

Recensioner

Alf Arvidsson: *Från dansmusik till konstnärligt uttryck. Framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920–1960*. (Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå, Serie F, Musikliv nr 2), Umeå: DAUM, 2002, 93 s., ill., ISBN 91-86372-35-1

Umeås jazzmusikaliska fält står i centrum i musikvetnologen Alf Arvidssons senaste bok. Idén att beskriva en musikkultur som ett fält går naturligtvis tillbaka på den franske sociologen Pierre Bourdieus kulturteori. Och Umeås musikliv visar sig vara ett utmärkt utgångsmaterial. Arvidsson påtalar även att Bourdieus arbeten legat till grund för ett flertal svenska musikstudier (Trondmans *Rocksmaken. Om rock som symboliskt kapital*, 1988; Brändströms & Wiklunds *Två musikpedagogiska fält. En studie om kommunal musikskola och musiklektörutbildning*, 1995; Edströms *Göteborgs rika musikliv. En översikt mellan världskrigen*, 1996; Valkares *Det audiografiska fältet. Om musikens förhållande till skriften och den unge Bo Nilssons strategier*, 1997). Arvidsson nämner inte andra musikvetnologiska studier som mer eller mindre uttalat studerar musik utifrån dess position i samhället. Perspektivet kan vara smak som i Bjurströms *Högt & lågt – smak och stil i ungdomskulturen* (1997), eller kulturpolitiskt som i Lundbergs, m.fl. *Musik, medier, mångkultur* (2000). Båda dessa studier behandlar musik i relation till värderingar och spänningsfält.

I boken beskriver Arvidsson svensk musikkultur på trettioalet som ett "rum av möjligheter". I rummet finns våra musikgenrer ordnade efter hur de värderas i samtiden. Rummets vänster- och högersida representerar kulturellt respektive ekonomiskt värde. En musikföreteelse som placeras långt till vänster har lågt ekonomiskt värde, men värderas högt kulturellt.

Det svenska musikrummet fylldes på 1930-talet av kulturellt högt värderade genrer som symfonisk musik, opera, körsång, skolsånger m.fl., alla placerade långt till höger, och på den vänstra ekonomiska sidan genrer som filmmusik, revy, schlagern och dansmusik. De senare betraktades

inte som "fin musik", men tog stor plats i människors musiklyssnande.

Det var i detta musikaliska rum som jazzen skulle komma att ta plats. Det finns ett antal beskrivningar av jazzens spridning i Sverige från sekelskiftet och framåt (exempelvis Kjellbergs *Svensk jazzhistoria*, 1985; Bruér & Westins *Jazz – musik, människor, miljöer*, 1995; Bruér & Nyqvist i CD-serien *Svensk jazzhistoria*). Där står det klart att den tidiga jazzen knappast representerade ett högt kulturellt värde. De nedlåtande omdömena från samtida musikkritiker har uppmärksammats av många.

Arvidsson uppehåller sig på det lokala planet och uppmärksammar hur jazzgenren i sig också bildade ett fält, i vilket man kan skilja ut olika värden som äkthet, "hot" och improvisationsförmåga. Dessa utgör en grund för värdering av musiker och band.

Det visar sig att Bourdieus modell är ett alldeles utmärkt redskap för att beskriva musik. Estetik och ekonomi framstår som de viktigaste drivkrafterna för musiklivet, vilket kan beskrivas som en kamp mellan ekonomiskt och kulturellt värde. Kulturyttringars plats i fältet styrs av samhällets värderingar. Modellen är inte statisk utan förändras med värderingarna.

Om man ser "rummet av möjligheter" som ett system av genrer i en flerdimensionell hierarki, så kan man konstatera att ett sätt att röra sig uppåt i det sociala rummet är att ta strid om definitionerna av de med den givna positionen homologa genrer... (s. 88)

Det är alltså möjligt att förflytta sig inom det musikaliska rummet. Och det kanske mest spännande med jazzgenren är denna kamp för förflyttning från lågt värderad dansmusik till "konst".

Jag tror att den största förtjänsten med Arvidssons bok är att den kan användas som modell vid studier av hur musikgenrer etableras, förändras och värderas.

Dan Lundberg

Lars Berglund: *Studier i Christian Geists vokalmusik*. Diss., (Studia Musicologica Upsaliensia, Nova Series 21), Uppsala, 2002, 391 s., noter, ISBN 91-554-5266-3

Scandinavian music in the so-called Baroque period – that is, the 17th and first part of the 18th centuries – is above all associated with Dieterich Buxtehude (1637–1707), who, it is said, “claimed Denmark as his native land”, and the much younger Swedish composer Johan Helmich Roman (1694–1758). Younger than Buxtehude and older than Roman, however, was Christian Geist (c. 1650–1711), who was active in both Sweden and Denmark, and he has now been made the subject of a full-scale study by Lars Berglund.

Christian Geist is by no means a newly-discovered star: that he was a figure of importance has been recognized for the better part of a century and, as the author makes clear, the present study has been able to build on the results of extensive and intensive studies made by Bo Lundgren that began more than half a century ago. These include transcriptions of all Geist’s known works, of which 15 sacred concertos were published in the German series *Das Erbe deutscher Musik*, vol. 48 (Frankfurt, 1960), and, in addition to a number of published articles, an unpublished full study in German, “Christian Geist (u. 1640–1711). Leben und Werke eines in Schweden und Dänemark tätigen mecklenburgischen Barockkomponisten”. It is very satisfactory indeed that Bo Lundgren’s pioneering work should be continued and finally made available to the public in the present study.

The book begins with an Introduction in which, after briefly reviewing the scholarly work that has already been done, the author explains carefully and at some length what he intends to do in the course of his book and how he intends to do it. He knows that the path on which he is setting out is by no means the shortest distance between two points and he is obviously concerned that we should not lose our way. Such careful consideration betrays perhaps the book’s origin as a doctoral thesis.

In the traditional biographical first chapter the author sets his personal stamp on the proceedings from the start: whereas it has been

assumed heretofore that Christian Geist was born in Güstrow about 1640, the author makes a case for revising his date of birth to make his subject some ten years younger. To do this requires that the reliability of one of the standard authorities of Baroque musical history, Johann Mattheson, be brought into question, but the argument is interesting, if not conclusive. It hinges on the question whether Christian Geist applied for a position as organist in Hamburg in 1663, as Mattheson says, or eleven years later, in 1674. Be that as it may, he never was employed in Hamburg; instead he went to Copenhagen in 1669 and on to Stockholm in 1670, where he was engaged by Gustav Düben as a “musicant” in the Royal Chapel. Unfortunately the conditions of his employment are unknown, but the 57 compositions that survive in the great Düben Collection*) show that his talents as composer were appreciated by *kapellmästare* Düben.

Nevertheless, in 1679 Geist left Stockholm to take up a position as organist of the German Church in Göteborg. This was undoubtedly a step down the ladder for Geist, both professionally and socially, and one would like to know more about the reason for such a drastic change, which lasted for five years and constitutes a chapter in Geist’s biography that was unknown to Bo Lundgren. It is evident from correspondence that there was a serious falling-out between Geist and Düben and hard words were spoken, yet Düben recommended him for the job in Göteborg and Geist continued to send music from Göteborg to the court in Stockholm. In 1680–81 Geist went to Güstrow to collect his inheritance after the death of his father. Here he was placed under arrest, in the sense of being unable to leave the city until certain affairs had been settled to the Duke’s satisfaction. His extended absence created problems with his employers in Göteborg, but it appears that Geist had sufficient reasons of his own to be dissatisfied with his position there and in 1684 he left Göteborg to take up the position of organist at two of the important city churches in Copenhagen, Trinitatis church and Helligands church. The right to these appointments was held by Magdalena Sibylla Radeck, the widow of the previous organist, Johann Martin Radeck, and to obtain them Christian Geist simply had to marry

the widow – a not uncommon way for a woman to secure a pension. He died in Copenhagen of the plague, together with his third wife and all his children, in 1711.

