelade en viktig roll. Även universitetets elitkörer – Akademiska sångföreningen, MM, YL och SL (Suomen Laulu) – drogs med i denna offentlighetsutveckling och gjorde konserter på samma villkor som yrkesmusiker och operasångare. Genom studentkörernas ökade anspråk på konstnärlighet kom många finländska tonsättare att tillföra nya alster till manskörsrepertoaren. I början av 1900-talet höjdes dock röster som ifrågasatte studentkörernas professionella anspråk. Även Sibelius ställde

sig tvekan till mediet 1910.

Med denna utveckling av studentidentiteten under 100 år, kan man enligt författaren bättre förstå hur och varför studentsångens repertoar gick från Lithanders *Ordenvisa för studenter* till Sibelius *Sydämeni laulu*. Identiteten är inget som ligger i musiken i sig, men som en kombination av självbetraktelse och den valda musiken. På detta sätt blev studenternas identitet performativt uttryckt i fyrstämmig sång. Men med en ökad professionalisering försvann alltmer ändamålet med studentsången och dess legitimitet som representant för studenterna, och genom sin position mellan kultur- och studentlivet föll den inom ramen för vad Wagner kallade "Wirkung ohne Ursache", verkan utan orsak.

Denna till sidantalet omfattande, och till många delar intressanta, avhandling ger upphov till fler frågor än den förmedlar svar. Först och främst: om man väntar sig att få en ingående redogörelse över den finländska studentsången/körsången på 1800-talet – som en parallell till den svenska, norska och danska – blir man ordentligt besviken. Här finns inte någon repertoaranalys, sånger nämns mera i förbigående, och något sångregister är det inte tal om, inte ens exempel på typiska konsertprogram omtalas. Boken innehåller inte heller en enda bild, ett källmaterial som borde vara oersättligt i ett sammanhang som detta.

Vad handlar då boken om? I stort sett är det en beskrivning av hur den finländska identiteten framträder under 1800-talets lopp, fr.a. sett genom ögonen på studentavdelningarna med sina protokoll, som i liten grad handlar om sång, och i hög grad om allmän studentpolitik. Det är således en i högsta grad *idehistorisk* avhandling, där de musikaliska aspekterna kommit ganska mycket i bakgrunden. Belysande för detta är t.ex. att filosofen Snellman ägnas mer än ett kapitel (trots att han aldrig explicit uttalar sig om studentsången), medan Pacius, grundläggaren och nestorn inom finländska körsången, bara nämns i förbigående. Det föreligger visserligen ett sista kapitel med analyser av valda sånger, men detta framstår mest som ett appendix, utan sammanhang med huvudtexten, och analyserna är därtill ganska svaga.

Barbro Kvist Dahlstedt har i källmaterialet

alltför mycket begränsat sig till studentavdelningarnas protokoll, i sig ett omfattande och berömvärdt arkivarbete. Men resultatet har blivit att hennes definition av "studentsång" endast kommit att avse den slutna, *interna*, sängverksamheten, på bekostnad av den *offentliga*, och därmed studentsångens elitkörens verksamhet. Berömda studentkörer som MM, YL och SL avfärdas från undersökningen på den märkliga grunden att de var "professionella" och deras verksamhet inte "identitetsskapande". Denna tolkning går stick i stäv mot övriga delar av det nordiska studentsångsprojektet.

Även som idéhistoriskt projekt föreligger brister. Framför allt är det märkligt att författaren till den grad undviker att notera parallellerna – och *förebilderna* – i övriga Norden (inte minst Uppsala) till den finska studentsången – allt tycks liksom komma "direkt från Tyskland". Att kartlägga idéers färdvägar och irrgångar är väl, om något, idéhistoria.

Det positiva med avhandlingen är författarens brett anlagda försök att spegla hur den finländska nationen får sin identitet, samt, inte minst för oss i övriga Norden, de viktiga klarläggandena om finländska mentaliteter. Eftersom detta är en avhandling på svenska, ges en gyllene möjlighet för oss att få en uppfattning om finländska nationella själslivets födelse. Den bestående insatsen av denna avhandling är inte körhistorisk, men som ett viktigt bidrag till förståelsen av hur en finländsk nationell identitet skapades.

Leif Jonsson

Sigurlaug Regina Lamm: *Musik und Gemeinschaft einer Nation im Werden. Die Einführung der Kunstmusik in Island in der Zeit von ca. 1800 bis 1920.* (Acta universitatis Upsaliensis, Studia Musicologica Upsaliensia, Nova series 19) Uppsala universitet 2001, 244 s, ill. noter, ISBN 91-554-5153-5

När man studerar Sveriges musikliv under historisk tid utgår man ofta från perspektivet centrum–periferi. I förhållande till de kulturella centra som fanns i Centraleuropa, har Sverige – hur musik- och balettälskande regenter vi än har

haft – alltid hört till utkanten, dit allting kom lite senare.

Sigurlaug Regina Lamm beskriver i sin doktorsavhandling konstmusikens etablering i Island från ca 1800 till en bit in på 1900-talet, och i den beskrivningen får begreppet centrum–periferi en långt mer vidsträckt betydelse än när det gäller Sveriges förhållande till Centraleuropa.

Avhandlingen är indelad i fyra utredande kapitel samt ett inledande, där det ges en historisk bakgrund från år 874, då bebyggelsen på ön påbörjades. Denna inledning tjänar sitt syfte, så att när den egentliga framställningen tar sin början från sekelskiftet 1800 har läsaren fått en presentation av ett land, ett folk och en kultur som har utvecklats mycket långsamt och i små steg. När den förste pionjär som Lamm lyfter fram, Magnús Stephensen, börjar sin gärning har han att brottas med ett musikkulturellt arv som i många avseenden har varit fast förankrat i å ena sidan ett och samma graduale från 1594 och som omtrycktes i sin 19:e upplaga så sent som 1779, och å andra sidan folkvisor. Den enstämmiga sången – kyrklig eller folklig – kunde till och från ackompanjeras av langspil eller fiddle. Stephensen själv var den ende som kunde traktera en orgel och den förste och under lång tid också den ende som hade ett eget orgelpositiv. Enligt Stephensen själv fanns det endast ett fåtal musikinstrument i Island i början av 1800-talet, och de som fanns var hos de danska familjerna.

Utvecklingen från denna start blir därför omvälvande, och det är en omfattande process som äger rum under 1800-talet. Författaren avslutar sin framställning med år 1920, två år efter det att Island hade blivit ett självständigt rike med bara kung och utrikestjänst gemensamma med Danmark, men för musikens del framför allt med fokusering på musikstudenten Jón Leifs ungdomligt kraftfulla agerande ifrån sin studieort Leipzig. I två artiklar 1919 och 1920 föreslog han en organisatorisk uppbyggnad av musiklivet i Reykjavik i form av musikskola och barnkör liknande den i Thomaskyrkan i Leipzig, resurser som skulle göra det möjligt att framföra verk såsom Händels Messias och Bachs h-mollmässa. – Därmed avslutar Lamm sin framställning och återknyter till början av boken, när hon jämför Leifs' strävan mot nya djärva mål med Stephensens arbete drygt hundra

är tidigare. Möjligen hade det varit naturligt att följa utvecklingen ytterligare några år till 1926, då Hamburgfilharmonikerna gästspelade i Island och islänningarna för första gången fick höra en fullständig orkester och därmed orkesterrepertoaren framförd autentiskt. Få musikhändelser i en kulturell utveckling kan i betydelse jämföras med den.

De *teman* som berörs i de fyra utredande kapitlen är mycket givande för framställningen och analysen av konstmusikens etablering i Island. I kapitlet "Die Musikauffassung in Island über fünf Generationen in der Zeit von 1797 bis 1906" lyfter Lamm fram fem för musiklivet viktiga personer och deras gärningar. Dessa personer (Magnús Stephensen, Ari Sæmundsen, Pétur Gudjohnsen, Jónas Helgason och Bjarni Thorsteinsson) följer tidsmässigt efter varandra så att de kan sägas företräda var sin generation. Gemensamt för dem är att de har lämnat musikteoretiska skrifter efter sig bl.a. i form av kyrkosångböcker med musikteoretiska anvisningar. Dessutom har personerna varit aktiva i musiklivet som kantorer, organister, sånglärare, körledare m.m. Detta jämförelsematerial, såväl det teoretiska som det praktiska, går Lamm igenom mycket noggrant och analyserar, ställer emot vartannat, gör jämförelser med deras olika influenser från Danmark etc. Dock måste det framhållas, vilket är generellt för avhandlingen, att den noggranna analysen av källmaterialet görs utan övriga jämförelser med vare sig musikvetenskaplig teoribildning eller andra forskningsarbeten.

I kapitlet "Das Entstehen eines öffentlichen Musiklebens" följer Lamm några teman om hur det offentliga musiklivet uppstod. Först presenteras några särskilda musikhändelser av unik karaktär såsom musikfesten 1874 till tusenårsjubileet av Islands första bebyggelse. Bl.a. medverkade vid denna fest en blåsorkester vilket var första gången en instrumentensemble hade framträtt. En annan unik musikhändelse ägde rum vid begravningen av den isländske frihetskämpen Jón Sigurdsson och hans hustru Ingibjörg Einarsdóttir 1880. Vid detta tillfälle framfördes en kantat för blandad kör och två sångsolister komponerad av danskan Olufa Finsen, som dessutom själv ledde framförandet. Författaren nämner i några meningar att Olufa Finsen var pionjär som

kvinnor, men någon diskussion eller antydning till att därifrån försöka lägga ett särskilt perspektiv på kvinnans ställning i musiklivet görs inte. Det finns fler exempel i framställningen där reflektioner av detta slag hade kunnat göras, men där Lamm nöjer sig med att redovisa fakta.

Ytterligare kartläggning av sådant som går att ha som mått på det offentliga musiklivets etablering är konserternas utveckling i antal och innehåll. Under perioden 1800–1882 gavs i Island endast 1 st konsert, nämligen 1854 på Latinskolan! Men mot slutet av seklet tog det fart och framför allt efter sekelskiftet ökade antalet konserter konstant.

Återigen besväras man av den totala avsaknaden av referenser till teoribildningar, här inom ett område – konsertens – där det finns åtskilligt skrivet. Istället presenterar Lamm i inledningen en egen definition av begreppet konsert, som redan i sitt första kriterium blir tvivelaktig: "Das erste Kriterium für ein öffentliches Konzert ist, daß es in einem öffentlichen Lokal stattgefunden hat, d.h. nicht bei jemandem zu Hause und nicht im Freien" (s. 23) Frågan varför en konsert inte kan vara i ett privat sammanhang eller utomhus diskuteras inte, vilket innebär att ignorera mycket av vad som har skrivits i ämnet. Eftersom etableringen av ett konsertliv är en av de viktigaste faktorerna för hur konstmusiken fick fäste i Island, är denna frånvaro av fundament försvarande för framställningen. – Kapitlet avslutas med en genomgång av de olika lokaler som användes under konsertperioden 1881–1920.

I kapitlet "Das Repertoire in den Konzerten in Reykjavík 1881–1920" kartlägger Lamm den framförda repertoaren. Av naturliga skäl bestod repertoaren framför allt av vokal musik, solo-sånger eller körer; instrumentalmusiken var länge mycket outvecklad till följd av obefintliga utbildningsmöjligheter och instrument. Däremot fanns sång- och körutbildning vid bl.a. Latinskolan. Författaren har här haft svårt att identifiera sångerna, eftersom de endast angavs med sin titel, och denna titel ofta var en översättning av utländska sånger.

Det fanns en stark nationalistisk strävan att etablera det *isländska* musiklivet, och i det ingick naturligtvis att framföra sångtexterna på det isländska språket. Detta nationalistiska tema är

ett av tre som Lamm följer i det sista kapitlet "Die Rezeption der Kunstmusik in Zeitgenössischen Zeitungen". Det nationalistiska temat har dock också haft en motsatt sida tidigare under 1800-talet: såväl Stephensen som Sæmundsen, Gud-johnsen och Helgason (se ovan) var starka förespråkare för att införa utländska sånger till Island för att därigenom bilda en motvikt till den i deras tycke undermåliga folkmusiken. Framställningen om det nationalistiska är mycket intressant att följa genom bokens olika avsnitt, men återigen saknar man referenser till annan forskning. T.ex. var Norge under 1800-talet ett annat nordiskt land, där den nationella medvetenheten tog sig pregnanta uttryck i konsertlivet.

Övriga teman i det sista kapitlet är a) den sociala aspekten "Konzerte und soziale Verantwortung – Unterhaltung und Wohltätigkeit" samt b) de estetiska värderingarna och musiker-nas/sångarnas prestationer. Kapitlet och därmed avhandlingen avslutas med att återge några debatter över ämnet musik som fördes i isländska dagstidningar och slutligen Jón Leifs' propäer om de makthavandes ansvar för kraftfullare satsningar på framför allt musikutbildningen.

Inne i huvudtexten och i bilagor finns notexempel på några isländska sånger som Lamm analyserar. Vidare finns tabellsammanställningar för 444 konserter 1881–1920 samt för de medverkande i dessa konserter.

Sammantaget erbjuder framställningen av konstmusikens etablering på Island från ca 1800 till 1920 en mycket innehållsrik och givande läsning. Dock är det nästintill genant att framställningen så totalt saknar både ett teoretiskt fundament och referenser till annan forskning. Referensen till Kartomis & Blums *Music-Cultures in Contact – Convergences and Collisions* (1994) i inledningens "Theoretische Ausgangspunkte", där det sammanfattande sägs att kulturella förändringar äger rum när olika kulturer kommer i kontakt med varandra eller på annat sätt yttre stimuli kommer in i bilden, blir härvidlag väl tunn. Teorierna följs inte upp längre fram i boken, och några andra teoribildningar introduceras heller inte. En självklar referens skulle exempelvis vara Habermas teorier om offentlighetsbildning. Det material som Lamm har tagit fram erbjuder många reflektioner och resonemang som helt

lyser med sin frånvaro. Genderperspektivet har berörts ovan. Ett annat är det centrum–periferi-förhållande som omtalades i inledningen till denna recension, men inte heller det görs det några utvikningar omkring. I avsnittet om konsertrepertoar redovisar Lamm *vilken* repertoar som framfördes, men reflekterar inte över vilken repertoar som *inte* framfördes. Det faktum att t.ex. Beethoven inte framfördes över huvud taget – eller i övrigt spelade någon som helst roll i musiklivet – förbigås helt okommenterat.