The next chapter, Chapter 2, which is devoted to a study of the sources of Geist's music, is in one sense the least problematic, in so far as nearly all of Geist's music is found in one source, the Düben Collection in the Uppsala University Library, and only two other sources have any music by Geist at all. On the other hand, one might argue that this very simplicity represents in itself a great problem: why are there not other sources of his music, in particular in Copenhagen, where he worked for more than 25 years, as compared with a mere 15 years in Sweden? The author does not attempt to answer this question, with regard to which he would appear to have relied rather heavily on the research done by Bo Lundgren in the 1950s. But if the identification and discussion of the sources is uncomplicated, dating the individual works and establishing a chronological succession is not. In this second chapter the author makes a start by examining the physical evidence of the sources: a few carry dates, whether of composition or copying may be uncertain, others have ascriptions of other kinds which can provide clues. All have been studied to distinguish the watermarks of the paper and the handwriting of the copyists. Unfortunately, not many of Geist's surviving compositions can be very precisely dated by these means.

In Chapter 3 Geist's music is studied in relation to the circumstances under which the pieces were composed – as far as these can be determined: when, where and for what occasions. In this connection it has been necessary to investigate the institution of the Royal Chapel and how Christian Geist has functioned as a member of it. Using this information – and that from Chapter 2 – the author has been able to identify a number of specific datable occasions for which particular works by Geist were probably composed, whereas a study of the texts shows that others have at least been appropriate to certain kinds of occasion. The compositions are accordingly grouped into four categories.

These are studied in Chapters 5 to 8 respectively, in preparation for which a number of theo-

retical and practical concepts, such as *genres* and *affections*, are presented in Chapter 4 as being necessary to the analytical discussions of the different types of works. By *genre* is apparently meant a traditional or conventional norm or pattern that is appropriate to a work intended for a certain occasion or social function, just as there were also conventions governing the expression of rationalized emotional states called *affections*. The *genres* are not easily defined: the implication of the above division of Geist's compositions into four groups according to their supposed function or historical situation, for example, is that the "compositional problem" posed by each will be "solved" by having reference to a different *genre*. Thus the works of the first group for the major church feasts (Chapter 5) show features associated with *concerti*, whereas those of the third group, the penitential and communion music (Chapter 7), are related to the *aria tradition*, though they also include elements of the *concerto*. The occasional music for royal celebrations, group 2 (Chapter 6), are more *individual*, yet they too are referred to as *concerti*; quite understandably it is characteristic of these pieces that they seek to illustrate in musical terms – not least in their use of instruments – the power and magnificence of the monarch. The music of the fourth group (Chapter 8), composed for the German congregation in Göteborg, not surprisingly is found to adopt the *genre-traditions of German protestantism*.

The compositional solutions to the problems posed by the different types of situations represented by the four groups are thus not clearly distinguished from each other, but are combinations of elements and techniques that resist regularity. Could it not be said more simply that whenever a new composition was required, Geist had first to find a suitable text and then provide it with a setting in a musical language appropriate to the occasion? The author concedes (p. 330–31) that an essential difference between the pieces composed for groups 1 and 3, between *concerto* and *aria*, is that the pieces in group 1 are composed to prose texts, whereas those in group 3 are composed to metrical poetry. As for groups 2 and 4, it is surely only natural that a composer should try to make ceremonial music sound ceremonial and that

music for a German protestant church should be composed to German texts.

The central position of this chapter in the book is significant in the opinion of the author and he admits that in writing it he has been influenced by German thinking and German methods; in particular he expresses his indebtedness to the writings of Carl Dahlhaus and to personal assistance from Friedhelm Krummacher. At the same time he acknowledges a certain anachronistic risk in the application of ideas and practices relative to *genre* and *affekten* that may not have been consciously current in Geist's lifetime. It may be questioned, furthermore, whether appreciation of the range of styles apparent in Geist's music – which, as is only to be expected, is related to the kind of text that is being set, the character of the occasion and the ensemble for which the work is intended – gains significantly from the systematization argued here.

The book concludes with a Summary in English, an Appendix consisting of a complete annotated list of Geist's known surviving vocal works, and a comprehensive Bibliography. In view of the amount of effort that has been devoted in the course of the book to systematizing and classifying Geist's music in various ways, by date, by type of text, by liturgical and ceremonial occasion and by genre, it is curious that the catalogue should be ordered in accordance with none of these, nor even alphabetically, but simply by number of voices. It is, consequently, not easy to look up a work in the list, especially if one knows it only by the first words of the text, but when the entry is found, the catalogue provides a great deal of useful information concisely expressed.

This is a book that has long needed to be written, giving at last a neglected Scandinavian musician the attention he deserves. It is thorough, based on a careful study of primary sources and a thoughtful consideration of a wide range of secondary material. It is well-written in a fluent and attractive style. The method, though repetitive – examining the same material from different points of view – has given interesting results. Especially the attempt to understand the organization and operation of the Royal Chapel is a valuable contribution, even if the subject is still

somewhat vague and strangely difficult to pin down.

An understanding of Geist's development as a composer and his adjustment to different circumstances is limited by the fact that most of his surviving compositions belong to a brief period of some six years (1670–76) at the Swedish court. Six works can be attributed to his employment at Göteborg (1679–84), but that of his 42 years in Scandinavia the 27 years spent in Copenhagen are virtually not treated at all in this book leaves one with the awareness that the picture of Christian Geist is still incomplete. This is not the author's fault; he has given us a book in which the 60 known vocal pieces surviving from his Swedish period (plus 1 from Güstrow, 1669, and 1 from Copenhagen, 1670) have been thoroughly studied. What we need now is an edition of more of the music – and lots of performances.

John Bergsagel

*) There is some discrepancy in the number of works attributed to Christian Geist. On p. 50 the author concludes that the Düben Collection contains 57 compositions that can reliably be ascribed to him. There are furthermore two works (*Vater unser* and *Surge, dilecte mi*) that he thinks are very probably by Geist, though their authenticity can be questioned. There is in addition one piece by Geist (*Tristis anima cur langues* – Appendix I, no. 52) which is transmitted uniquely in the Bokenmeyer Collection (p. 49). These taken together presumably constitute the "drygt 60 bevarade vokalverken" [some 60 preserved vocal compositions] referred to on p. 46. However the Catalogue of Works in Appendix I, pp. 349–75, numbers 62 items, while the "Register of Geist's Compositions", pp. 388–9, lists 61. Not taken into account are the three organ chorale preludes mentioned on p. 50.

Stephan Bladh: *Musiklärare – i utbildning och yrke. En longitudinell studie av musiklärare i Sverige*. Diss., (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet 71), Göteborgs universitet, 2002, 355 s., ISBN 91-85974-68-4

Musikkhøgskoler i Norden har en viktig rolle i utdanningen av musikklerere, både til grunnskoler og kommunale musikkskoler. Studentene som kommer til denne utdanningen er på et høyt utøvende nivå, og mange av dem har ønsket om å komme inn i en eller annen form for utøvende yrkeskarriere etter studiet. Som regel kombinert med det yrket de egentlig utdanner seg til, nemlig musikklerer.

I denne situasjonen kommer mange studenter i et spenningsfullt forhold mellom to ulike identiteter i studiet: Mellom det å utdanne seg til og arbeide som musiker eller musikkpedagog, eller begge deler. Det problemet som utfordrer de institusjonene som tilbyr denne utdanningen, er ganske enkelt dette: Dersom mange av de som tas opp på musikklererstudiet ikke har til hensikt å gå ut i et yrke som musikklerer, men ønsker å gjøre noe helt annet (bli yrkesmusiker, for eksempel), eller bare ønsker seg deltidsjobb som lærer, så oppnår ikke institusjonen det samfunnet venter seg: Den utdanner ikke musikklerere i det antall som er nødvendig.