Dessa brister till trots är Lamms avhandling om konstmusikens etablering i Island under 1800-talet ett pionjärbete som också för islänningarnas del bör få betydelse utanför de musikvetenskapliga kretsarna.

Anders Carlsson

Lars Lilliestam: *"En dödsmetall-hardcore-hård-rocksgrej, det är jättesvårt att förklara"*. *Göteborgska gymnasister tänker och talar om musik*. (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 69) Göteborgs universitet, 2001, 176 s., ISBN 91-85974-65-X

Citatet i titeln på Lars Lillestams nya bok belyser flera viktiga drag som återkommer undersökningen igenom: genrebeteckningarnas betydelse i kommunikation kring musik, försöken att beskriva musik genom att göra komplexa ordsammansättningar, och upplevelsen av att orden inte räcker. Inte desto mindre är det språkets viktiga funktion för att skapa socialt situerade betydelser för musik som står i fokus för denna undersökning.

Studien är en redovisning av ett forsknings-samarbete mellan institutionerna för musikvetenskap respektive svenska språket vid Göteborgs universitet. Utgångspunkten var språkforskarnas önskan att skapa en samtalsdatabas med prov på gymnasisters språk och argumentation, och valet av musik som ett samtalsämne som de flesta förväntades ha en medveten relation till. Under hösten 1997 genomfördes 27 bandade gruppsamtal med tre–fem deltagare vardera, representerande olika gymnasier och program, med varierande

könssammansättning; totalt finns 105 ungdomars röster i materialet. Rent konkret byggdes samtalen upp genom att samtalsledaren (språkforskare) spelade upp korta musikexempel, och lät ungdomarna för varje exempel diskutera frågorna: Vad kallar du musiken? Vad tycker du om musiken? Vem/vilka lyssnar på musiken? När lyssnar man på musiken? Och Hur skulle du beskriva musiken för dina kompisar? Lars Lilliestam och kollegan Olle Edström gjorde ett urval på nio musikstycken, som skulle ge en stilistisk bredd: symfoni, dansband, 30-talsschlager, Beatles, men också nutida former av rockmusik, där ungdomarna förväntades ha mer detaljerade kunskaper, t.ex. musik av grupperna Fugees, Refused, Kent.

Innehållet i samtalen redovisas i kapitel 2 lät för lät med rikliga citat. Lilliestam väljer att lyfta fram olika aspekter för de olika låtarna, utifrån de varierande reaktioner som blev resultatet. Så är det mest iögonfallande för Beatles *She loves you* samstämmigheten kring gruppens höga kvalitet. För första satsen i Mozarts fjortonde symfoni är det likaså ett formellt erkännande av höga kvaliteter hos klassisk musik, samtidigt som begreppet verkar stå för vad som helst för stor orkester. Intressant är också enigheten kring bedömningen "avslappnande". Fugees initierar diskussioner kring "svart" och "vit" musik, osv. Detta kapitel kan få en vidare betydelse som referenstext kring de representerade stilarna.

I kapitel 3 diskuterar Lilliestam olika teman: dels utifrån de frågor som användes i samtalen, dels andra teman som också aktualiserats. Genreproblematiken blir tydlig; han poängter att genregränser och -beteckningar inte är fasta enheter, utan del i ett pågående språkspel. Likaså leder flera av frågorna till diskussion kring musikens roll för identitet, både upplevelsen av egen identitet och klassificering av andras.

En viktig iakttagelse Lilliestam gör, är att utsagorna har varierande karaktär beroende på hur personligt grundade de är. För många genrer verkar det finnas tydliga "åsiktspaket" att tillgripa, likaså kring begrepp som "datormusik", "autenticitet" och "kommersialism". Här är samtalskontexten viktig: samtalsformen ger en möjlighet att uppvisa kompetens i en befintlig diskurs, men är också en situation där man ska visa upp sig som samhällsmedlem. Den meto-

diska poängen med samtalsformen blir alltså att den simulerar de gruppprocesser som sker på mikronivå, där olika kollektiva estetiker skapas och vidareförs. En annan iakttagelse är förekomsten av två kategorier bland de intervjuade, dels de som har en allmän kunskap, dels de som har en stor detaljkunskap och medvetenhet om sin musikanvändning, ofta mycket verbala, ofta med eget musicerande som bakgrund.

Det är över huvud taget många intressanta teman och diskussioner som tas upp, vilket ger ett något rapsodiskt intryck. Detta är ju också en följd av materialcenteringen – samtalsformen bäddar för att många olika teman kan beröras och aktualiseras. Som återkommande och sammanhållande grundsyn finns dock Lilliestams fokusering på dynamiken mellan identitet, språkliga utsagor och musikanvändning.

Lilliestams bok inspirerar till fortsatta studier i hur musik tillskrivs betydelser på individplan och i små grupper. De flesta av de teman som berörs är värda djupare studier. Ett spår han själv pekar ut är musikens roll för den individuella identiteten, dvs. frågor om hur det går till när individer hittar sin favoritmusik och hur de använder den. Ett annat spår som vore intressant att följa är familjesfärens (föräldrars och syskons) betydelse. I flera av de citat som återges är föräldrarnas musiksmak en viktig faktor att relatera till, både som något som färgar uppväxtmiljön och skapar en bredare musikalisk allmänkänedom, och som något att distansera sig från i sitt identitetsarbete. En motsvarande undersökning byggd på samtal i familjesituationer skulle kunna belysa detta problemområde.

Alf Arvidsson

Bonnie Lomnäs, Erling Lomnäs & Dietmar Strauß: *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Hellert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.* Band 1 Erläuterungen, Nachlaßregesten, Konzertdokumente. Band 2 Texte, Kompositionen. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1999, 407+341 pp., ISBN 3-89727-083-8

The phenomenon of making music accessible via words and the associated rise of the musical press is something typical of the nineteenth century and constitutes a completely boundless topic; as regards critical editions of writings by the most important music critics it is also a field that so far has been very inadequately tilled. Even within the relatively small culture of the musical press in Prague, all that is available to date in a collected critical edition is the journalistic work of Bedřich Smetana (Jarka 1948). Otherwise, musicology has so far been content with selections from authors writing predominantly in Czech, whereas those publishing in German have remained completely out of the range of interest.

Of inestimable value, therefore, is the publication by these three scholars of an annotated edition of selected literary texts as well as musical compositions, correspondence, and other source materials pertaining to a whole group of writers who worked for some time or for their whole lives in Prague and had in common the fact that they belonged to the Prague "Davidsbündler" (League of David) – the only branch actually established of this organization founded by Robert Schumann, which was intended to have chapters all over Europe.

Schumann's idea of "poetic music" determined the criteria for the choice of texts by the various writers and the proportions among them. Therefore the very prolific reviewer Franz Ulm of the newspaper *Bohemia* is not represented very extensively, nor is the best-known figure of the Prague Davidsbündler, Eduard Hanslick, who published large collections of selected newspaper articles that are still widely available in reprinted editions and for whom moreover one of the present scholars (Dietmar Strauß) has begun a collected edition.

Quite rightly, the most prominent position in the present selection is occupied by August Wilhelm Ambros, who unlike Hanslick worked in Bohemia including Prague for most of his life. A music critic who according to Hanslick "ochte niemanden verletzen" (Band 1 p. 87) and a state prosecutor who in 1849 sued the Czech poet and journalist Karel Havlíček for an article against the government (in a court dispute that Strauß unfortunately does not mention), Ambros repre-

sents an almost absurd duality of artistic and civil identity in one person during the time of Metternich's and Bach's Austria. Ambros published in Prague in both the German and the Czech press. The pseudonym "Florestan" in the magazine *Dalibor* in the 1880's indicates that the influence of the Davidsbündler still lived on in the Czech environment after many years and that there is still much to be discovered in contacts between cultures in the German and Czech languages in nineteenth-century Prague. (The present publication does not mention Florestan in *Dalibor*.) Czech musicology ignored Ambros' journalistic work primarily because it could not be incorporated into the conception of Czech national music. Ambros had a respectful but nevertheless rather cool relationship to Smetana, which surprisingly contrasts with his ardent support for Liszt – to whom Smetana was allegiant as a composer. So the only parts of Ambros' criticism that were widely known in the Czech environment were several constantly-repeated quotations including his verbal declaration: "Ist dieser Smetana hier wie ein Wallfisch in einem Teich!"

In more recent times the lack of attention given to Ambros as a musical feuilletonist in Prague has certainly not been complete. Many volumes in Prague libraries bear sad testimony: torn out pages or whole issues with Ambros' articles deplete the source basis of the Prague German press, which is incomplete to begin with; individual pages and supplements are missing and the gaps sometimes extend across several days. For these reasons alone a bibliography of Ambros' articles cannot completely satisfy demands for completeness. A trial sampling, for example, showed that in the list of his writings and feuilletons (Band 1 p. 362–383) the following articles from the *Prager Zeitung* of 1855 are missing: 7 June "In Sachen des Tannhäuser's", 17 July "Prager Theater (gestern eröffnete Frau Giuseppina Medori...)", 19 July continuation, 27 July "Prager Theater (Über die Elvira der Frau Medori...)", and 4 December "Prager Theater (Die Vorstellung des „Tannhäuser“)", all signed A.W. Ambros. This observation is not intended to call into doubt the care taken by the authors but rather to point out to users of the bibliography that evidently even in researched volumes he or she may come across

additional articles undoubtedly written by Ambros.

Unlike Ambros, who was active publicly, Jacob Emil Hock ("der letzte Davidsbündler") served in the musical life of Prague as a sort of *eminence grise* – a mediator of contacts mainly between Prague and Vienna. The discovery and reconstruction of his scattered estate, which was taken by his heir to Stockholm in the early twentieth century, is of inestimable value for getting to know and evaluating this role of his. The present publication offers not only detailed information about it with commentary (by Bonnie Lomnäs) but also a systematic overview of part of it – Hock's collection of more than 1,200 programs for concerts mainly in Prague between 1842 and 1903 – with an index of composers and performances (by Erling Lomnäs), and thus makes accessible one important previously-unknown source for study of musical life in Prague in the second half of the nineteenth century.

It may be expected that this team research will contribute to uncovering additional materials as yet inaccessible which the authors mention among their desiderata. Some sources that Bonnie Lomnäs supposes to be missing can be located already today, for example Dvořák's autographs in Hock's collection (Band 1 p. 219), which the conductor Václav Talich found in Stockholm and purchased in 1936 from Hock's nephew Carl Bach. In the 1960's the Dvořákiana in Talich's estate came into the possession of the National Library in Prague, including a supposedly-lost letter from Simrock to Dvořák of 5 October 1882 with the salutation "Lieber Tonda" (Band 1 p. 215, 240) which has now been published (see Milan Kuna, ed.: Antonín Dvořák: *Correspondence and Documents. Volume 5*. Praha 1996, p. 398). Not only books but also estates have their fates.

This excellent edition represents a basic summary of findings from source research in one almost-forgotten area of Prague's musical past, and provides a reliable starting point for all researchers who wish to concern themselves further with any of the subjects covered.

Milan Pospjžil

Dan Lundberg, Krister Malm & Owe Ronström: *Musik – Medier – Mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlunds Förlag i samarbete med Riksbankens Jubileumsfond, 2000, 465 s., ill., CD-ROM, ISBN 91-7844-322-9

Det er med stor glæde, at man tager imod den endelige skriftlige rapport om projektet Musik – Medier – Mångkultur (MMM), for der er virkelig tale om et stort og prisværdigt arbejde udført af tre af svensk musikforskningens meget kompetente aktører. Projektet har været gennemført i perioden 1996–2000, men er i forfatterens egen forståelse også udtryk for en sammenlægning af de kompetencer, som de hver især har opdyrket gennem mange års virke inden for fagområdet.

Projektets overordnede formål har været at studere og eksponere den store kulturelle diversitet i Sverige. Denne diversitet har i 1990'erne imidlertid gennemgået en forandring, hvorunder sociale affiniteter eller tilhørsforhold så som slægt, hjemsted eller arbejdsplads er blevet erstattet af såkaldt kulturelle affiniteter. Disse går på tværs af de 'gamle' relationsbånd og dannes i rum – nogle gange ovenikøbet virtuelle – omkring sport, medier og smag. Det er forfatterens udgangspunkt, at musikken er af afgørende betydning i denne proces, og at den derfor kan bruges som det nøglehul, hvorigennem man kan betragte generelle foreteelser i samfundet (s. 15).

På denne baggrund søger projektet med særlig fokus på dans og musik at undersøge "produktion och organisation av social och kulturell mångfald" samt den fremmede musiks bidrag til fornyelse og vitalisering af svensk musikliv. Arbejdsmetoden er i alt overvejende grad det musiketnologiske feltarbejde, som i kraft af både rejser og studieophold i forskellige lokaliteter, kvalificeres af den tætte sammenstilling med teoridannelsen inden for den moderne musikvidenskab.