Internasjonalt har en håndfull forskere tatt opp dette temaet. Utenfor Sverige er den mest omfattende undersøkelsen fra Canada, påbegynt i 1980-årene og publisert rundt 1990. Den tar for seg den splittede identiteten i studiet, bl.a. hvordan studentene oppfatter det å utdanne seg til musikklerer i et miljø der det å bli musiker har høyere verdi. Og så er det en undersøkelse fra Sverige som har gitt innsikt både om dette og om hvordan det går disse studentene i yrkeslivet. Denne undersøkelsen er et samarbeid mellom Christer Bouij, som gjennomførte sin disputas i 1998, og Stephan Bladh. De har i fellesskap belyst den samme gruppen musikkstudenter, fra de ble tatt opp til musikklererstudiet ved musikkhøgskolene i 1988, til de hadde flere år bak seg i yrkeslivet ti år senere. Christer Bouij benyttet intervjuer med studenter og lærere som metode for den empiriske datainnsamlingen, mens Stephan Bladh benyttet spørreskjema (frågeformulering).

Dette samarbeidet ga dermed et bredt tilfång av informasjon fra og om studentene/lærerne, og Bladh utnytter mye av den intervjuinformasjonen Bouij samlet inn. Dette er en styrke for arbeidet.

I kapittel 1 gjør Bladh rede for sitt forskningsobjekt, som han beskriver som dialektikken mellom de exogene (ytre) og endogene (indre) betingelser for menneskelig handling. Avhandlingens "syfte" er "1. att ur ett kritiskt samhällsperspektiv beskriva hur socialt samverkande processer som musiklärare under utbildning och yrke är delaktiga i framträder i ett longitudinellt perspektiv, samt 2. att genom begreppen livsvärld och kommunikativ handling utveckla förståelsen för den komplexitet som yrkessocialisationen till musiklärare innebär". Han gjør også rede for de tidspunkt og typer datainnsamling som er gjennomført, og viser til flere rapporter som er laget i det lange tidsspennet undersøkelsen har pågått, fra 1988.

I kapittel 1 får vi også en fin oppsummering av hva de enkelte kapitlene inneholder. Han omtaler kapittel 4 som avhandlingens kjernekapittel, og her finner jeg en formulering som på en bedre måte gir uttrykk for hva avhandlingen behandler, enn det som sies om forskningsobjekt og syfte: "Under en tioårsperiod beskrivs ett kronologiskt förlopp som speglar de individuella och kollektiva förändringarna av informanternas preferenser för att bli/vara musiklärare". Dette er det nemlig det dreier seg om, i avhandlingens innerste eske.

Kapittel 2 oppsummerer svensk musikklererutdanning fra 1970-tallet. Her får vi også vite at Bladh var sentralt med i utforming av viktige deler av OMUS-reformen. Vi får også en meget kort redegjørelse for relevant forskning. Her burde det vært en klarere diskusjon av de enkelte forskningsbidragenes relevans og betydning for Bladhs arbeid. Redegjørelsen for det forskningsmetodiske grunnlaget for arbeidet er også noe summarisk. Det sentrale kjennetegnet ved undersøkelsens design, at dette er en longitudinell undersøkelse, kommer imidlertid fint fram. Dette er viktig, for den typen longitudinalitet som denne undersøkelsen representerer, at man følger et kohort informanter over mange år, er sjeldent benyttet. Årsaken er åpenbar: Forskere må ha stor tålmodighet for å gjennomføre slike undersøkel-

ser. Og forskerne må tale det store arbeidet med å oppspore informantene når de har forlatt utdanningsinstitusjonene, og usikkerheten foran hver ny datainnsamling: Får jeg svar fra så mange at undersøkelsens validitet opprettholdes? Her har Bladh vist stor utholdenhet, og maktet å opprettholde en bemerkelsesverdig høy svarprosent. Belønningen for denne utholdenheten er at Bladh sitter igjen med en informasjon som setter han i stand til å følge den enkelte informants mer og mindre foranderlige aspirasjoner over flere år, samtidig som han kan sammenfatte tendenser for grupper av informanter.

Det er dette arbeidet som framstilles i kapittel 4, og her får vi en rekke tankevekkende resultater. Hovedspørsmålet studentene fikk etter at de var tatt opp ved musikk lærerstudiet, men før de hadde begynt (i 1988), var om de så for seg at de ville bli musikk lærer på heltid, på deltid, eller som en forsørgelsestrygghet bak et primært ønske om å bli musiker. Her svarte hele 32% det siste alternativet, noe som viser at mange søker musikk lærerutdanningen som en vei til musikeryrket, ikke som en vei til yrket som musikk lærer. Bare 27% sier at de "vill bli just musikk lærere". I løpet av årene studentene var i utdanning øker denne andelen til 35%, mens andelen som tenker seg å bli musiker synker til 22%. Det tyder med andre ord på at utdanningen har influert på studentenes holdninger. Så fulgte Bladh studentene inn i yrkeslivet. I 1995, da informantene hadde vært i yrkeslivet i ett til tre år, var det en klar bevegelse i preferanser bort fra musikk lærer i hel jobb og over mot musikk lærer som deltidsstilling. Denne tendensen ble bekreftet i 1998. Da var det 18% av informantene som kunne tenke seg å være musikk lærer på heltid, mens 56% ønsket seg deltid og 23% ønsket seg musikerjobb. I denne forbindelsen kommer Bladh inn på "praksissjokket", og gir, via informantene selv, mange innspill som både utdanningsinstitusjonene og arbeidsgiverne kan utnytte for å bedre situasjonen. En del forhold ved utdanningsinstitusjonene er også diskutert i kapittel 7. Bl.a. er det interessant at Bladh viser at informantene mener at de emnene som er av størst betydning i et framtidig musikeryrke ikke er de samme som de som best forbereder yrket som musikk lærer. Kapittel 5 er i hovedsak en diskusjon om musikk lærerutdanningens "skol-

kod" og musikk læreryrkets status, bygd på informantenes utsagn. Her er empirigrunnlaget noe tynt.

Ett av de verdifulle bidrag i avhandlingen er at den viser hvor stor variasjon det er i den enkelte informants aspirasjoner opp gjennom årene, og hvilke opplevelser og tanker som ligger bak dette. Vi kommer nært inn på mange personer, og får inntrykk av å trenge inn i og forstå viktige sider ved deres liv. Her utnytter Bladh begrepene "kommunikativ handling" og "livsverden", hentet fra Habermas. Teorien bak dette gjør han rede for i kapittel 3, og i det avsluttende kapitlet drar han tråder mellom teorien og empirien. Dette er interessant, selv om han ikke makter å utnytte alle de teoretiske fenomener han risser opp i kapittel 3.

Dette er en omfattende avhandling. Bak den ligger et arbeid som langt overstiger det som kreves for å gjennomføre et doktorarbeid av mer normal målestokk. Det at Bladh tidligere har utformet rapporter om prosjektet er i noen tilfeller en ulempe for selve avhandlingen. Med det mener jeg at jeg savner en del informasjon i avhandlingen, informasjon som er vesentlig for bl.a. å vurdere spørsmålenes validitet. Siden avhandlingen skal stå på egne ben, burde det vært noen større omtanke for å få med relevant grunnlagsinformasjon fra tidligere rapporter.

Avhandlingen vakte stor medieinteresse, og har bidratt til å rette et nødvendig søkelys både mot musikk lærerutdanningen og de betingelsene musikk lærerne arbeider under. Den bør få institusjonene som driver med utdanning av musikk lærere til å gå gjennom sitt verdigrunnlag og sitt studietilbud. Arbeidet er gjort av en person med lang erfaring innenfor denne utdanningen, og avhandlingen inneholder derfor mange og viktige refleksjoner som institusjonene vil ha nytte av. Og avhandlingen bringer fram resonnementer og resultater som stiller den på nivå med den internasjonale forskningen som finnes om temaet.

Kapittel 6 har jeg ikke nevnt noe om. Her beskriver imidlertid Bladh hvordan en del av musikk lærerne utvikler problemer med hørsel og røst. Kapitlet kan oppfattes som et sidespor i forhold til avhandlingens hovedinteresse, selv om det tar opp et viktig tema. Imidlertid: Ett av betygsnemndens medlemmer hadde i en årrekke

hatt store stemmeproblemer. I nettopp dette kapitlet fant han råd som etter kort tid førte stemmen hans inn på en positiv utvikling. Det er ikke ofte en avhandling griper så direkte inn i et betygningsmedlems liv!