Bogens første hovedafsnit fremlægger arbejdets teoretiske fundament, som med udgangspunkt i den etablerede musiketnologi – f.eks. i referencer til A.P. Merriams arbejder – ligger i klar forlængelse af de tanker, som findes inden for den moderne identitetsforskning. Samtidig gives nogle meget kompetente betragtninger over forholdet mellem homogenisering og diversitet, idet

det slås fast, at vi i 1990'erne ser det næsten paradoksale forhold, at musikkulturerne på en gang bliver mere homogeniserede samtidig med at der tænkes, spekuleres og arbejdes mere og mere med diversitet. Dette skyldes, at musikken nu næsten entydigt formidles gennem samme medialiserede kontekster og alment kendte "kulturelle motorveje" – begrebet *cultural pathway* lånt fra Ruth Finnegans bog *The hidden musicians* (1989) som Microsoft produkter og andre globale cd- og tv-produktioner. For at den imidlertid skal kunne opretholde interessen fra køberes, forbrugerens og tilskuerens side, pågår der derfor samtidig en stadig skarpere grænsedragning mellem de enkelte grupper og musikformer i ønsket om at styrke eget indhold og identitet overfor andre gruppers kulturelle udtryk. Fordi forskellighed i denne tolkning er en livsbetingelse og en identitetsmarkør ofte i emblemform, bliver det postmoderne begreb "synlighed" i forfatterens øjne et kernepunkt for analysen af de kulturelle processer i 1990'erne.

Denne forandring i det kulturelle landskab betyder desuden at den lidt gammeldags opfattelse af den kulturelle diversitet udtrykt ved metaforen "Haven" (Trädgården) – med de mange forskelligartede vækster, som tilsammen danner et organisk hele – efterhånden bliver afløst af metaforen "mosaikken", som betegner de klart aftegnede, afgrænsede og individuelt forskelligartede sten, som på afstand danner en billedlig helhed, men som ved nærmere eftersyn består af adskilte dele.

På baggrund af de teoretiske overvejelser opstilles et analyseredskab, som med betegnelserne *görare, vetare, makare* – fungerer som forståelsesramme for de processer, som foregår.

Bogens andet hovedafsnit består af en række empiriske eksempler og studier opdelt i to grupper:

Dels undersøges geografisk afgrænsede områder: Lokalteter som det flerkulturelle Visby, storbyen Stockholms særlige, homogene flersidighed, selve musikindustrien og mediernes musikudbud, den svenske verdensmusik, samt den globale pop i Østafrika og Vestindien, som gennem mødet med musikindustrien har gennemgået drastiske forandringsprocesser. Disse lokaliteter bindes til dels sammen af de socialt betingede affiniteter.

Den anden store gruppe af analyser omhandler derimod mere interessebaserede grupperinger, som – konstrueret, fiktivt eller reelt – tilslutter sig fælles ophav eller rødder: Der er tale om harmonika- og gammeldanskulturen, om drejelirefolket som findes på tværs af Atlanterhavet, om gammeljazz-entusiaster, om de svenske vestindere, om det cyber-bårne Assyrien – som primært betjener sig af internettet – og endelig middelalderfolket, som genskaber en på en gang virtuel og faktisk ramme for deres musikudfoldelser.

I bogens tredje og sidste hovedafsnit anvendes fem analytiske greb til at diskutere de resultater, som er fremkommet i de empiriske undersøgelser. Navnlige begrebet *arena*, som også illustreres i den medfølgende CD-ROM er interessant, men også betragtningerne om medier og dikotomien individ-samfund giver stof til mange nye overvejelser. Der udledes nogle vidtrækkende teoretiske betragtninger, om forholdet mellem musikken og det samfund, som omgiver den, og disse resultater skal nok vise sig at blive lige så trendsættende som de tidligere bøger fra Malm, Lundberg og Ronström.

Overordnet set påviser bogen ved hjælp af sine mange forskellige emneområder, at de sociale markører, som generation, klasse, køn og etnisk tilhørsforhold i vidt omfang overskrides sådan at der opstår et meget kompleks og fintmasket mønster.

Brugen af internettet som en integreret del af projektet påviser den stigende betydning, det virtuelle landskab har i overgangen fra socialt til kulturelt baseret samfundsliv, og sammenholdt med at begrebet *broadcasting* (bred udsendelse til så mange som muligt) afløses af begrebet *narrowcasting* (smal udsendelse til en bestemt og mindre målgruppe; s. 347) gøres der op med den "laveste mulige fællesnævner"-strategi, som siden Malm og Wallis' berømte bog *Big sounds from small peoples* (1984), har været et af grundprincipperne for forståelsen af den medialiserede musikkultur. Nu gør bl.a. den liberalisering, som Internettet tilbyder, at *vetarnes* monopol gradvist nedbrydes af *görarne*, bl.a. fordi mange flere nu kan komme til de kilder og den viden, som for få år siden var eksklusivt forbeholdt den indviede elite af forskere. Arbejdet konkluderes i to hovedtendenser, som samles under betegnelserne historisering og

kulturalisering (s. 417ff). Begge hörer i övrigt snävert samman med det *heritage* begreb, som i 1990'erne har fået stadig større betydning for det videnskabelige arbejde med musikkulturer.

Den vigtigste erkendelse – og der er mange gode undervejs – er nok at musikkulturerne i den umiddelbare samtid opfører sig som kantede sten i mosaikker og ikke længere som overlappende organiske cirkler. Det vil få betydning både for musikken og for tankerne om den.

Og så er det en vigtig og god bog ikke mindst fordi den forholder sig spørgende og ydmygt til sit store og komplekse materiale.

Til bogen hører en CD-ROM, som sætter læseren i stand til at følge både musikken i lyd og billede (gennem anvendelsen af video), og som samtidig giver mulighed for "aktivt" at afprøve de fremføringer i tid, som bogens arenaspil lægger op til.

Annetette Kirkegaard

Torgil Persson: *Den kommunala musikskolans framväxt och turbulenta 90-tal. En studie av musikskolorna i Mörbylånga, Tranås, Kiruna och Borås*. Diss., (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet 68), Göteborgs universitet, 2001, 440 s., ISBN 91-85974-63-3

Nu börjar musikundervisningens historia och utveckling under 1900-talet att bli synlig. Flera av de avhandlingar i musikpedagogik som kommit till under den senaste tioårsperioden tar upp denna process, ibland med fokus på musikundervisningens bakgrund, andra gånger med fokus på utvecklingsprocessen. Det senare utgör fokus i Torgil Perssons doktorsavhandling, då han följer utvecklingen i fyra musikskolor: Mörbylånga, Tranås, Kiruna och Borås. Avhandlingen är en granskning av den kommunala musikskolans framväxt och nuvarande position. Persson låter eldsjälar och beslutsfattare teckna ett inifrånperspektiv, medan pressen och författare till kommunala handlingar och skrifter av olika slag får ge ett utifrånperspektiv.

I takt med att den svenska grundskolan växte fram började kommunerna inse det ökade beho-

vet av kompletterande musikundervisning i form av instrumentalmusik. Under 30- och 40-talen blev kommunala musikaktiviteter som orkester och körverksamhet, vissa former av kommunal musikundervisning för folkskolans elever och musikcirkelverksamhet allt vanligare. Efter en expansiv period av skiftande kommunala initiativ och lösningar framstod den kommunala musikskolan successivt, under 1960- och 1970-talen, som den allmänna formen för instrumentalundervisning. Under ca 40 år har Persson befunnit sig mitt i denna utvecklingsfas både som lärare, musikledare, debattör och skribent. Detta har givit en förförståelse som gjort det möjligt att väga samman en mängd stoff och få överblick över de krafter som över tid både format, bromsat och vidareutvecklat den kommunala musikskolan. Det som framförallt väckt Perssons intresse är spelet mellan politiker, tjänstemän, föräldrar och musiklivsföreträdare samt hur detta påverkats av ideologiska, pedagogiska och musikestetiska faktorer. I ett historiskt ljus visar han hur värderingar och tankeprocesser format det kommunala musiklivet. Persson visar hur detta efter hand formaliserats och strukturerats i form av kommunala musikskolor med skiftande inriktning och ideal. Hans förhoppning är att denna bakgrund skall kunna ge lärdomar till dagens musikplanerare.

Den teoretiska utgångspunkten är att dels visa den egna erfarenhetens betydelse i tolkningsprocessen, dels uttröna hur ramfaktorerna och interaktionen dem emellan spelat en avgörande roll för musikskolornas strukturella uppbyggnad. Den övergripande teoribildningen, som också i uppsatsens slutdiskussion får utgöra den teoretiska basen, är dock Frede V. Nielsens beskrivning av musikundervisningens ramfaktorer. Här är det framförallt fem väsentliga ramdimensioner som framstår som viktiga, nämligen bestämmelser, diskurser, institutioner, ekonomi och externa aktörer. Eftersom forskningsfältet "musikskolan" är en del av ett större territorium, där också andra fält ingår, är Nielsens teori mycket gångbar för att belysa det nätverk av relationer som finns inom detta område och dess angränsande områden.

För att få en bild över aktuella motiv och argument i samband med tillblivelsen av musikskolorna exemplifierar Persson med fyra kommuner av skiftande storlek, administrativ

organisation och musiktradition. Avsikten är inte att dra generella slutsatser ur materialet, utan fastmer att i jämförande syfte beskriva kommunerna med avseende på kategori, organisation och musiktradition. De berörda kommunerna har samtliga varit med om kommunsammanslagningar i olika omgångar. Tranås, Kiruna och Borås beskrivs enbart utifrån centralorterna. Mörbylångas musikskola tillkom först i samband med kommunsammanslagningen 1967, därför granskar Persson även de kommuner som formade Mörbylånga kommun. I de undersökta kommunerna har förutsättningarna för skapandet av en musikskola varierat i hög grad och har haft ett samband med kommunernas geografiska, socioekonomiska och kulturpolitiska historia. Det går därför inte att beskriva processen för bildandet i generella termer. Däremot kan vissa mönster påvisas rörande hur behovet av instrumentalundervisning vuxit fram. Man kan säga att framväxten av den kommunala musikskolan ägt rum i tre faser. Först uppstod ett behov av instrumentalundervisning, sedan utvecklades olika möjligheter för undervisning och därefter tillgodosågs behovet och institutionaliserades. Här visar det sig att en rad ideella föreningar och organisationer inom folkrörelserna spelat en viktig roll och grundlagt ett behov av instrumentalundervisning under seklets första decennier. Det mönster som kunde urskiljas var att personer, som kan betecknas som "eldsjälar", ofta inspirerat och initierat till musikundervisning av musikskoleliknande karaktär, efter hand tog sedan kommunerna över ansvaret för undervisningen.

Hur såg då musikskolorna ut under den sista tioårsperioden av 1900-talet – det Persson kallar "det turbulenta 90-talet"? Här kan en rad tidningsartiklar vittna om det hot om nedläggning som många musikskolor utsattes för. Musikskolornas plats i "folksjälén" blev på ett särskilt sätt tydliggjort under denna tid, då politikerna i många fall fick stå tillbaka för folkopinionen. I pressen finns många redogörelser över hur kommuninnevånare gick ut på barrikaderna för att rädda musikskolan. I argumenteringen kunde såväl lokaliseringsfaktorer för industrin som fritidssysselsättning för barn och ungdom framhållas. Den enskilda människan och kommunens förhållningssätt till musikskolan kunde både

beskrivas som känslomässiga, kulturella och ekonomiska.

Person har trängt in i de mekanismer och fenomen som låg bakom musikskolans framväxt. Han har utifrån en postmodern vy kritiskt granskat en modernistisk epok och knutit samman strukturer och värderingar mellan dessa epoker genom att i den avslutande delen granska 1990-talet. Av särskilt intresse är, enligt mitt tycke, att de kulturella procedurerna genom sin mångfald och dualism inte låter sig enhetligt tolkas utifrån varken modernistiska eller postmoderna förklaringsmodeller. Perssons avhandling utgör inte enbart en viktig del i kartläggningen av den kommunala musikskolans framväxt, utan också en klargörande beskrivning över hur den svenska kulturpolitiken tolkats och förankrats på kommunal nivå.

Börje Stålhammar

Gustaf Ruuth: *Musikaliska nöjen i Jönköping 1620–1920*. Jönköping: Jönköpings läns museum, 2001, 354 s., ill., ISBN 91-85692-42-5

Gustaf Ruuths intresse för Jönköpings musikhistoria har flera gånger tidigare yttrat sig i skrift, både som akademiska uppsatser och licentiatavhandlingen *Konung och fosterland: Skarpskytte-musiken i Jönköping 1779–1839* (1987) samt i form av boken *Spektakel i Jönköping: Vad man spelade på stadens teatrar 1645–1920* (1995). Ruuths engagemang för musiklivet i Jönköping är stort och har genomgående ett sympatiskt och lättillgängligt tilltal. Trots vissa obefogade typografiska variationer, som inte bara är smått irriterande utan i enstaka fall även förvirrande, är boken med sina korta kapitel intressant att läsa. Inom bokens ambitiösa och väl tilltagna ram ryms musikaliska eldsjälar som musikdirektören Gustaf Wilhelm Heintze, sammanslutningar som Jönköpings Artificiella Brunnsällskap, skolans musikundervisning, musikkörer, konsertlokaler med mera.

Boken gör inte anspråk på att vara ett musikvetenskapligt verk, och därför störs inte läsningen av att texten inte rymmer exempelvis varken analyser eller jämförande kommentarer och man kan

också ha överseende med att vissa brister finns vad beträffar käll- och litteraturförteckningen samt vissa okritiska slutsatser. Ruuth har mellan pärnarna sammanställt information från ett antal arkiv och en dryg handfull tidningar, en omfattande arbetsinsats som jag gärna vill framhäva. För musikforskaren är det mycket tacksamt att genom många reproducerade tidningstexter på ett enkelt vis få tillgång till vad som måste betraktas som en tillförlitlig sekundärkälla. Man kan anmärka att den 300-åriga tidsrymden och det breda innehållet gör att informationen stundtals blir väl ytlig. Samtidigt kan man konstatera att Ruuth har lyckats med sin föresats: att presentera ett material som, tillsammans med *Spektakel i Jönköping*, kan utgöra en del av en mera djupgående undersökning om musik- och teaterlivet i Jönköping. Författaren stannar dock inte där, utan efterlyser riktigt nog jämförande undersökningar i Kalmar och Växjö.

Bokens uppläggning är å ena sidan logisk, å andra sidan rörig. Logisk på så vis att innehållet i boken presenteras alfabetiskt efter lokaler, institutioner och personer. Detta innebär att boken efter en kort presentation inleds med korta avsnitt om Albano och Alphyddan samt avslutas med texter om Teatern som café och konserthus samt Tornmusik på Kristi himmelfärdsdag. Däremot är inte den alfabetiska innehållsförteckningen konsekvent. Exempelvis kan man läsa om Alphyddan på sidan 10 och biografmusik på sidan 13, men vill man bli informerad om vad som försiggick på Assembléhusbolaget – som följer omedelbart efter Alphyddan i innehållsförteckningen – får man bläddra fram till sidan 251. Med andra ord: innehållsförteckningen har snarare karaktären av ett inledande register. Den alfabetiska ordningen motiverar Ruuth med att åtskilliga aktiviteter överlappar varandra och genom alfabetiseringen, förmodar man, ska upprepningar i texten undvikas, en motivering som inte håller i realiteten. Praktiskt, tycker författaren. Själv upplever jag att det blir problematiskt när instrument, lokaler, musik, musikhandlare, organisationer och personer blandas på rubriknivå. Då som nu rymms inte skeenden i dispositionernas tränga kostymer, och att välja en splittrad tidsordning framför en kronologisk ger ett irriterande rörigt intryck vid en sträckläsning av boken. Sorteringssättet blir pro-

portionsbefriat, fragmentariskt, sammanhangslöst och bredare utvecklingslinjer i musikhistorien styckas upp och kommer bort, eftersom ingenting binder samman bokens olika avsnitt.

Det finns alltså en del att invända mot hur boken är strukturerad och hur obekväm den blir för sträckläsaren, jag misstänker emellertid att de flesta läsare av Ruuths bok inte bryr sig nämnvärt om dessa invändningar. Min gissning är att de flesta som kommer att läsa boken är lokalhistoriskt intresserade Jönköpingsbor som bläddrar hit och dit i boken, tittar på bilderna, läser med intresse några av tidningsannonserna och underhålls av den kuriosa som Ruuth regelbundet tillhandahåller. Till detta är boken alldeles utmärkt. Men även musikvetare kan dra nytta av det digra arkivarbete som ligger bakom denna bok. Även om man naturligtvis alltid ska fundera noga över hur man ska värdera halten av representativitet i källmaterial som utsatts för vad Ruuth kallar "en hård och omfattande gallring", rymmer *Musikaliska nöjen i Jönköping 1620–1920* stora mängder information som kan vara till nytta för inte bara stadsmusikforskare, utan också musikvetare med intresse för exempelvis musikaliska sällskap, damköror eller orglar. Man bör alltså med fördel betrakta denna bok som en materialsamling med dubbla register, och det är så boken bäst kommer till sin rätt. Att få så många tidningsannonser från Jönköping serverade på ett fat är god service för många musikforskare och annonserna i Ruuths bok kan till exempel fungera som jämförelsematerial till de i Leif Jonssons *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854* (1998).

Sett i ett nationellt perspektiv fyller denna skrift en viktig funktion genom att man här finner en dokumentation över musiklivet i Jönköping, som självklart har mycket gemensamt med andra svenska orter, men som även genom stadens sammansättning, näringsliv och enskilda individer har en egen profil. Ju fler stadsmusikdokumentationer vi får tillgång till, desto riktigare kan bilden av en svensk musikhistoria bli och därför anser jag att Gustaf Ruuth har bidragit med en bok som trots sina brister är ett välkommet bidrag till den svenska musikhistoriska litteraturen.

Thomas Olsson

Jukka Sarjala: *Music, Morals and the Body. An Academic Issue in Turku 1653–1808*. (Studia Historica 65), Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2001, 264 s., ill., ISBN 951-746-264-6

Jukka Sarjala utgår i denna bok från ett lokalt och i ett större europeiskt sammanhang till synes perifert historiskt material: ett antal dissertationer över musikrelaterade ämnen, tillkomna vid Åbo Akademi under perioden 1653–1800, samt en rad föredrag hållna vid Musikaliska sällskapets i Åbo årliga högtidsdagar 1790–1808. Sarjals arbete ligger dock så långt ifrån det lokalhistoriska man kan komma. Med Åbomaterialet som ett slags avspark tar författaren ett stort grepp på 150 år av europeisk musikskädnings, i första hand med betoning på idéer och föreställningar kring musik och affekt, musiken och kroppen samt musikens moraliska och disciplinerande funktion och värde.

Monografin kan med sina sju kapitel sägas bestå av två delar. I den första behandlas huvudsakligen den tidigmoderna perioden, i grova drag från mitten av 1600-talet till mitten av 1700-talet. Författaren ger här en fyllig idéhistorisk bakgrund till föreställningarna om affekterna, baserad på omfattande forskningslitteratur och på studier av samtida musikskriftställerier från kontinenten. Sarjala tar därefter upp några teman från Åbodisserationerna till utförlig analys: begreppen *fantasi* och *begär* och deras relation till affekterna i allmänhet; synen på spänning–avspänning i musik och dess analoga effekter i kroppen; kopplingen mellan en mekanistisk fysiologi och synen på musiken som en harmonisk ordning av talförhållanden som avspeglar en universell ordning, och den resulterande synen på kroppen som ett mikrokosmos. Vidare behandlas föreställningar om musikens stabiliserande och reglerande verkan på affekterna och begäret, och de moraliska och disciplinerande effekter som tillmättes musiken. Sarjala kopplar slutligen dessa föreställningar till det historiska sammanhang i vilket Åbodisserationerna tillkom: ett i grunden hierarkiskt, auktoritärt och strängt reglerat politiskt system kretsande kring kyrkan och universitetet och med den absolutistiska svenska statsbildningen som centralmakt.

I andra delen tar Sarjala upp de förändringar i

musikskädningen som inträdde vid mitten av 1700-talet, och som kom till uttryck i högtidstalen vid Musikaliska Sällskapets fester. Här skedde vad Sarjala betecknar en antropomorfering av musiken och musikupplevelsen. Musiken började uppfattas som ett uttryck för en annan människas känsloliv och musikupplevelsen blev en motsvarighet till ett empatiskt förhållningssätt till andra individer i en mänsklig gemenskap. Sarjala knyter det till det nya sociala sammanhang där dessa sammankomster ägde rum – ett sällskapsliv för stadens högsta sociala skikt, som i första hand skulle förstås som en mötesplats för likställda, jämbördiga individer, och som i sin tur hade en central funktion för dessa gruppers klassidentitet. Musiken tillmättes även här en viktig moralisk och fostrande roll, men det handlade inte som under den äldre perioden om en underordning i en hierarki, utan byggde på tanken att det välbehag musiken väckte skulle öppna hjärtat på den enskilde och därigenom befrämja sociala dygder.

Detta korta referat förmår inte göra Sarjals arbete rättvisa. Det beror dels på komplexiteten och den stora detaljrikedomen i framställningen. Men det beror också, vågar jag påstå, på en viss rörlighet och ogenomskinlighet i disposition och argumentation. Det är inte alltid tydligt vilket tema och vilken argumentationslinje författaren följer i de olika avsnitten och det är gott om upprepningar och överlappningar mellan kapitlen. Det gör det svårt att sammanfatta dem i termer av teser och slutsatser. Men det är samtidigt en del av styrkan med boken. Sarjala har undvikit att göra ett mer traditionellt idéhistoriskt arbete, blott i syfte att belysa ett avgränsat material för dess egen skull. Istället har han tagit materialet till utgångspunkt för att gå på djupet med de stora frågor det väcker. Både framställningssättet och den teoretiska begreppsapparaten är inspirerade av Michel Foucault. Utgångspunkten är således att de sociala konstruktioner som givits språklig form i de behandlade skrifterna bidrog till att skapa och forma de kroppsliga fenomenen de beskriver. Författaren försöker därför inte heller rationalisera över skrifterna och deras teorier utifrån ett nutida, anakronistiskt perspektiv, utan söker förstå dem utifrån den kulturella och ideologiska kontext där de uppstått. I slutkapitlet knyter han också sina analyser och interpretatio-

ner på ett mer övergripande plan till bl.a. Foucaults teorier om maktrelationer, jag-konstruktion och disciplinering.

Några randanmärkningar är motiverade. Sarjalas återkommande referenser till "musikalisk figurlära", ett ganska viktigt inslag i argumentationen, visar att han har missförstått innebörden av framställningar av *figurae* eller *licentiae* i samtida traktater, eller att han kanske snarare förlitat sig på äldre, inaktuell litteratur. Sarjala förstår de musikaliska figurerna som referentiella tecken, "analysed like various units of verbal language". Men figurerna i den samtida kompositionsläran förstods inte som semantiska tecken, utan som retoriska licenser, satstekniska friheter mot kontrapunktens regler, som motiverades just av affektrepresentationen. De var ett försök att kodifiera en central förutsättning för affektrepresentationen – att affekterna väcktes genom brott och avvikelser mot musikaliska normer och förväntningar. Affektuttrycket byggde därmed inte i första hand på konventionella, igenkännbara musikaliska medel, utan på ett spel med stil- och genrerelaterade förväntningar, som i sin tur byggde på lyssnarnas bekantskap med samtida musikaliska traditioner.

En viktig, underliggande agenda i Sarjalas bok är att lyfta fram betydelsen av den kroppsliga upplevelsen, affekterna eller sensibiliteten, de föregivet "utommusikaliska" ingredienserna i musikskådningen, på bekostnad av vad han uppfattar som en överbetoning i musikhistorieskrivningen av verket, kompositionen, den musikaliska strukturen, upphovsmannen, etc. Författarens strävan att lyfta fram de sensuella och kroppsliga elementen är i och för sig sympatisk – de har inte sällan underbetonats eller skjutits åt sidan, och det är naturligtvis riktigt att föreställningen om en autonom, absolut musik var 16- och 1700-talen främmande. Men argumentationen mot betydelsen av genretaditioner, kompositionspraxis etc., både för en samtida lyssnare och för en nutida interpret, är svepande och föga övertygande, och blir en onödigt kategorisk positionering åt det motsatta hållet. Hur man än vill värdera det, så hade 16- och 1700-talen bevisligen sina "stora kompositörer" och särskilt beundrade musikstycken, och en väsentlig del av den mer konstfulla musikens värde och expressi-

vitet förstods som ett spel mellan genrens norm och det enskilda verkets individualitet. Det borde heller inte finnas någon motsättning mellan den iakttagelsen och Sarjalas väsentliga teser.

Dessa invändningar minskar heller inte bokens många förtjänster. Sarjalas penetrerande analyser av musiken och affekterna är av stort värde – och borde vara det även för en historiker som intresserar sig för musik som kompositioner. Särskilt förtjänstfullt är det sätt på vilket han sätter i och för sig ganska välbekanta inslag i 16- och 1700-talens musikskådning i en vidare samhällslig och idémässig belysning.

Lars Berglund

Richard Sparks: *The Swedish Choral Miracle. Swedish a Cappella Music since 1945*. Bynum, North Carolina: Blue Fire Productions, 2000, 195 s., noter, ISBN 0-9703134-0-3

I festskriften till Eric Ericsons 75-årsdag 1993 *Choral Music Perspectives* ingår en artikel av Lennart Reimers med titeln "A cappella – The Story Behind the Swedish 'Choral Miracle'". Den historien har även intresserat den amerikanske kördirigenten Richard Sparks. I egenskap av kördirigent och professor i musik vid Pacific Lutheran University i Tacoma, Washington mötte han Eric Ericson vid en master class-kurs 1984. Åren 1989, 1990, 1996 och 1997 besökte Sparks Sverige för att närmare utforska det svenska körundret. En viktig utgångspunkt och kunskapskälla har varit Olof Malmíns avhandling *A survey of the Choral Music of Twentieth-Century Swedish Composers* (1973) som når fram till mitten av 1960-talet.

Boken är utgiven i USA med stöd av tre svenska institutioner, Kungl. Musikaliska akademien, STIM samt Svenska Institutet, och beskrivs av förläggaren som "based on Richard Sparks' doctoral thesis".

Sparks ville inte bara göra en musikanalytisk framställning över svenskt körkomponerande utan även begrunda varför ett så litet land som Sverige kommit att producera en så osedvanligt stor och internationellt betydelsefull körmusik.

Han ville studera tonsättarna och deras verk samt belysa orsakerna till deras genomslagskraft.

Sparks presenterar svenskt körkomponerande decennium för decennium – från 1945 till 1995. Mellan varje decenniums kompositörs- och verkpresentationer lägger han in avsnitt – ”Interludes” – som tar upp företeelser som spelat roll för nykomponerandet i svenskt körliv. *Interlude I* innehåller ett omfattande refererat till Lennart Reimers ovan nämnda uppsats. Denna text hjälper honom att söka svaret på hans angelägna fråga: Vad är unikt för Sverige? Han ställer upp sex faktorer som han menar är de mest betydelsefulla för den blomstrande a cappella-körtraditionen i Sverige och som han vill se som unika för vårt land. I sin engelska version lyder de:

1. Sweden's small population and centralization in Stockholm.
2. The development of a unique choral instrument.
3. An extremely close connection between conductors and composers.
4. The high percentage of Swedish composers who have direct experience with choral music.
5. Unique opportunities to learn about and from the most significant musical developments outside Sweden.
6. Institutional support.

Han diskuterar därefter de sex faktorerna i tur och ordning och kopplar dem till det körkomponerande som ägde rum, decennium för decennium. Detta blir hans metod för att uppnå syftet med arbetet: Hur har ett så litet land kunnat producera en så stor mängd betydelsefull körmusik?