Harald Jørgensen

Philip V. Bohlman: *World Music – A Very Short Introduction*. Oxford, m.fl.: Oxford University Press, 178 s., ill., ISBN 0-19-285429-1

Very Short Introductions heter en lækker serie som ges ut av Oxford University Press. De ämnen som presenteras är minst sagt varierade: filosofer som Spinoza och Jung, historiska företeelser som ätten Tudor och ryska revolutionen, aktualiteter som EU och narkotika, vetenskapliga discipliner som arkeologi och psykologi. Böckerna är behändiga till formatet, även om det kan diskuteras om ca 150 sidor som många volymer omfattar utgör "mycket korta introduktioner".

För denna serie har den amerikanske musiketnologen Philip V. Bohlman skrivit en introduktion till "world music". Bohlman, professor i musik och judisk forskning vid University of Chicago, har tidigare författat flera överblickande böcker. Hans *The Study of Folk Music in the Modern World* (1988) finns på många litteraturlistor. Tillsammans med föregångaren Bruno Nettl har han redigerat *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology* (1991). Till skillnad från många andra amerikanska handboks författare behärskar Bohlman tyska, vilket gör att tyskspråkig litteratur och europeiska perspektiv förekommer i hans framställningar. Lästipsen i den nu aktuella utgåvan avslöjar att vi framöver kan vänta oss en bok om *Herder on Music and Nationalism*.

Det måste genast sägas att Bohlmans "world music" är ett synnerligen rymligt begrepp. Till "world music" räknar han folkliga musikslag i historien och i nutid, en hel del samtida populärmusik, den särskilda genre som kallas "world music" och en hel del annat. I praktiken verkar han ha utgått från en negativ definition: "world music" är allt det som inte är västerländsk konstmusik. Det kan misstänkas att Bohlmans innebörd speglar hur musikvetenskapen i USA ofta är

organiserad: en institution eller motsvarande för studier av västerländsk konstmusik sida vid sida med en institution som under rubriken "ethnomusicology" ägnar sig åt "resten".

Bohlmans stora grepp både förbryllar och stimulerar en läsare som är van vid finare sortering av världens musikkulturer. Kasten är ofta tvåra och exemplen naturligtvis fåtaliga ur den enorma musikmängd som författaren vill famna. Å andra sidan måste medges att sju milakliven i världens musik ibland är både tankeväckande och logiskt riktiga. Att den konfunderade läsningen efter ett tag upphör beror mycket på Bohlmans säkra skrivstil och hans systematiskt uppbyggda disposition.

Boken består av sju kapitel, vilka alla har en och samma struktur som författaren inledningsvis beskriver och motiverar: 1. Encounter with World Music, 2. Historical or Theoretical Excursus, 3. Profile of a Musician, 4. Aesthetic Issue, Especially an Examination of Meaning and Identity, 5. Profile of an Ethnomusicologist or Group of World-music Scholars, 6. Ethnographic Present and Popular Music. Första kapitlet handlar om musikkulturernas myter och deras betydelser, det andra om västvärlden och resten av världen. Mellan myt och historia är temat för tredje kapitlet. "Music of the Folk" behandlas i fjärde kapitlet, i det femte "Music of the Nations". Musik i diaspora är ämnet för bokens sjätte kapitel. Boken avslutas med en skildring av den koloniala respektive postkoloniala musiken samt musikens globalisering.

Som undervisande kollega till författaren funderar jag efter läsning av boken om den med sitt begränsade omfång och sin introducerande ambition skulle kunna fungera som undervisningslitteratur. Min bedömning är att den inte kan bli första boken i ämnet, därtill förutsätter den alltför mycket kännedom om musiketnologiska begrepp och synsätt. Bitvis är också Bohlmans resonemang alltför abstrakta, eller snarare för kompakta, för den som ännu inte är van vid musiketnologiska texter. För läsare med viss insikt i musiketnologi kan den däremot fungera alldeles utmärkt som en lockande provkarta på den moderna musiketnologins forskningsfält och betraktelsesätt.

Gunnar Ternhag

Bygdeaboken. En medeltida liturgisk musikhandskrift. Utg: Lars-Gunnar Martling & Erling Lundberg. (Urkunden, nr 18), Umeå: Forskningsarkivet vid Umeå universitet, 2002, 443 s., noter, ISBN 91-7305-242-6

År 1935 anmälde och beskrev Knut Peters, under rubriken "Tvenne liturgisk-musikaliska handskrifter från reformationstiden", *Bygdeaboken* jämte Skara musikhandskrift nr 1 i *Tidskrift för kyrkomusik och svenskt gudstjänstliv* årg. 10 (1935), s. 127–134. Båda källorna har hemvist (proveniens) i Uppsala stift och är viktiga källor, bl.a. till medeltida helgonofficier. Skara 1 har använts i flera undersökningar, medan hitintills endast Sven Helander och Ingmar Milveden har använt *Bygdeaboken* i publicerad forskning.

Från Forskningsarkivet vid Umeå universitet (<http://www.foark.umu.se>) kan nu beställas CD-romskiva med kopia av originalet. I serien *Urkunden* utger arkivet även som nr 18 en transkription av *Bygdeaboken*, utförd av Lars-Gunnar Martling och Erling Lundberg (nedan: M&L). I förordet aviserar dessa en "omfattande kommentarvolym". Utgivningen sker således i tre delar med kommentaren sist. M&L vill göra bokens innehåll tillgängligt för alla intresserade, inte enbart för en snävare forskarkrets, en grannliga uppgift även för fackmannen. Vare sig man ger ut ett musikverk eller en handskrift är källkritik och den kunskap, som är dess grundval, nödvändig för varje utgivare. Editionen bör i notbild och kommentar, helst även faksimil, ge en korrekt bild av källans innehåll.

Bygdeaboken innehåller 174 bevarade blad. Den är för sin tid prydligt skriven, jämfört med Skara 1, och innehåller liksom denna bl.a. avsnitt ur tidedgården, inklusive flera helgonofficier. Handskriftens inte helt unika innehåll kan, som M&L påpekar, utgöra ett intressant jämförelse-material. Dess latinska text är lättläst, om man lärt sig de vanligast förekommande förkortningarna.

Urkunden nr 18 är ett försök till diplomatarisk transkription av *Bygdeaboken* till s.k. modern notskrift utan angivna notvärden. Men handskrifter som denna måste läsas kritiskt. Därför måste jag i flera avseenden ställa mig frågande till företaget i dess nuvarande form.

En kommentarvolym borde ha fått sätta spår i transkriptionen, inte skrivas i efterhand. M&L utlovar i förordet en kommentar innehållande dels texten interpunkterad och översatt, dels jämförelser med andra medeltida och senare handskrifter. Primärt intressant vore att koncentrera kommentararbetet på en jämförelse med samtida handskrifter för att ge korrekta upplysningar om sångmaterialet. Flera bekanta sångtexter finns redan översatta på olika håll.

Ganska vanligt i senmedeltida handskrifter är problem som skrivfel och oklar "textunderläggning" (dvs. det framgår inte vilka/hur många noter som hör till en textstavelse). M&L har låtit både skrifvarfel och fel/oklarheter i textunderläggningen stå okommenterade. Jämförelser med samtida och tidigare källor hade kunnat ge lösningar. Exempelvis har ett notskrifvarfel i *Tē Deum* uppenbarligen förbryllat 1500-talsskrivaren, varför melodin fortsätter utan text efter de felskrivna noterna. Utgivarna kunde här ha infört originaltext inom klammer under transkriptionens noter.

Knut Peters redovisade (1935) vilka blad (*folios*, förkortat: *fol.*) som saknas i *Bygdeaboken*. Även M&L nämner dessa i förordet. I transkriptionens nottext saknar man markering av dessa lakuner.

Peters påpekade också de stora likheterna mellan *Bygdeaboken* och Skara 1, bl.a. i en tabell (1935, s. 134). Jag har, med utmärkt hjälp av M&L:s egna faksimil, haft tillfälle att studera Birgitta-officiet *Birgitte matris inclite* i båda handskrifterna och kunnat konstatera stora överensstämmelser mellan deras versioner. Anmärkningsvärt nog uppträder där samma skrivfel, varianter som inte påträffats i andra källor, vilket tyder på att de kan stamma från samma skrifvarstuga eller gemensam förlaga.

"Den klassiska pagineringen" [scil. folionumereringen] "med recto resp. verso har medvetet frångåtts i syfte att underlätta för en bredare läsekrets", skriver M&L. Bästa sättet att underlätta för läsekretsen i fråga vore väl att, i pedagogiskt syfte, upplysa om hur man i äldre handskrifter räknar de skrivna bladen i den bundna boken? Där har inte sidan, *pagina*, utan varje blad, *folio* (förk. "fol."), sitt nummer. Den sida av bladet man först läser, alltså en "högersida", betecknas

recto (r), och baksidan av samma blad (den "vända" sidan, vänstersidan på nästa uppslag) kallas *verso* (= vänd, förk. "v"). "Sidan 1" är fol. 1^r och "sidan 2" är fol. 1^v; "sidan 3" åter är fol. 2^r.

M&L använder en hemmagjord numrering. De räknar varken sidor eller blad, utan bokuppslagets(!) vänster- resp. högersidor (V; H). Hos M&L är alltså 2V inte detsamma som 2^v, utan motsvarar 1^v. Denna nyhet bidrar snarast till att desinformera "en bredare läsekrets" och att förvirra de redan införstådda. (I fråga om sidor och folios är det ju odelbara enheter man räknar, vilket inte gäller uppslag. I Bygdeaboken förekommer luckor genom att mellanliggande blad är försvunna, så att "V" och "H" med samma nummer inte alltid hör samman.)

Flera sakliga och terminologiska missgrepp kunde ha undvikits. Utgivarna rekommenderas att skilja på antifoner och *responsorier!* "Notskriften är i stort sett den som var förhärskande under medeltiden över hela Europa", hävdar M&L. Men i Europa användes olika medeltida notskriftter: neumskriftter, kvadratnotation, olika slags s.k. gotisk notation. Bygdeabokens kvadratnotskrift är av senmedeltida typ, med ligaturer av annat utseende än i handskrifter från 1100- till 1400-talet.

På s. 3 sägs texten till *Pange lingua*-hymnen (med melodi till strofen *Crux fidelis*) avvika från "den vanliga avfattningen av Thomas ab Aquino". Med orden *Pange lingua* börjar åtta hymntexter (Moberg: *Die liturgischen Hymnen I*, 1947, s. 228, 307). *Pange lingua gloriosi prelium certaminis* är Venantius Fortunatus' (d. omkr. år 600) ursprungliga hymn för passionssöndagen. I Bygdeaboken återges just denna med den ena av sina melodier (M 93), belagd i svenska källor från 1100-tal till 1500-tal. Thomas ab Aquinos (d. 1274) dikt är *Pange lingua gloriosi corporis mysterium* för Kristi lekamens dag, drygt 600 år yngre, mer sparsamt förekommande i svenska medeltidskällor.

M&L vill ge en vidare läsekrets en utgåva för praktiskt bruk med eventuellt transponering för att underlätta detta, men enbart med denna transkription klarar sig praktikerna knappast. Skriftlig transponering behövs knappast: det kan helt enkelt påpekas att medeltida notskrift inte anger absolut tonhöjd.

Även om det hade varit väl om ett jämförande kritiskt studium, redovisat i kommentar, hade kommit till uttryck i arbetet på transkriptionen och om onödiga misstag undvikits genom att utgivarna på tidigare stadium tagit råd av kunnare på området, måste man verkligen uppskatta att M&L:s arbete belyser en så viktig källa som Bygdeaboken.

Ann-Marie Nilsson

Olle Edström: *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet*. (Skrifter från Institutionen för musik- och filmvetenskap, Göteborgs universitet nr 72), Göteborg, [2002], 313 s. + 27 opag., ISBN 91-85974-67-6

Traditionell musikhistorieskrivning ifrågasätts alltmer. Föreliggande bok är ett gott exempel på att kravet på *Rethinking*, tydligast pläderat av amerikansk New Musicology, numera är spritt långt utanför denna "rörelse". Karakteristiskt nog är det med ett etnologiskt perspektiv som Olle Edström försöker betrakta musikhistorien med nya ögon. "Syftet är att under en genomgång av den västerländska musikhistorien föra en dialog mellan en beskrivning och analys av begreppet estetik och dess *musikaliska* levnadsbana å ena sidan samt musikens sön- och vardagliga användning, funktion och betydelse å den andra sidan."

De vägskalet Edström pekar ut är antiken, som med begreppet *aisthesis* stadfäster ett grundläggande estetiskt beteende (benämnt eI), vidare 1700-talets upplysning, där det moderna begreppet *estetik* föds i en ny dimension av estetikupplevelse (eII). Detta följs av 1800-talets bredare estetiska synsätt (eIII), innan vi under 1900-talet i tillägg får både eIV och eVⁿ som inbegriper helt nya musikkategorier, framför allt populärmusiken. Det betonas att framställningen inte gör anspråk på att vara en beskrivning och analys av musikestetikens historia. Det är den musikestetiska *förändringsprocessen* som skall ställas mot musikens vardagliga liv i samhället. Avgränsningen gäller inte bara tidsskuttet från antiken till upplysningstiden, utan även utelämnande av stamfolks musikkulturer – "estetik" betraktas

således som ett avgränsat, modernt, västerländskt fenomen.

Det är en fascinerande och fångslande resa som Edström tar med läsaren på. Det är samtidigt en problematisk bok, också i positiv mening. Utan att falla i den nya musikologins värsta fallgropar ställs här frågor på sådan spets att läsaren stundtals hoppar till – mitt bokexemplar är späckat av frågetecken (och utropstecken) i marginalen. Här är några av dessa.

Boktitelns "berättelse" skall väl ange det etnologiska perspektivet, troligen med anknytning till Leo Treitlers 'story' (mot 'history'), en ordvits som bara fungerar på engelska. "En annan historia" bevarar däremot det dubbelröstade i svenskans "historia". Vadan så "en *annan* berättelse"? Det redan kända återberättas mot en bestämd ny fond, "estetik", som bestämmer urvalet, vad författaren betraktar som relevant och på något sätt kan relateras till hans egen forskning. Om detta blir en "annan" berättelse är en annan historia (ursäkta vitsen).

Inledningsvis förklaras att det är *ordet* estetik (inte *begreppet*) som skall följas genom olika perioder, och man tror då att författaren bara uttryckt sig slarvigt. Men Edström tycks verkligen avse ordet. Varför skulle annars framställningen börja med antikens *aisthesis* och sedan göra ett 2000-årigt skutt till Baumgartens *estetik*. Utgångspunkten är alltså att ordet "estetik" uttryckligen skall finnas i källorna. Men nu visar sig detta inte så enkelt, eftersom filosofer och skribenter har omarbetat att undvika ordformen och hellre tala om "det Sköna" etc. (en forskare har uppenbarligen identifierat 338 synonymmer), och som exempel nämns Heidenstam: "Jag förstår ej tillfyllest detta utländska adjektiv, ty det har aldrig lyckats mig giva det någon allvarligare innebörd".

Nu invänder Edström och menar att "Skön" i sig inte är något estetiskt uttalande – "det är först när ett ord finns och dess betydelse har stabiliserats inom det semantiska fältet som övriga ord kan ingå i ett förhållande med det nya ordet". När "estetisk" finns, men ändå inte spåras i litteraturen, *då* först duger alltså ordet "Skön" som bevis för estetisk medvetenhet. När Edström sedan kommer till "The Aesthetics of Rock" blir frågan ännu mera gränslös – "allt har en estetisk potential", både "ugly", "vulgar" och "mediocre".

Men duger detta som skäl till att förbigå medeltiden och renessansen? Det vore i alla fall intressant att få veta *varför* renessansen, i avsaknad av ordet, men städer som Florens, *inte* visar estetisk känsla utöver elementärt eI.