Till beskrivningen av hans metod hör givetvis vilka källor han använt sig av. Framställningen är inte gjord på vedertaget vis med rubricerade metod- och källbeskrivningar. Därför är det något oklart vad Sparks bedömer som källor. Sparks har varit outtröttligt ivrig att leta fram den litteratur som kan tänkas kasta ljus över ett halvt sekels körmusik, dess upphovsmän, pådrivare och framförare (inte sällan samma personer). Referenslistan innehåller en stor mängd böcker, artiklar och vetenskapliga arbeten, huvudsakligen svenska, som är till gagn för körforskningen, utöver en förteckning över alla i boken nämnda kompositioner och en diskografi i urval. Men

man saknar en förteckning över de opublicerade källor han använt, dvs. de många intervjuerna med tonsättare och körledare. Dessa har stor dignitet i studien och borde finnas sammanställda i anslutning till litteraturlistan. Sparks räknar i förordet upp alla de tonsättare, körledare och övriga körlivsrepresentanter som han intervjuat och anger efter varje kapitel i fotnot namn och tidpunkt för intervjun. Det rör sig om närmare 40 intervjuer inklusive de många referenserna till samtalen med Eric Ericson. Intervjuerna framstår i arbetet alltså som källor som Sparks sätter stor tilltro till för sina såväl musikanalytiska som musikpolitiska analyser. Just därför undrar jag på vilket sätt dessa källor är kontrollerbara. Finns de bandade och nedskrivna? Hur får framtidens körforskare tillit till dessa utsagor? Citaten från intervjuerna innehåller stundtals värderingar som står oemotsagda och framställs som sanna. Jag är rädd att han ibland blivit så fascinerad av sina uppgiftslämnare att han inte riktigt ser var han borde ifrågasätta informationen.

Redan i förordet deklarerar Sparks sin avsikt att begränsa sin undersökning till a cappella-kompositioner för blandad kör. Vid ett flertal tillfällen införlivar han dock med analyser och kommentarer verk med instrumentala inslag, ibland därför att det förtydligar bilden av en viss tonsättares kompositionsmetod, men ibland till synes av ren förtjusning över kompositörens förmåga. I en historisk framställning om en viktig musikhistorisk epok är detta inget problem, men för ett vetenskapligt arbete om just verk för kör a cappella måste man bättre motivera dessa utvecklingar.

Musikanalyserna och den strukturella process de åskådliggör är arbetets stora värde. Sparks ger inte bara en ingående beskrivning av varje tonsättares enskilda utveckling utan relaterar även kontinuerligt deras komponerande till övriga tonsättare och omständigheter i det svenska samhället som påverkar körlivet. Han utnyttjar kunskap redovisad i artiklar och historiska framställningar men är samtidigt självständig i sitt partiturstudium. De egna intervjuerna använder han som en extra belysning; de både tydliggör hans egna detaljstudier av kompositionerna och vidgar det historiska perspektivet.

För många av oss som befunnit sig mitt i den

intensiva körverksamhet som Sparks arbete vill utforska, kan utifrån perspektivet och hans nyfikna frågeställningar ytterligare lära oss något, vare sig vi är körforskare, körledare, körsångare eller enbart lyssnare. Det är lätt att bli hemmablind. Richard Sparks visar tydligt hur mycket i svenskt körliv det finns att värna om och att vara stolt över. I bokens slutkapitel summerar han: centraliseringen av körverksamheten till Stockholm under 1950- och 1960-talen var en utomordentligt viktig faktor för svenskt körlivs stora genomslagskraft. Den möjliggjorde att några få talangfulla musikpersonligheter med stor drivkraft och övertygelse fick ett starkt och entydigt inflytande på musikliv och körstandard i Sverige, vilket i sin tur banade väg för a cappella-körsången på internationell nivå. Den decentraliseringen av utbildningar och institutioner som skett under 1900-talets sista decennier har berett rum för ytterligare nya körtonsättare och körer som vill föra med sig *The Swedish Choral Miracle* till nya generationer. Trots att de institutioner som Richard Sparks sett stå som garant för framgångarna – Sveriges Radio, Rikskonserter och en statsstödd kyrka – inte har samma inflytande, är han övertygad om att svenska körer och körtonsättare även fortsättningsvis ska berika svenskt och internationellt körliv.

Gunnel Fagius

Pekka Suutari: *Göta-joen jenkkä. Tänsimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana.* [Götaälv-jenkkä. Dansmusiken i konstruktionen av sverigefinnarnas identitet.] Diss. (Ruotsinsuomalaisen arkiston julkaisuja 4, Tukholma; Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 7), Stockholm: Ruotsinsuomalaisen arkisto, 2000, 319 s., ill., ISBN 91-971351-3-5

Pekka Suutaris bok behandlar skapandet av den sverigefinska minoritetens kulturella identitet i Göteborgs finska danslokaler. För Suutari är identiteten ett växlande, avtalsmässigt och mångsidigt fenomen. Detta identitetsbegrepp kunde förvisso vara nyttigt för nationalitetsforskningen i allmänhet. För ofta tänker man att nationalitet,

språk och nationella traditioner är utvecklade och berättigade enligt naturlagarna. Den moderna forskningen har pekat på, hur också dessa fenomen vanligen först är teoretiska konstruktioner och avsiktliga inventioner. Senare, med hjälp av den nationella mytologiseringen, blir de allmänna, naturliga och förs in i nationernas kollektiva medvetande. Därtill är den nationella identitetens historia fortfarande ett resultat av fortlöpande förhandlingar och kamp om hegemonin.

Suutaris arbete hör till nationalismens forskningsområde, även om den nationella identiteten i boken observeras endast ur sverigefinnarnas synvinkel. Suutari behandlar den period, då det svenska folkhemmet börjar sprida sig i de mångkulturella folkens hem. Forskningsobjektet är finnarnas dansmusik och anslutande kulturella seder samt dessa vanors betydelser. Sådan praktik finns bl.a. i dansspelningar och dans, som Suutari har observerat på dansställen i Göteborg, speciellt i restauranger. Dessutom har han samlat in uppgifter om musikproduktion och -konsumtion gällande hela den sverigefinska musikoffentligheten.

Som helhet är Suutaris avhandling fräsch och originell. Den erbjuder mycket ny information, eftersom det tidigare inte har gjorts några grundliga utredningar om sverigefinnarnas musik och danskultur. Dessutom är analysen av identiteten en ganska ny idé, i synnerhet studerad genom dansmusik och dansande; några liknande studier har gjorts i USA och England.

Förutom avsnitten om identitetsfrågor innehåller Suutaris bok en utmärkt grundlig etnografisk redogörelse för händelserna på många göteborgska dansställen, dvs. Göteborgs finska danskultur. Suutari belyser ämnet ur olika synvinklar, men i centrum står restauranggästernas och dansmusikernas perspektiv. Här har vi en forskning om en sådan musik och ett sådant kulturfenomen, som flertalet musikologer än så länge inte uppfattar som intressant. Man kanske tänker att det är alltför vardagligt, banalt och värdelöst.

Detta faktum är litet egendomligt, när man vet, att liknande dansevenemang inom den nationella folkulturen har lyfts fram i åtminstone 150 år. Allmogedanser och -dansmelodier har också analyserats nästan lika länge inom det forsknings-

område som kallas folkmusikforskning. Suutaris bok är – åtminstone vad angår finsk dansmusik på 1900-talet – verkligen ett pionjärbete, och det betyder att han också måste förklara och specificera alldeles fundamentala ting. Boken innehåller ett kapitel, som klassificerar och beskriver analytiskt sverigefinnarnas populära danser ur såväl de dansandes som de spelandes perspektiv. Så kommer Suutari att fylla en förarglig lucka i finsk populärmusikforskning.

Pekka Suutari har fullbordat en dissertation, som ger mycket ny information om det närhistoriska och nuvarande tillståndet i sverigefinnarnas dansmusik. Bokens teoretiska referensram, identitetsdiskussionen, är utan tvekan ett betydande bidrag inte bara till musikforskningen utan till kulturforskningen, minoritetsforskningen och kulturpolitiken. Förmodligen kommer bokens resultat också att vara till nytta i sverigefinnarnas egna kretsar. Det är t.o.m. möjligt att Suutaris bok formar en ny bas för minoriteternas kulturpolitiska krav.

Därjämte är Suutaris arbete en värdefull satsning på den finska populärmusikens historia. Boken kombinerar kreativt och originellt två centrala trender i den moderna musiketnologin: musikanthropologin som huvudsakligen sysslar med smågrupper och historieskrivningen som granskar allmännare kulturella och sociala frågor. Den metodiska huvudvikten ligger på musiketnologin, vilket framför allt märks i de teoretiska avsnitten samt i behandlingen av källmaterialet. Hur som helst har boken en stark mikrohistorisk grundstämning.

Författaren själv tycks ha varit uppriktigt inspirerad av den deltagande metoden, såsom den har formats utifrån hans personliga dansaktiviteter. Han har lärt sig att förstå danslokernas atmosfär på ett nytt sätt. Härigenom fick relationen mellan dansmusik och identitet en förklaring via dansen. För Suutaris informanter är dansandets nöje den centrala grunden till etnisk klassificering, med vilken man markerar skillnaden gentemot den svenska dominerande kulturen.

Bakom en sådan analys lurar naturligtvis faran att idealisera dansaktiviteterna och en tendens att glömma de icke-dansande restauranggästernas identitetsbygge. Även i Göteborgs finska barer sitter gäster som under inga omständigheter

vill dansa. En finländsk läsare kunde också fråga, hur enastående sverigefinnarnas dansvanor slutligen är. Vad är skillnaden mellan Göteborgs-finnarnas dansgalenskap och framfarten på finländska dansbanor? Suutaris berättelser verkar ganska igenkännliga, äktfinska.

Vesa Kurkela

Sveriges medeltida ballader. Utgivna av Svenskt visarkiv. Huvudredaktör Bengt R. Jonsson, musikredering Margareta Jersild, textredering Sven-Bertil Jansson. Uppsala 2001: Almqvist & Wiksell International.

Bd 5.1. *Kämpvisor: Nr 197–219. Skämtvisor I: Nr 220–233.* 6 + 373 s., noter, ISBN 91-22-01922-7;

Bd 5.2. *Skämtvisor II: Nr 234–263.* 6 + 375 s., noter, ISBN 91-22-01923-5 91-22-01923-5

Med utgivelsen af dobbeltbindet 5.1 och 5.2 er den store svenske balladeudgave nået til en milepæl. Ganske vist venter der os ifølge oplysningerne i forordet til bd. 1 stadig to bind med tekstkommentarer, ét bind med melodikommentarer og ét supplement- og registerbind, men allerede nu foreligger samtlige de tekster og melodier det var tanken at fremlægge indenfor i alt 263 balladetyper.

Det er en utroligt glædelig ting for balladevennerne ikke blot i Sverige men i hele Norden, og det åbner spændende muligheder for gå på opdagelser i hidtil ukendt stof, og for at sammenligne visetraditioner både på tværs af typerne og landegrænserne.

18 år er der gået fra bind 1 udkom. Umiddelbart kan det synes en lang tid, men jeg ved, det har krævet en enorm koncentreret arbejdsindsats at nå det på den tid, og så ligger der endda et mere end 20 år langt forberedelsesarbejde forud for selve udgivelsen. Et vigtigt skridt i denne forberedelse var Bengt R. Jonssons, Svale Solheims og Eva Danielsons udgivelse i 1978 af kataloget: *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad.* Her fastsattes i alt væsentligt det udvalg af visetyper der skulle med, de grupper og den rækkefølge

de skulle placeres i.

Som en af dem der var med til at afslutte den tilsvarende danske balladeudgave *Danmarks gamle Folkeviser* i 1976, finder jeg det naturligt at fremdrage nogle ligheder og forskelle mellem de to udgaver, især som jeg finder dem ved at se på bind 5.1 og 5.2.

Og selvfølgelig er der og bør der være forskelle mellem de to udgaver. Ikke blot fordi *SMB* først begyndte at udkomme efter at *DgF* var afsluttet, (man skulle jo gerne have lært af erfaringerne), men også fordi udgivelsen af *DgF* påbegyndtes så langt tilbage som i 1843, således at udgivelsens rammer i høj grad er et produkt af den romantiske kulturstrømnings tankegang.

Tre væsentlige forskelle mellem de to udgaver springer i øjnene: De vedrører *visernes placering indenfor de enkelte typer, melodifremlæggelsen samt inddragelsen af skæmteviserne*.

I *DgF* holdt man indenfor *de enkelte typer* i stort omfang de viser samlet i klumper, som udgiverne vurderede var mest beslægtede, og i en lang periode havde man den praksis at mange viser ikke blev gengivet i deres helhed, men blot anført som underformer af en anden vise, således at blot afvigelse i forhold til denne blev angivet. Dette sker heldigvis kun undtagelsesvis i *SMB*. Til gengæld bringer man højst 25 viser indenfor hver teksttype. Hvad der er derudover opregnes kun med de nødtørfigste oplysninger (meddeler- og indsamlerdata, sted og tid for optegnelsen, antal vers og melodi). Principperne for udvælgelsen af de 25 gengivne viser beskrives udførligt i bd. 1 s. 7-8.

I *SMB* er viserne placeret kronologisk efter nedskrivningstidspunktet, og det, finder jeg, er en regulær og konsekvent praksis. Behandlingen af spørgsmålet om indbyrdes ligheder og slægtskab mellem viserne kommer så naturligt i kommentarbindet.

Melodierne var i *DgF* alle samlet for sig selv i et særligt melodibind (bd. XI) Udgivelsen af det blev egentlig påbegyndt i 1935 men blev afbrudt i 1959, hvorefter man startede helt forfra efter nye fremlæggelsesprincipper og udgav bindet samlet i 1976. (Melodierne er grupperet efter den teksttype, de er knyttet til, og indenfor hver type er melodierne placeret kronologisk.)

I *SMB* står den enkelte melodi sammen med

den tilhørende tekst, således at melodierne er spredt over alle fem bind. Jeg finder det helt rigtigt at holde tekst og melodi sammen og hermed markere at de udgør et hele. Det er adskillelsen, der er en abstraktion.

Den danske fremlæggelse var præget af et forsøg på stor standardisering. Melodierne blev transponeret til fælles toneleje, nodeværdierne blev transformeret så de blev gjort sammenlignelige og de enkelte fraser placeret sådan grafisk, at fraser med samme funktion i forhold til teksten stod på samme sted, altsammen i et forsøg på at lette den musikalske sammenligning mellem melodierne. Endelig blev den enkelte melodi kun repræsenteret ved én nedskrift. (Det skete af praktiske grunde, fordi specielt fremlæggelsen af Evald Tang Kristensens mange udformninger af den enkelte melodi havde givet så store problemer, at det i 1959 havde stoppet det første udgivelsesforsøg. Denne særlige problematik blev derfor udskudt til senere særframlæggelse.)

SMB fremlægger melodierne ikke i facsimile men i en trykt gengivelse, hvor melodien grafisk opdeles svarende til tekstlinierne, men hvor man i øvrigt fastholder originalens toneart, toneleje, nodeværdier, taktart og taktmarkeringer (eller manglende taktstreger). Findes der flere opskrifter af samme melodi, gengives de alle. Egoistisk må jeg konstatere, at melodierne, som de fremtræder i *SMB*, er meget tunge at arbejde med, når man som jeg vil lave sammenligninger; men der er ingen tvivl om, at det brugte fremlæggelsesprincip er både godt og rigtigt, idet det giver en en god ide om, hvordan originaloptegnelsen ser ud, og forhåbentlig vil det være til glæde for mange.

Endelig *skæmteviserne*. De er ikke medtaget i *DgF*. Til gengæld er et stort udvalg af dem udgivet i to antologier: Evald Tang Kristensen *Et hundrede gamle danske skæmteviser efter nutidsang* Århus 1901 og Hakon Grüner Nielsen *Danske Skæmteviser, Folkeviser og litterær efterklang efter visehaandskrifter fra 16.-18. Aarh. og Flyvebla*, København 1927.

Det er en god ting at skæmteviserne i *SMB* er sat i sammenhæng med de øvrige ballader, for det er indlysende, at de hører hjemme der, men vi står i et uløseligt dilemma, for skæmteviserne er en sprælsk og ureglerlig genre, og der er en lang række viser som klart falder ind under min opfat-

telse af begrebet skæmteviser som er lukket ude af *SMB*'s gode selskab – en del af dem af metriske grunde, så man nu kan snakke om skæmteviser af første og af anden rang. Jeg kan kun håbe på, at der udenfor *SMB*'s rammer dukker en svensk antologi op der kan presentere skæmtevisegenren i sin fulde bredde og mangfoldighed.

Svend Nielsen

Hans Jacob Høyem Tronshaug: *"With Rare Diligence and Accuracy" – the Organ Building of Peter Adolph Albrechtsen in the Context of Nineteenth-Century Danish/Norwegian Organ Culture*. Diss. (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet 67, GOArt Publications No 7) Göteborgs universitet, 2001, 463 s., ill., CD-ROM, ISBN 91-85974-61-7

Hovedmålet i Tronshaugs avhandling er å gi ny delkunnskap om hvordan den nordtyske og danske orgelbyggertradisjonen utviklet seg i første halvdel av 1800-tallet. Dette eksemplifiseres gjennom livet og produksjonen til den dansk-norske orgelbyggeren Peter Adolph Albrechtsen. Fra 1835 og de følgende 45 år kom Albrechtsen og hans elever til å dominere norsk orgelbygg, idet de leverte mer enn 150 orgler til norske kirker. Dette fant sted i en periode da orglets oppgaver og betydning, ikke minst som ledsageinstrument til salmesang, var inne i en ny utvikling.

Forskningsmaterialet bygger på en innsamling av kildemateriale fra utallige biblioteker og arkiver, samt undersøkelser og oppmåling av en rekke bevarte 1800-talls orgler.

Første del av avhandlingen inneholder fem kapitler som til sammen utgjør en monografi om orgelbygger Albrechtsen og hans verk, idet kapitlene mer eller mindre kronologisk følger hans livsløp. Kapittel I handler om oppvekst og lærerårene fra 1824–1835, der leseren får et detaljert bilde av læretiden hos Marcussen & Reuter, hans arbeidskolleger og de orgelprosjekter og orgelvedlikeholdsruiter han fulgte.

Kapittel to omfatter tiden 1835 til 1850 og skildrer Albrechtsens familieliv og yrkesaktivitet i henholdsvis Christiania, Trondheim og Bergen.

Disse tre underkapitlene gir et bredt bilde av både yrkesmessige og sosiale forhold med de menneskelige spenninger som uvilkarlig måtte oppstå i en bedrift, der man ikke bare arbeider sammen, men hadde et bofellesskap med de konfliktmuligheter som da åpner seg.

Kapittel III er en inngående beskrivelse av det store orgelprosjektet i Nykirken i Bergen, et orgel som ble det siste Albrechtsen fullførte. Kampen om orgelopdraget i Nykirken representerer en kritisk fase i Albrechtsens liv. Samtidig gjenspeiler denne spesielle og veldokumenterte orgelsaken de tanker og strømninger som var aktuelle hos datidens orgelbyggere, musikere, arkitekter og politiske myndigheter. Et vell av detaljer er tatt med.

I det siste kapitlet går Tronshaug tilbake til den kronologiske skildringen av Albrechtsens liv og virke, idet det omhandler Albrechtsens siste år og hvordan hans verk ble vurdert av samtidige.

I avhandlingens annen del tar Tronshaug for seg Albrechtsens orgelbyggerpraksis. I kapittel 5, 6 og 7 prøver Tronshaug å dokumentere de klanglige delene av orglet, ordnet etter tre kategorier: en-manuals orgler, to-manuals orgler og de orgler han omarbeidet. Takket være et enormt kildemateriale har han kunnet gi et mulig bilde av de klanglige tendenser i så vel bevarte som ikke bevarte instrumenter. I kapitlene 8 og 9 tar Tronshaug for seg vindsystemene og drøfter mulige metoder når det gjelder mensurering. I kapittel 10 drøftes spillebord, klaviaturens form og mensur, mens kapittel 11 omhandler prospekt og utvendig design. Og endelig i kapittel 12 beskrives Albrechtsens verksted med arbeidsredskaper og firmaets produksjonskapasitet. Det er i denne sammenheng at Tronshaugs nitidige søk etter overlevert skriftlig kildemateriale, kombinert med nøyaktige oppmålinger og registreringer av bevarte instrumenter, kommer til anvendelse, slik at det samlet sett er mulig å få et totalt bilde av Albrechtsen som orgelbygger. Det håndverk og det visuelle og klanglige ideal som kommer til syne gjennom denne systematiske oppstilling av alle de delelementer som utgjør et orgel, blir så sett i lys av den danske orgelbyggertradisjon som representeres av Jürgen Marcussen og Andreas Reuter. Deres orgelsyn er preget av kontinentale strømninger i Tyskland og Frankrike. Tronshaug drøfter i hvilken grad internasjonale impulser fra

teoretikere som Töpfer, Kützing og Seidel kan ha innvirket på den i periferien virkende Albrechtsen eller om holdt seg til metoder som er beskrevet av eldre mestre som Dom Bédos og Sorge. Videre forsøker Tronshaug å finne ut om Albrechtsen bare overtok og anvendte det han hadde lært hos Marcussen & Reuter eller søkte etter andre metoder.

Underveis i avhandlingen trekkes visse konklusjoner av de enkelte undersøkelser, for så å samle dette i en avsluttende oppsummering. Innledningsvis konkluder Tronshaug med at det ikke synes å være noen karakteristiske forskjeller mellom Albrechtsens orgler og de som hans læremestre konstruerte. Albrechtsens og Jensen viderefører tradisjonen fra Marcussen & Reuter. Mange av de tekniske løsninger er de samme, og både de indre og ytre deler av orglet preges av den samme kvalitet når det gjelder materialbruk og håndverks-kunnskap. Tronshaug hevder den største forskjellen ligger i størrelsen på instrumentene. Mens Albrechtsen bygde små ett-manualige orgler var Marcussen & Reuter opptatt med å bygge om store tremanualige orgler eller av å lage nye to-manualige instrumenter i den tiden Albrechtsen arbeidet i dette firmaet. Selv om Albrechtsens elev Jensen teknisk og kunstnerisk sett videreutvikler sine instrumenter mener han likevel å se at mye av det som var karakteristiske trekk for Marcussen & Reuter er blitt opprettholdt så sent som 70 år etter at de opprettet sitt firma. Av dette slutter Tronshaug at den norske orgelbyggertradisjonen som ble grunnlagt med Albrechtsen, representerer en kontinuerlig og tydelig variant av den danske orgelbyggertradisjonen. Når det gjelder arkanum er bildet annerledes. Mens Marcussen & Reuter med årene eksperimenterte med ulike former for mensuring, var Albrechtsen mindre opptatt av denne siden av orgelbyggingen og tok utgangspunkt i det han hadde kommet frem til som ansatt hos Marcussen & Reuter. Først da han hadde modernisert de tekniske sider av orgelbyggingen følte han behov for også å fornye seg på det klanglige område. Tronshaug påviser videre at Albrechtsen utviklet enkelte særegenheter som bygging av oktav kopler og stumme fasader, noe som ikke representerer tradisjonen, men som i svært mange tilfeller skyldtes mer lokale forhold og ønsker fra

menigheten eller organisten. Det ser ut som om Albrechtsen var mer opptatt av å forbedre teknikk og finne gode tekniske løsninger enn å eksperimentere med de klingende deler av orglet.

I de neste kapitlet tar Tronshaug for seg de faktorer som ble bestemmende for videreføringen av Marcussen-tradisjonen i Norge. De av Albrechtsens instrumenter som er bevart viser at økonomien har spilt en sentral rolle. Orglets hovedoppgave i Norge var på denne tiden å ledsage menighetssangen. Det som måtte være av selvstendig orgelmusikk innskrenket seg til korte preludier og forspill. Dette i tillegg til organistenes begrensede kvalifikasjoner inviterte ikke til store og kostbare instrumenter. I de mange trekirker med tørr akustikk i vanskelig klimatiske forhold, ble det lagt større vekt på enkle instrumenter med en vektlegging av holdbarhet og lite behov for vedlikehold. Dette kom til å prege Albrechtsens instrumenter, og da de økonomiske forhold endret seg og behovet for orglet som et konserterende instrument ble større, ble de fleste av Albrechtsens instrumenter erstattet med andre.

Albrechtsen bygde orgler i en tid, da Norge hadde et stort behov for å bygge ut byer og institusjoner. Dette tiltrakk seg en god del fremstående arkitekter. Deres estetiske og kunstneriske syn på orgelfasaden som kunstverk og dekorasjon, kom til å prege og innvirke på flere av Albrechtsens orgler både i positiv og negativ retning. I dette kapitlet drøfter Tronshaug også hvordan Albrechtsen og Jensen tilpasser seg nye estetiske og klanglige idealer, blant annet i ønsket om mer grunntonefunderte stemmer og mindre fremtredende lyse registre.

Som en avslutning nevner han følgende momenter i vurderingen av Albrechtsens rolle i Norge:

1. Hans orgler preges av en aldri sviktende kvalitet når det gjaldt håndverk og materialvalg uansett størrelsen på orglet.
2. Ha utviklet en orgeltype som egnet seg godt til de lokale forhold og behov.
3. Han dannet grunnlaget for en egen orgelbyggertradisjon i Norge ved at han utdannet innfødte orgelbygger. Blant dem hørte Claus Jens og Amund Eriksen til de betydeligste.

Tronshaug har med denne avhandlingen lagt

frem et omfattende forskningsarbeid. Den er leseverdig og godt skrevet og må sies å være et viktig bidrag til forståelsen av utviklingen av en egen orgelbyggertradisjon i Norge. Et viktig og positivt trekk sett fra et norsk synspunkt er at avhandlingen ikke, som det så ofte er tilfelle, er en studie av et norsk materiale, helt isolert fra omverdenen, men at det tvert i mot er lagt vekt på å se den nasjonale instrumentbygging i relasjon til resten av Skandinavia og sett i lys av internasjonale strømninger. Viktig er det også at Tronshaug med dette har åpnet porten for videre undersøkelser. Svært verdifull er den vedlagte CD-ROM med oppmålinger og arkiv-materiale, som vil være av stor interesse for så vel orgelbyggere som orgelforskere.

Når det er sagt, så finnes det selvsagt både svakheter i fremstillingen og konklusjoner som det kan stilles spørsmål ved. Fra mitt ståsted som musikkhistoriker synes jeg for eksempel at disposisjonen av det historiske materialet kunne vært bedre, og at Tronshaug hadde utøvd en sterkere kildekritikk og vært mer selektiv i utvalget av historiske detaljer. På den annen side må en slik integrering av orgelbygghistorie i en sosial- og musikkhistorisk kontekst sies å være et pionersarbeid.

Harald Herresthal

Berit Uddén: *Musisk pedagogik med kunskapande barn. Vad Fröbel visste om visan som tolkande medel i barndomens studiedialog*. Diss. (Skrifter från Centrum för musikpedagogisk forskning.) Stockholm: KMH-Förlaget, 2001, 284 + 11 s., ISBN 91-88842-27-4.

Berit Uddén vill från ett nutida perspektiv tolka Friedrich Fröbels (1782–1852) pedagogiska filosofi og lekpraktik i relation till det musiska som ett kommuniserande medel med unga, ej skriftspråkliga barn. Hon vill undersöka detta i relation till läroplanens fröbelpedagogiska grund og dessutom finna fram till vad Fröbel "visste" om barnet. Detta ska ske i relation till en flervetenenskaplig kunskapsväv. Hon har ett fokus på *Mutter- und Koselieder* från 1844, som är ett av Fröbels

kanske viktigaste verk, og utgår från de tyska källorna, där bland annat hans brevväxling är central.