Edströms bok har ett föredömligt tvärvetenskapligt perspektiv, men trots detta saknas kanske det viktigaste, konstvetenskapen. Arkitekturen har ju ett direkt sammanhang med det problemkomplex Edström sätter sig för att nysta upp. Ingen annan konstart har så klart samband med antiken, och ingenting annat från antiken har så oförändrat överförts till oss. Antikens tempel är sinnebilden för det normativa i all estetik – ordning, symmetri, balans – och själva inbegreppet för alla senare uttolkare av "skönhetens" väsen. Allt vad som i 1800-talets estetiska musikanalys kallas form, gestalt, struktur etc. är i grunden konststermer. Ta bara maximen om arkitektur som frusen musik – överfört i Hanslicks estetiska credo: musik är ljudande form. Edströms litteraturlista saknar följaktligen spår av konstvetenskaplig estetik, t.ex. Götz Pochats klassiska *Estetik och konstteori* (1981), som på sätt och vis gör samma sak som Edström, fast tvärtom – beskriver estetiken i *alla* epoker, oavsett om ordet finns eller inte. Det kan också erinras om Umberto Ecos bok om "dell'estetica medievale" (1959).

Misstanken infinner sig att tidssprånget egentligen är ett gordiskt hugg för att komma till saken, dvs. 1900-talet, den epok som Edström är speciellt insatt i och även behandlar på ett fångslande sätt (ehuru framställningen blir en anhopning av den göteborgska musikvetenskapen). Beskrivningen av förrummet 1800-talet är desto mer problematisk och vidhäftas somliga ansträngda slutsatser, framför allt om vokalmusikens plats i det estetiska systemet.

Det görs t.ex. ingen distinktion mellan "musik i salongen" och det (senare) pejorativa "salongsmusik", som avsåg ett mekaniskt och ytligt bruk av de musikaliska medel som (tidigare) utvecklats i den konstfullare borgerliga salongens musikgenrer. Ur detta verkar slutsatsen komma, att det var salongsmusik-stämpeln som avgjorde Liedens estetiska status. Detta är en anakronism och tar heller inte riktig hänsyn till privat-offentlig-aspekten, som innebar att Lieden per definition tillhörde intimsfären och inte

krävde den offentliga konstens konststämpel.

Det hävdas att instrumentalmusik generellt har en fördel gentemot sång, pga. att text lättare upplevs tidsbestämd och snabbare föråldrad. Men förhållandet kan också vara omvänt. Exempelvis är "Sommarpsalm" lika levande i repertoaren som någonsin, medan ett lika gammalt om än älskat instrumentalt stycke mera tveklöst kategoriseras som "tidig musik".

En annan oklarhet gäller Edströms argumentering kring det faktum att musikhistorieböcker felaktigt framställer 1800-talet som "instrumentalmusikens århundrade". Det är säkert så till antalet sidor, vilket inte betyder att musikhistoriker på allvar påstår att vokalmusik förekom i mindre utsträckning i samhället. Men nu är det heller inte så enkelt som Edström menar, att gemene man i praktiken huvudsakligen upplevde vokalmusik och sällan instrumentalmusik. Helt riktigt var det få förunnat att höra Beethovensymfonier med symfoniorkester (desto fler dock på fyrhändigt piano) – men det är lika sant att fler människor hörde Rossini- eller Verdi-arior i militär harmonimusik än på operan. Det är nog inte heller så enkelt, att folk flest inte hade en uppfattning om "hög" och "låg" musik – en konstruktion av den estetiska eliten. Folk har nog i alla tider varit medvetna om "högre" och "lägre", som maktstruktur – att kunglig och kyrklig festmusik var något annat än det vardagliga (här kunde referenser till folkkulturer, t.ex. i Indien, kunna vara givande).

Även 1900-talsdelen har sina inkongruenser. Exempelvis betraktas Schönberg och Stravinskij framförd på Götaplatsen under 1990-talet "p.g.a. det kontextuella sammanhanget" troligen sakna eII. Restaurang- och biomusik kan däremot mycket väl ha denna estetiska dimension. Borde inte det "kontextuella sammanhanget" utöver "det vanliga" alltid kunna skapa ett "estetiskt tillägg"?

Ett annat genomgående problem i sammanhanget gäller tolkningen av "estetik" i källorna. När är det estetik av den ena eller andra arten? Och vem har tolkningsföreträde? Ett exempel är en folkskollärare i Radions årsskrift 1934, som förfasar sig över att folk lyssnar till Beethoven under "slamret i diskbaljan" och istället pläderar för lyssnande "under absolut tystnad, med lyset släckt". I

det senare ser Edström "tydliga exempel på eII och eIII" och verkar härmed ta elitistens ord som estetiskt kriterium. Men verkligheten kan ju tänkas vara omvänd: Beethoven vid diskbaljan var kanske estetiskt givande, medan skolläraren i tystnaden och mörkret bara upprätthöll en tom konstpose.

Alla exempel på analysteorier handlar för övrigt om *lyssnar*-aspekten, men det finns ju också en *musiker*-dimension. Detta gäller t.ex. vissa former av kammarmusik (t.ex. Blåskvintett K452, i Mozarts brev utpekad bland hans bästa verk, historiskt sett okänd för publiken men högt skattad av utövare), eller arbetarkören på 1800-talet i en brusande patriotisk manskör eller Dillners folkliga kyrkokör, som efter lång träning lyckas framföra Voglers Hosianna. I de senare fallen kan man tala om ett *relativt* estetiskt tillägg, inte för åhöraren (som troligen betraktade det som "oestetiskt") men för körsångaren. Edström urskiljer denna aspekt när det gäller "mellanmusiken" under 1900-talet, men alltså inte tidigare. Man kan kanske också tala om en speciell estetisk dimension i det *individuella utförandet* (Jussi Björling i Verdis *Ingemisco* innebär för många en estetisk upplevelse som andra sångare inte kan upprepa).

Se där ett knippe invändningar och motförslag. Jag har framför allt betraktat "en annan berättelse" som ett debattinlägg, som givit upphov till nya tankar och idéer. Jag är visserligen inte helt säker på att boken ger fullständigt svar på huvudfrågan: vad "estetik" egentligen handlar om (vilket författaren hoppas ge). Men det klart positiva med boken är de frågor som tvingar en ut från vanetänkandet – det kanske värsta gisslet bland oss musikhistoriker. Man måste också beundra författarens beläsenhet och förmåga till ämnesöversikt. Edström lyckas bl.a. på något förunderligt sätt få med nästan samtliga svenska avhandlingar som skrivits under senaste kvartsekklet. När det kommer till kritan är detta kanske den viktigaste musikvetenskapliga bok som producerats i Sverige på länge.

Leif Jonsson

Claes Ericsson: *Från guidad visning till shopping och förströdd tillägnelse. Moderniserade villkor för ungdomars musikaliska lärande*. Diss. (Publications from the Malmö Academy of Music. Studies in music and music education No 4), Malmö: Musikhögskolan i Malmö, 2002, 241 s., ISBN 91-628-5179-9

Musikämnet i skolan är om inte i kris så under kraftig förändring. Att vara musiklärare är slit-samt, och allt fler hoppar av sitt yrke. Många musiklärare lider av tinnitus eller andra hörselproblem. Nerskärningarna i skolan har på en del håll drabbat verksamheten hårt. Ovanpå det har musikämnets innehåll förändrats så att många lärares traditionella synsätt och metoder inte fungerar längre.

Detta är en bakgrund till Claes Ericssons avhandling. Hans fokus ligger framförallt på den sista aspekten – musikämnets innehåll.

Syftet med avhandlingen är:

Att undersöka hur ungdomar i gruppsamtal ger uttryck för hur de uppfattar musikaliskt lärande, samt att konstruera ett antal begrepp och metaforer med vilkas hjälp denna uppfattning kan förstås teoretiskt.