Avhandlingen illustrerer ett hängivet intresse för ett område som inte alltid är i fokus för det allmänna intresset: små barn som inte kan tala, og deras vuxna medspelare i en musisk pedagogik. Jag tror knappast det är möjligt att skriva en sådan avhandling utan att ha den bakgrund som Berit Uddén har: i musiken, i förskolläroarutbildningen, i förskolan og i en av Sveriges äldsta förskolemiljöer i Örebro. Ibland kan förhållandet att forskaren skriver sig in i texten, kännas påklirat og externt, men i den här avhandlingen finns en stark, egensinnig undertext som river og sliter i fakta, teorier og texter. Den handlar om det rytmska, om sjungandet, gnomlandet, nynnandet – mycket av det som gör oss till människor, om vi följer avhandlingens tankelinje. Ett tema i avhandlingen rör frågan varför detta inte ryms i förskolan, i arbetet med de små barnen, i samhandlingen med de vuxna?

I avhandlingen förs vi först in i kampen om musiken, konflikten mellan finmusiken og de små barnens livsmusik. Här möter vi Jon Roar Björkvolds forskning om den musiska människan og leken. Vi kan läsa att musiken riskerar att förtingligas, att bara bli ett ämne i skolan, som alla andra skolämnen, i stället för att vara en kommunikationsväg og en lek i samhandling. Vi introduceras också i svårigheterna att göra något åt detta, både i förskolan og förskolläroarutbildningen og vi påminns om konflikterna kring huruvida förskolebarnen eller de vuxna ska vara i fokus i förskolläroarutbildningen. Berit Uddén skisserar här ett stort fält, som skulle räcka till flera avhandlingar.

Avhandlingen inleds med en presentation av uppgiften. Först möter vi Otto Bollnows *antropologiska* teori, som fokuserar kommunikationens kvalitet i det pedagogiska arbetet. Berit Uddén skisserar därpå musikens didaktiska positioner, teorier og studier inom ett antal vetenskapliga fält. Därpå beskrivs og analyseras läroplanstexter. I analysen av läroplanerna og deras förhistoria är det lätt att känna igen den nya begreppsvärld som Barnstugeutredningens skapade, när exempelvis ämnet *musik* skulle bli till ämnet *ljud*. I övrigt handlar det om den ringa og konventio-

nella plats som musiken har i dagens förskola och skola.

Det centrala i avhandlingen är genomgången av modern småbarnsforskning och analysen av Fröbels lekteori såsom den utvecklas i hans sena tänkande, där leken blir det centrala och lekmaterialiet sekundärt. Friedrich Fröbel är en av förskolepedagogikens mest betydelsefulla pionjärer och verkade under första hälften av 1800-talet. Hur kan det komma sig att Fröbel för mer än 150 år sedan, i utvecklingen av sin lekteori, behandlade centrala teman i barnpsykologin – områden som vi i dag finner hos forskare som Colwyn Trevarthen och andra? I sina studier visar de det grundläggande i samspelet mellan barn och vuxna: det rytmiska, med handlingen, mor–barnspråket och barnets förspråk.

Avhandlingens hjärta är kapitel 5 "Friedrich Fröbels uppfostringslära med leken som första bildningsmedel" och behandlar Fröbels sena lekteori och dess musiska aspekter. Med hundratalet sidor är det det mest omfattande kapitlet, men innehåller också avhandlingens centrala empiri. Berit Uddén har lagt ner ett omfattande och ambitiöst arbete på att läsa Fröbels tyska originaltexter. Och det är främst kring Fröbelstudien jag vill uppehålla mig.

I sin analys av Fröbels lekteori vill hon visa hur han genom leken ville ge barnet en anknytning till yttervärlden genom rytmisk rörelse och ton, som så småningom knyts till ord, begrepp och förklaringar. I rimvisorna skulle orden sjungas och de rytmiska rörelserna ingå, till exempel med bollen, en av Fröbels lekgåvor (som han kallade sitt lekmaterial). I visorna skulle kroppen visa rytmen, själen skulle framträda i tonen och anden i ordet. Och modern skulle vara tolken mellan barnet och yttervärlden.

Fröbelforskning är dock ett svårarbetat område. En orsak är att efter de nästan 150 år som förflutit sedan hans död, finns fortfarande ingen fullständig textkritisk edition av hans samlade verk. Fröbelforskningen i Tyskland är idag koncentrerad till miljön kring Helmuth Heiland i Duisburg, men har aldrig varit omfattande. Till detta kommer problemet med att tränga in i den tyska pedagogikens idé- och verkningshistoria, mängden aktörer under den tid Fröbel verkade var mycket stor. Här har Berit Uddén gjort ett

omfattande arbete och redovisar sina källor på ett utmärkt sätt.

Valet av Otto Bollnows antropologiska teori är dock en smula problematiskt. Heiland kritiserar mycket av den tyska pedagogiska forskningen för att vara vetenskapligt bristfällig, vilket till exempel visar sig i den genikult som bland andra Fröbel utsatts för. Dessutom menar han att Bollnows perspektiv på Fröbel som en romantikens pedagog är vilseledande.

Ett annat problem handlar om de vetenskaper som vi relaterar till varandra. Kan filosofins begreppsliga studier förenas med barnpsykologins empiriska undersökningar? Bredden i avhandlingens ansats leder ibland till att texten får karaktären av andrahandsperspektiv. Ett exempel är när den teoretiska ansatsen leder till Winter-Jensen och hans förståelse av Platon, Comenius, Rousseau och Dewey. Här blir relationen till Fröbel svagare.

Hur möter författaren sin egen förvåning över Fröbels ibland motsägelsefulla framställning? Uddén nämner här och där sin undran över Fröbels, om jag får kalla det så, oförmåga att leva upp till sin egen teori, eller ideologi. Ett exempel är Fröbels handbok för mödrar, *Mutter- und Koselieder*, som är en sångbok, med illustrationer, som beledsagas av en tidvis komplicerad tvåstämmig tonbild och notskrift, som på flera sätt direkt motsäger Fröbels övriga instruktioner om hur pedagogen ska arbeta. Den kännetecknas knappast av spontanitet. Katarina Rutschky har argumenterat för att just motsägelserna är bland de mest intressanta i en läsning av hans pedagogiska texter. Här kunde kanske de inre konflikterna uppmärksammas mer.

Hur kommer det sig att ingen förstod Fröbel? Kunde han alls förstås i sin samtid? Jag tror att det finns ett svar, som inte handlar om Fröbels oförmåga att göra sina idéer kända i omvärlden. Idéhistorikern Michel Foucault har tagit Mendels genetiska studier som exempel på hur ting blir obegripliga när de överskrider samtidens tanke-system, ett problem som också Thomas Kuhn och Quentin Skinner belyser. Fröbels lekteori kan vara ett exempel på ett nytänkande som inte passade in i vad som var möjligt att förstå i samtiden.

Kan det vara så att först i dag, genom exempelvis Colwyn Trevarthens studier, har vetenska-

pen fått upp ögonen för den rytmiska samlekens betydelse för små barn? Detta är förmodligen ett samspel som pågått sedan människans födelse, men som Fröbel sent i livet, i sitt envisa sökande efter människoblivandet, kom att finna i leken mellan modern och det späda barnet. Leken ger barnet en anknytning till yttrevärlden genom rytmisk rörelse och ton, som så småningom knyts till ord, begrepp och förklaringar. Berit Uddén pekar på det helt centrala i Frøbels tankar om leken, som en flerfaldigt dubbelsidigt princip, som uttrycker hur vi så mångfacetterat som möjligt skulle reflektera tanken genom intryck och uttryck. För att medvetandegöra barnet använder också Fröbel rimvisan och sångleken som kan ge en förståelse för fenomen och handlingar genom språket.

Berit Uddén vill knyta samman förskolans pedagogik, musikundervisning och spädbarnsforskning genom Frøbels studier av lek. Och här ligger en viktig poäng, hon visar nämligen att det finns en rik lek teori att utgå från, en kunskap som kan berika dagens diskussion om musikens plats i förskola och skola. Hon ger oss argument för att vi åter måste finna fram till det musiska i våra liv, och lämna finmusiken, estetiken och prestationerna bakom oss. Berit Uddéns avhandling ger oss en mycket spännande inblick i Frøbels arbete som hon samtidigt relaterar till dagens musikpsykologiska forskning.

Jan-Erik Johansson

Peter Wang: *Affinitet og tonalitet. En analys af dur-mols-tonalitetens grundspørgsmål*. Diss., Aalborg: Aalborg Universitetsforlag 2000, 176 s., noter, ISBN 87-7307-650-3

Som grund för teoribyggnaden i Wangs avhandling ligger deltonsserien samt det faktum att intervall och ackord ur en sådan serie genererar differenster, som bildar en nedåtriktad serie bestående av samma matematiskt rena intervall som deltonsföljden. Om en ton, ett intervall eller ett ackord återfinns i en serie av deltoner eller differenster säges de vara assimilerade, och en ömsesidig assimilationsrelation ger upphov till

affinitet mellan tonerna resp. tonkombinationerna i fråga. Wang räknar med två slags affinitet: pre-affinitet där sambandet skapas genom att den första klangens serie inkluderar den följande klangen, resp. post-affinitet där den andra klangens serie rymmer den föregående klangen. Den tonala kadensen hålls enligt Wang samman av affiniteter som på överlappande vis byter av varandra likt omtydningarna i modulationer. Men summan av en kadens är att en serie slutligen dominerar över de andra: tonalitet har etablerats.

T-S-D-T-kadensen består av två yttre pre-affinitära relationer och en inre, men ganska svag post-affinitär förbindelse mellan S och D. Wang ägnar därför ett kapitel åt att redogöra för de kompletteringar och förändringar av S- och D-klangerna som stärker kadensens sammanhang, och ett annat åt att studera hur parallellklanger och växeldominanter bidrar till smidiga samband inom kadensen. Mollkadensen ägnas särskild uppmärksamhet. Rena molltreklanger återfinns visserligen som bekant en (god) bit upp i serien, men en treklang med liten ters underst genererar avsevärt svagare än en durtreklång, och mollkadensen har därför andra affinitetsmekanismer.

Härutöver behandlar Wang intervallens sonansgenskaper samt de alternativa storlekar för intervall och ackord som ryms i partialtonsserien, och som trots att de nivelleras i tempererad stämning kan spåras i hur vi hanterar harmoniska upplösningar. En central tes hos Wang är nämligen att hans teori förklarar varför funktionell tonalitet och liksvävande temperatur vuxit fram samtidigt: utjämningen gör funktionsharmoniken möjlig, samtidigt som de nya harmoniska möjligheterna legitimerar intervallens falskhet.

För att visa detta krävs mycket siffergymnastik i fraktal anda, men vad man får är en i princip heltäckande teori för hur funktionell harmonik är beskaffad, rationella matematiska förklaringar till varför man gör med ackorden som man sedan flera hundra år brukat göra. En bonus i texten är de kloka kommentarer som belyser speciella företeelser och problem i sats- och harmonilära. Men kanske stämmer det hela alltför bra för att vara sant? Strikta uträkningar och bestickande motiveringar för statstekniska regler åsido – fungerar det så här i verkligheten? Annars blir ju förklaringarna bara beskrivningar, låt vara systematiska

sådana. Men här lämnar författaren på det hela taget läsaren i sticket.

Wang ställer sig nämligen avvisande till möjligheten att empiriska undersökningar av akustisk eller musikpsykologisk natur skulle kunna kasta något avgörande ljus över ämnet. Han ansluter sig till en pythagoreisk tradition, och av resultaten krävs endast att de stämmer med musikalisk erfarenhet – experimentell empiri ersätts av fenomenologi. Garant för teoriernas giltighet är den ideale lyssnaren, närmare bestämt en i harmonisk teori väl bevandrad person försedd med ytterst skarpa öron för affinitetsskapande serier och fina enharmoniska differenser – en beskrivning som stämmer väl in på författaren. Sämre sanningsvittnen kan man för all del ha, men likväl måste recensionsvis vädras några skeptiska funderingar.

Som bekant avtar deltonerna betänkligt i styrka ju högre upp i serien man kommer, och på motsvarande sätt torde intervall och ackord beläggna i en series högre regioner normalt vara kläna på att generera djupt underliggande differensfundament. Alltför ofta postulerar Wang assimilationer som bygger på osannolikt höga seriekomponenter, vilket ju innebär att de harmoniska affiniteterna kommer att likna blyertspennor som balanserar på spetsen. Sådan äventyrligheter leder också till att Wang ibland laborerar med affinitetsskapande serier som primärt hör ihop med treklanger som inte alls förekommer i musiken.

Medan post-affinitet kan te sig rimlig, så framstår pre-affinitära relationer som problematiska. Kan verkligen ett senare ackord retroaktivt få ett tidigare att låta som en delmängd av sin egen serie, något som ju också innebär att den serie som ursprungligen genererades av det första ackordet försvinner ur medvetandet. Särskilt besynnerligt ter sig detta när det gäller den viktiga pre-affinitära relationen mellan D och T, som ju i hög grad uppfattas som styrd av en framåtriktad förväntan.

Det finns alltså välkända och lätt uppfattbara strukturfenomen som kan tänkas konkurrera med serierna eller göra dem mindre viktiga som förklaring till harmoniska skeenden. Vi har sålunda stor benägenhet och förmåga att lägga märke till bastonen i ackord samt att identifiera ackords grundton. Är det då inte möjligt att sådana basto-

ner resp. grundtoner själva stiftar affinitet på bekostnad av de serier som ackorden enligt Wang genererar? Det är vidare ett faktum att ackord verkar nära besläktade därför att de äger gemensamma toner. I de pre-affinitära förbindelserna T-S och D-T ärver de senare ackorden de förras grundton, och den mest närliggande förklaringen till subdominantens sext och dominantens septima är väl att man därmed lägger till gemensamma toner – mycket enkla förklaringar som inte förutsätter någon generering av serier och som gäller oberoende av hur man stämt klaviaturen.