Detta syfte skiljer Ericsson från vad han kallar forskningsfrågan:

Vad innebär musikaliskt lärande för ungdomar, vilka förutsättningar och villkor upplever de omgärdar olika situationer med musikaliskt lärande, vilken kunskap utvecklas samt hur legitimeras utifrån deras perspektiv musikaliskt lärande på fritiden samt musikundervisningen och musikämnet i skolan?

Avhandlingens titel – "Från guidad visning till shopping och förstödd tillägnelse" – kan tyckas något kryptisk, men i den ligger svaret på Ericssons fråga. Begreppen i titeln står för olika sätt att lära sig musik.

"Guidad visning" innebär att läraren är en presentatör som systematiskt visar på olika musikaliska stilar och världar som eleverna kan välja bland. "Shopping" är, som Ericsson skriver, "det bekymmerslösa spankulerandet mellan de 'musikaliska skyltfönstren'". Tanken är att ungdomar exponeras för en mångfald av olika stilar och uttryck och väljer bland dem och/eller kombine-

rar element från olika stilar till egna hybrider. Med begreppet "förströdd tillägnelse" vill Claes Ericsson peka på att lärande inte äger rum bara i skolan i situationer präglade av koncentration, disciplin och ansträngning. Musik genomsyrar vardagen och finns överallt. Även ett passivt lyssnande till musik innebär att man lär sig musiken, att man, för att använda ett etnologiskt fackuttryck, "enkultureras" i musiken. Ericsson trycker hårt på att den förströdda tillägelsen måste accepteras som en form av inläring och förstås som sådan.

Sammantaget visar detta att det under senare decennier skett genomgripande förändringar av villkoren för musikaliskt lärande. Kanske kan det hela sammanfattas i frågan: Vilken musik ska läras ut i skolan och hur? Många gånger är svaret att man mer och mer anpassat sig till elevernas egen musikaliska verksamhet utanför skolan. Kort sagt, rockmusiken har gjort sitt intåg.

Avhandlingen är solitt förankrad i modernitetsteorier och begrepp, och tankegångar från välbekanta forskare virvlar förbi: Thomas Ziehe, T. W. Adorno, Walter Benjamin, Jürgen Habermas, François Lyotard, Michel Foucault, Anthony Giddens m. fl. Ericson framstår som gediget kunnig på detta fält, och har under avhandlingsskrivandet också författat en pedagogisk skrift om modernitetsteorier. Många humanistiska avhandlingar (och inte minst i musikpedagogik) är ofta "framtungna" och presenterar mycket teori som man sedan inte gör så mycket av. Detta gäller dock inte Claes Ericssons. De teoretiska begrepp han tar upp knyts hela tiden till hans frågeställning. De olika kapitlen i avhandlingen avslutas gärna med konkretiserande frågor för diskussion. Förtjänstfullt.

Om man ska peka på något negativt här är det möjligen att modernitetsteorierna samfällt pekar på de sociala och kulturella förändringar som ägt och äger rum, medan det är lätt att man glömmar bort de socialt "sega strukturer" som också har stor betydelse.

Ett viktigt källmaterial utgörs av gruppsamtal med sammanlagt 43 elever vid två olika skolor i Malmö. Avsikten med samtalen är att belysa elevernas syn på musikundervisningen i skolan – deras förväntningar och besvikelser. Ericsson, som själv är musiklärare, använder även sig själv

som informant, vilket givetvis kan vara problematiskt. Han har fört dagbok och anteckningar kring sin egen verksamhet under flera år, och även detta används som underlag.

Empirin med 43 elever är för tunn för att man ska kunna dra säkra och stora slutsatser. Ibland kan man fråga sig om elevernas utsagor verkligen tillför något som inte redan ligger i Ericssons teoretiska utgångspunkter. Många gånger verkar elevernas utsagor mera bekräfta teorierna än belysa och ifrågasätta dem. Inte desto mindre: elevernas synpunkter är intressanta att läsa och ger upphov till många nya frågor.

Claes Ericsson menar att man i musikundervisningen bör sträva efter att skapa "det värdeliberala rummet" och att "försöka undvika en fokusering på musikens värdeladdning" och "öppna [...] för en dialog mellan olika preferensmässiga grupperingar". Inspirationen från Habermas teori om det kommunikativa handlandet är uppenbar. Frågan är dock om man verkligen kan skapa värdeliberala rum? Jag måste säga att jag tvivlar. Så fort vi identifierar ett musikstycke eller stil innebär det att vi placerar in det i ett sammanhang och tolkar och därmed också värderar. Musik är idag så laddad med föreställningar och värden att tanken förefaller närmast orimlig.

Ett annat problem är genusperspektivet. Om musikämnet i allt högre grad upptas av rockmusicerande innebär det också en maskulinisering av ämnet. Flickor och pojkar förhåller sig olika till rockmusik som aktivitet. Flickornas roll blir dessvärre ofta reducerad till att vara sångerskor, medan arenan domineras av unga, manliga, teknikfokuserade gitarrfantomer in spe som tar för sig. Det finns tecken som antyder att flickor idag i allt mindre utsträckning väljer musik på gymnasiet, bland annat för att ämnet blivit för smalt och rockdominerat. Här finns en uppsjö av problem och saker att diskutera, men Ericsson berör tyvärr detta bara i förbigående.

Musikpedagogik som forskningsdisciplin är ett ungt ämne i Sverige och det söker än så länge i mycket sin form. En samlad bild av de avhandlingar som hittills producerats ger vid handen att ämnet än så länge är ganska snävt. Många referenser görs till samma kanon av forskare (namn som Hargreaves, Ziehe, Fornäs, Sernehede, Folkestad, Brändström, Olsson) och flera avhand-

lingar är stöpta i om inte samma så näraliggande former. Den musikpedagogiska forskningen skulle utan tvekan må bra av att använda sig mer av forskning inom exempelvis musikvetenskap och kulturvetenskap, vars rön skulle kunna tillföra debatten nya dimensioner. Det finns frågor som redan belysts av forskare som, för att nämna bara några, Tia de Nora, Erling Bjurström, Even Ruud, Nicholas Cook, Peter Christenson och Donald Roberts, men det märks ofta inte i musikpedagogikens avhandlingar.

Trots vissa brister är emellertid Claes Ericssons avhandling ett värdefullt bidrag till diskussionen om musikalisk inlärning i det moderna. Han ställer många viktiga frågor, och även om hans egna svar inte alltid känns helt utarbetade eller realistiska, manar de till funderingar och ställningstaganden som för många musikpedagoger kan vara såväl nödvändiga som svåra och plågsamma.

Lars Lilliestam

Ruth-Maria Gleißner: *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat.* (Europäische Hochschulschriften Reihe 36. Musikwissenschaft, 218), Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002, 551 s., ISBN 3-631-38953-1

Die nationalsozialistische Rezeption Sibelius' ist wohl in dieser qualifizierten Ausführlichkeit bisher nicht wissenschaftlich dargestellt worden. Der Anspruch Gleißners war dabei kein geringerer, als „den Mechanismus auf[z]uzeigen, durch den Sibelius und seine Musik [...] zum propagandistischen Werkzeug in der Hand der Nationalsozialisten werden konnten, ohne daß der Komponist selbst aktiv dazu beitrug.“ (S. 21) Schade, daß die Formulierung „Mechanismus“ suggeriert, daß es eine einheitliche Sibelius-Rezeption bzw. nationalsozialistische Musikästhetik in den 1930ern und 40ern gab – was Gleißner durch ihre Arbeit überzeugend und ausführlich widerlegt. Es war eben kein „Mechanismus“, der Sibelius und seiner Musik zu einer ungeheuren Popularität verhalf, bzw. zu nationalsozialistischen Versuchen, diese Popularität herzustellen. Im Gegenteil

ließen ihn viele verschiedene Komponenten auf der Mikro- und Makroebene als prädestiniert für die Musikpropaganda erscheinen.

Meine größte Kritik zielt denn auch auf eine z.T. vorhandene sprachliche Ungenauigkeit, setzt sich die Autorin doch gerade mit den Konnotationen diverser Begrifflichkeiten konstruktiv auseinander. So vermeidet sie den Diskursbegriff gänzlich, dessen Anwendung sich für die Passagen über die wissenschaftlichen Musikanschauungen als hilfreich hätte erweisen können. Dort z.B., wo es um die Differenzierung spezifischer Termini wie „nordisch“ und „nordeuropäisch“ oder „finnisch“ und „finnländisch“ geht.