Wang kan sägas ha skrivit en avhandling om ett tidlöst problem på ett otidsenligt sätt. Detta är faktiskt mest menat som beröm, för Wangs insats är otidsenlig även på så sätt att den pekar framåt mot vad som återstår att göra: det finns mellan raderna en mängd undersökningar av intonationspraxis och klangperception som kunde verifiera eller falsifiera teorin. Men man borde också lämna vår tids nerslipade lyssnande, eftersom den kanske mest fängslande aspekten i avhandlingen är teoriehistorisk. Vad skulle en närläsning av äldre tiders tempereringsteoretiska diskussion ge, om man nyttjade denna teori för funktionsharmonik som raster? Var Wangs avhandling mera aktuell förr, än den är nu?

Bengt Edlund

Kristina Widestedt: *Ett tongivande förnuft. Musikkritik i dagspress under två seklar*. Diss. (Doktorsavhandlingar från JMK nr 17) Stockholms universitet: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 2001, 176 s., ISBN 91-88354-21-0

Utgångspunkten för Kristina Widestedts avhandling är den uråldriga diskussionen om relationen mellan musik och känslor, eller närmare bestämt spänningen mellan förnuft och emotioner, som den tar sig uttryck i svensk musikkritik under 200 års tid med nedslag vid sex olika tidpunkter: åren 1780, 1835, 1885, 1905, 1955 och 1995. Mera precisrat är syftet att visa hur musikkritiken i Stockholms dagspress fungerar som ett system av

maktrelationer och hur kritiken konstruerar musiken som ett kunskapsobjekt just för att hantera relationen förnuft–känslor (s. 16). Basen för studien är alltså sambanden mellan musikframförandet, kritiken, publiken och läsarna vilket avslutningsvis sammanfattas i en modell där de fyra kategorierna intar olika hierarkiska positioner vid de sex nedslagen.

Kristina Widestedts grepp kan till en början förefalla teoretiskt "hårdskruvat" med startpunkter i Habermas offentlighetsteori och Foucaults diskursteori. De inledande kapitlen som beskriver syfte, frågeställningar, teoretiska vägval och urvalet av material är dock (liksom avhandlingen i övrigt) mycket välskrivna och exemplariskt klara och tydliga. Över huvud taget vittnar framställningen om en säker språkbehandling och stil-känsla som gör läsningen till en njutning – sällsynt i avhandlingssammanhang. Texten flyter inspirerat fram hela tiden, här och var stegrad till retoriska metaforer och så en oväntad florettstöt, med eller utan anakronismer eller andra stilbrott. Hör här, som summering av musikkritiken 1905 – främst om Peterson-Berger och hans musikfilosofi: "En tydlig storskalighet kännetecknar musikkritiken detta år: många recensioner, långa recensioner, storslagna estetiska ideal, stora ord och ett betydande antal storsläggor, svingade av stora kritiker." (s. 136).

Några marginella invändningar kring metodiken bör ändå anföras: I stället för att späcka texten med längre klipp ur enskilda recensioner väljer Kristina Widestedt att klumpa ihop lösryckta nyckelord och enstaka meningar ur flera källor till "block" för att belysa speciella infallsvinklar, t.ex. publikens reaktioner eller recensenternas tidvis närgångna intresse för artisternas fysiska apparition och scenpersonligheter. Källmaterialet används alltså på ett effektivt och utrymmesbesparande sätt, men läsaren har följaktligen ingen möjlighet att själv gå in i någon enda av de 621 artiklar som utgör källorna och själv bedöma om de korta citaten i sitt ursprungliga sammanhang har de konnotationer författaren tillskriver dem. Det är en brist att källorna inte förtecknats i en bilaga eftersom det är av allmänt intresse att veta vilka som författat texterna, vad de handlat om och vilka genrer de kan räknas till. Nu får man enbart lita på Kristina Widestedts

trovärdighet när hon suveränt leder diskursen på metanivån.

Låt mig genast säga att det inte finns anledningar till kritik mot hanteringen av källorna, men den förteckning som författaren säkerligen själv har borde vara tillgänglig. Det finns heller ingen anledning att ifrågasätta hennes val av "tvärsnittsmetodik" och nedslagsår: den utvecklingslinje läsaren missar uppvägs mer än väl av att kontrasterna och förändringarna blir så mycket tydligare. Möjligen är det ett alltför stort glapp i framställningen mellan åren 1905 och 1955, av musikhistoriska skäl. Ytterligare en anhalt under 1920- eller 30-talet när den musikaliska modernismen bröt igenom och jazzen kom till Sverige skulle säkert ha både styrkt och förändrat slutsatserna.

Detta har att göra med min sista invändning, nämligen att den läslupp som relationen förnuft–känsla innebär och den bitvis starka fokuseringen vid kritikens roll i förhållande till sin publik – den journalistiska infallsvinkeln om man så vill – missar en väsentlig ingrediens i kritiken, åtminstone på den klassiska konsertmusikens område. Särskilt under första hälften av 1900-talet när ovanligt många musikskribenter samtidigt var tonsättare tog ju musikkritiken på sig uppgiften att vara ett estetiskt korrektiv också för komponerandet och spelade en viktig roll för att både främja och förhindra nya strömningar; det räcker med att nämna namn som Wilhelm Peterson-Berger, Kurt Atterberg och Sten Broman. Aspekterna finns förvisso med i Widestedts upplägg, men tenderar att försvinna i det övriga materialet. Det bör tilläggas att hon blandar recensioner, förhandsnotiser, skivrecensioner, artistintervjuer och andra musiktexter och inte heller gör någon åtskillnad mellan de musikaliska genrererna, vilket är helt i sin ordning. Men det är givet att genererna inbördes betonar olika parametrar och att det inte finns plats för alltför många detaljer och nyanser i Widestedts stora svep.

Styrkan i avhandlingen är resonemangen kring kritikens roll vid de olika nedslagspunkterna, där Kristina Widestedt sammanfattar tidsanda och positioner. Visst finns ibland en risk att konklusionerna bygger på analogier med andra kulturella fenomen utifrån det facit vi nu besitter, t.ex. dagspressens framväxt och de kommersiella

mekanismerna i dagens musikliv, men argumentationen är övertygande och bred. *Ett tongivande förnuft* är ett sakkunnigt och värdefullt komplement till den traditionella musikhistorien, inte minst från det sociologiska och pedagogiska/folkbildningsmässiga perspektivet, som alla musikhistoriskt intresserade borde ta till sig, och särskilt alla som skriver om musik. Kristina Widededts infallsvinkel, musikkritiken som medel att kontrollera en framväxande konsertpublik och tidvis som självutnämnd och oinskränkt härskare över balansen mellan känsla och förnuft, visar sig vara ett mycket fruktbart läsesätt. Hennes kunskaper om mediautveckling och journalistik är förutsättningen för analyserna av källmaterialet och sammankopplingen med nedslagen i konsertlivet och musikhistorien, som för övrigt sammanfattas på ett fullt övertygande sätt. (En liten detalj: Romans *Den svenska mässan* (s. 25, fotnot) uruppfördes våren 1752, inte 1780 som var det första offentliga framförandet.)

Musikhistorien läst på detta komprimerade sätt ger en tankeväckande och rätt hisnande känsla av att som publik vara utsatt för en ständig manipulation, en insikt som knappast skulle bli så tydlig i en jämn, kronologisk framställning.

Henrik Karlsson

Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja [En nödvändig notbok]. Vuoden 1702 painettu virsisävelmistö. Utgiven av Erkki Tuppurainen. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2001, (Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 826), 393 s., noter, ISBN 951-746-281-6

Denna koralbok, den första tryckta på finska, bygger textligt på den finska psalmboken 1701, som var en direkt motsvarighet till den rikssvenska 1695. Musikaliskt står den också nära den svenska koralpsalmboken 1697: av melodierna i den finska koralboken finns 204 i 1697, medan övriga 45 är andra melodier som tidigare brukats i den finska delen av det dåtida Sverige (därav är möjligen tre finska original). Ursprungligen innehöll koralboken även en rad mässmelodier, som dock inte upptagits i denna faksimilutgåva.

Enligt utgivaren Tuppurainen hade den finska koralboken två huvudsyften: dels att så långt möjligt efterlikna den svenska motsvarigheten, dels också att bevara de övriga melodier som sjungits i Finland. I motsats till den svenska har den finska koralboken taktstreck, som ibland är högst egenomligt placerade. Det verkar som om den okände notskrivaren därmed velat förvandla vissa obetonade upptakter till betonade toner för att anpassa melodierna till den specifikt finska accenten, som ju konsekvent ligger på ordens första stavelse. Detta unika försök att "förfinska" somliga melodier fick dock ingen efterföljd.

Med den svenska koralpsalmboken 1697 delar den finska ödet att snart bli föråldrad. Den finska koralboken ställde också, som Tuppurainen påvisar, extra krav på användaren. Dess tryck var suddigt och svåräst, vid tryckningen som skedde i Stockholm hade man uppenbarligen använt gamla slitna svenska typer. Av texterna trycktes endast psalmernas första vers till melodierna, som saknade besiffrad bas och dessutom innehöll många felaktigheter. Allt detta gjorde att den finska koralboken snabbt kom ur bruk, och den fortsatta utvecklingen avspeglades i stället i olika koralhandskrifter. Där blev den rytmiska utjämningen, liksom i Sverige, alltmer påtaglig och många nya melodier infördes. Officiellt förblev den finska koralboken av 1702 faktiskt gällande ända till 1903(!). I praktiken blev Nordlunds koralbok 1850 med fyrstämig sats den allmännast brukade, och den hade redan 1837 föregåtts av Hagelins fyrstämiga utgåva i siffernotering för psalmodikon. Båda byggde på Hæffners svenska koralbok 1820, och så kom Hæffner att påverka även den finska koralutvecklingen, om än inte i samma grad som den svenska. Nästa koralpsalmbok utkom 1886 och byggde på Nordlunds koralbok och på förarbeten av Lagi och biskop Colliander. Till denna utgav Faltin en koralbok 1888, men något slutgiltigt godkännande av melodierna skedde inte i kyrkomötet förrän 1903 efter åtskilliga ändringar.

De undersökningar som ägnats tidigare koral-samlingar i Norden, som Henrik Glahns avhandling om Thomissøns psalmbok, min egen om koralpsalmboken 1697 och väl även Ilmari Haapalainens om Kangasalahandskriften, har vetenskapliga syften, men var samtidigt anknutna till

aktuella koralboksrevisioner – pågående, nyss avslutade eller förväntade. Detta kan däremot knappast påstås om denna grundliga genomlysning av den finska koralboken 1702 – här finns ingen koraltrevision i närheten, utan här kan enbart den vetenskapliga avsikten gälla. Tyvärr finns vissa svagheter i framställningen. Utgivaren har till varje faksimil fogat en transkription i modern notskrift. Att han därvid ibland har företagit rättelser i transkriberingen enligt svenska förebilder eller senare finska handskrifter verkar svärbegripligt – menar han manne att så här borde det ha stått i 1702 om inte notskrivaren varit okunnig eller slarvig? Men sådant kan väl knappast ha en plats i en vetenskaplig utgåva.

Nr 3A är ett besynnerligt fall. Denna alternativmelodi är en söndersjungen version av *Gud Fader uti himmelrik sin helga vilja*, som i alla tidigare källor både i Finland och Sverige når upp till ett betonat c i första frasen. 1702 orkar melodin bara upp till h (visserligen med ett obetonat c efteråt) och bildar så en tritonus ner till frasens slutton f. Transkriptionen utgår, säkert med rätta, ifrån att melodin vanligen skrevs med barytonklav. Men organisten i finska kyrkan i Stockholm Bengt Westin noterar melodin i sin koralbok 1756 som den står i 1702, med sopranklav, vilket leder till ren katastrof! I den avslutande källförteckningen nämns inte att melodin också står i Ericis sångbok, som hör till huvudkällorna (i Sverige sjöngs den under 1600-talet också till *En ljusten Barnawijsa*, se min bok *Koral och andlig visa i Sverige* s. 52). Däremot sägs den förekomma i *Höghandskriften*, men där rör det sig om en helt annan melodi med liknande textincipit.

Westin rättar annars ofta felaktigheter och hänvisar ibland till andra melodier. Sålunda antecknar han att den egendomliga och förmodligen finska melodin 192, textligt förbunden med Swedbergs *O Fader wise*, kunde få en "bättre Thon" i nr 11 (Zahn 966, tenorstämman). Under nr 75 hänvisar källförteckningen till "Göransson: 1987a", ett arbete som dock saknas i litteraturlistan. Koralen 148 uppges stå i *Roslagskullahandskriften*, men det gör den inte. Att i 167 se Walters melodi (Zahn 4432a) verkar mer än äventyrligt: endast en fras stämmer med Walter, resten är söndersjungen intill fullständig oigenkännlighet, och Westin hänvisar klokt nog till en annan

melodi. Under nr 387 saknas uppgift om melodins förekomst hos Zahn (nr 423), men det fordras faktiskt en god del fantasi för att känna igen den i dess olika uppenbarelseformer alltifrån *Roslagskulla* s. 97, över 1697:383, Häffner 469 och fram till 258 i den nuvarande finska psalmboken!

Helt visst är det ett sannskyldigt jättearbete som den duktige hymnologen Erkki Tuppurainen här har utfört, ett arbete som förtjänar all respekt. Påpekandena här ovan gäller endast några stickprov – en begränsning som i viss grad får skyllas på språksvårigheter, eftersom hela boken fränsett en kort engelsk sammanfattning är skriven på finska – men de tycks ändå tyda på en viss brådska vid redigeringen, vilket kan beklagas.

Harald Göransson