Auf der Positivseite stehen nicht nur ihre eingebrachte Materialfülle, die überwiegende Quellengenauigkeit sowie eine angenehme Zurückhaltung bei spezifischen Bewertungen, sondern auch und gerade ihre gelungene Einbettung der Sibelius-Rezeption in NS-Theorien über „nordische“ Musik. Hier liegt einer der hauptsächlichsten, von der kulturwissenschaftlich orientierten Musikforschung noch wenig untersuchten Aspekte nationalsozialistischer Instrumentalisierung nordeuropäischer Komponisten wie auch Musikerinnen und Musiker. Die kritische Retrospektive was Musikanschauungen des 19. Jahrhunderts betrifft, persönliche Analysen sowie ein Vergleich der Sibelius-Rezeption mit derjenigen anderer Komponisten wie Respighi oder Kodály runden das Bild ab. Auch traut sich Gleißner, sachliche Kritik an einigen Thesen Adornos und Levis zu üben. Damit entgeht sie der von Krummacker skizzierten Gefahr des „haltlosen Relativismus“ oder der „Potenzierung des Positivismus“, wenn sie in ihrer Rezeptionsgeschichte auf die Werkanalyse verzichtet (Friedhelm Krummacker: *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1996, S. 234ff.).

Durch ihren übergreifenden Zeitrahmen verweilt die Autorin nicht bei einer spezifischen historischen Situation, sondern bettet die Sibelius-Rezeption in einen größeren Kontext ein. Der Titel schränkt daher den Blickwinkel unnötig ein, da sich fast der Arbeit nicht mit der NS-Zeit beschäftigt, sondern als notwendiges Korrelat zur NS-Rezeption auch die Nachkriegszeit bis in die

1990er Jahre behandelt. Dies sind die spannenden Aspekte: wie und warum änderte bzw. änderte sich eben nicht die Sichtweise auf Sibelius nach der Erfahrung der nationalsozialistischen Funktionalisierung und Instrumentalisierung?! Welche Faktoren führten zu einer länger anhaltenden deutschen Sibelius-Rezeption als sie z.B. für Yrjö Kilpinen oder Armas Järnefeldt konstatiert werden kann. Ihnen wurde in der NS-Zeit ebenfalls als „nordischen“ bzw. „nordeuropäischen“ zeitgenössischen Komponisten viel Aufmerksamkeit entgegengebracht, ohne daß sich ihr Erfolg mit dem Sibelius' oder Griegs auf Dauer vergleichen ließe.

Da Gleißner ihre Arbeit als „musikwissenschaftliche Betätigung im Bereich der historisch-politischen Rezeptionsforschung“ (S. 21) verstanden wissen will, begibt sie sich in das Überschneidungsgebiet der Disziplinen. Sich mit der Rezeption eines spezifischen Komponisten auseinandersetzen heißt gleichzeitig, sich auf die Prämisse einzulassen, spezifischen Individuen einen besonderen Status zuzugestehen, der wissenschaftlich auch als solcher berücksichtigt werden sollte, ist auch die Folge der Genialisierung einzelner Künstlerpersönlichkeiten der romantischen Rezeption des 19. Jahrhunderts. Auch die Musikwissenschaften haben in ihrer methodologischen und theoretischen Ausrichtung dazu beigetragen, daß gerade Komponisten dieser Status selbstverständlicher als anderen zugestanden wird, was in die Arbeit als selbstreflexive Positionsbeschreibung hätte mit einfließen können.

Ein verstärktes Einbeziehen des diskursiven Verhältnisses der Konstrukte „Volksmusik“ und „Kunstmusik“ hätte außerdem für die Gesamteinschätzung der Sibelius-Rezeption erhellend sein können. Die nationalsozialistischen Vorstellungen darüber, was „das deutsche Volk“ hören bzw. selbst „lebendig“ musikalisch erfahren sollte, ist mit dieser Dichotomie eng verknüpft. Wenn Sibelius also als musikalischer Repräsentant auch des finnischen Volkes rezipiert wurde, dann ist das ein großer Unterschied zu einer Rezeption, die die Modernität seiner kunstmusikalischen Form betont. Wenn er in beide Kategorien ohne Probleme eingepaßt werden konnte, so sagt das weniger etwas über Sibelius' Musik aus, als über die Möglichkeit der Rezeption, der Musik und

dessen Komponisten die unterschiedlichsten Funktionen und Inhalte zuzuschreiben. „Finnisch“ und „modern“ sind dann nur Schlagworte, die eher die Position der Urheber der Aussage kennzeichnen, als die Musik selbst. Gleißner weist zurecht darauf hin, daß zwischen nationalsozialistischem Wollen und dem jeweils erzielten Ergebnis eine z.T. unüberwindbare Diskrepanz lag, die nicht zuletzt in der grundsätzlichen Verschiedenheit des Musikhörens und -rezipierens zu suchen sind.

Trotzdem halte ich ihre These „vermutlich definierten die NS-Musikpolitiker auch die ‚nationale‘ Tonkunst *ex negativo*, indem sie alles, was nicht ‚international‘, das heißt jüdisch, atonal oder sonstwie unerwünscht war, als ‚national‘ betrachteten“ (S. 102) für unzureichend. Das besonders perfide an nationalsozialistischen Musikvorstellungen war ja gerade, daß sie unter dem Deckmantel der Wissenschaftlichkeit und durchaus mit logischen Ausschlüssen zu neuen bzw. erneuerten Definitionen vorstießen. Für den Begriff „national“ reicht es teilweise, eine Bezeichnung wie „deutsch“ einzusetzen, um die zahlreichen Definitionsversuche kenntlich zu machen. Das Spezifische nationalsozialistischer Musikauffassung waren zwar auch die Versuche, mit Hilfe außermusikalischer Begründungstopoi beispielsweise „deutsche“ und „nordische“ Musik gleichzusetzen bzw. als gleichwertig erscheinen zu lassen (Adolf Seifert: *Volkslied und Rasse. Ein Beitrag zur Rassenkunde*, Reichenberg-Berlin: Ullmann und Vieweg, 1940, S. 79f.), das schließt aber nicht aus, daß diesen Begründungen teilweise eine formale Musikauffassung zugrunde lag. Auch im jüngsten Diskurs hat es durchaus Ansätze gegeben, das, was an Sibelius' musikalischer Form in einer spezifischen Zeit als „finnisch“ rezipiert werden konnte, genauer festzulegen (Barbro Kvist Dahlstedt: „Nationell hängivenhet. Sibelius Kareliamusik och den väst-europeiska identiteten i 1890-talets Finland“. In: *Nationell hängivenhet och europeisk klarhet. Aspekter på den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag, 1999, S. 21ff.). Das soll – wie Gleißner mit Recht feststellt – nicht darüber hinwegtäuschen, daß das musikalisch „Nationale“ kein Substanz-, sondern ein Funktions-Begriff ist.

Insgesamt betrachtet ein lesenswertes Buch, daß unabdingbar in die von Huttunen geforderte vergleichende Sibelius-Forschung (Matti Huttunen: „Nationalistic and Non-Nationalistic Views of Sibelius in the 20th-century Finnish Music Historiography“. In: Tomi Mäkelä (Hg.): *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Hamburg: von Bockel Verlag, 1997, S. 217) gehört und sich aufgrund seines Ansatzes auch anderen empfiehlt, die sich mit der Rezeption einzelner Komponisten auseinandersetzen.

Ursula Geisler

Henrik Karlsson: *"Handslag, famntag, klapp eller kys?" Konstnärlig forskarutbildning i Sverige*. (Sister Skrifter 4.) Stockholm: Swedish Institute for Studies in Education and Research, 2002, 197 S., ISBN 91-631-2167-0

“Handslag, famntag, klapp eller kys?” er den lidt mystificerende titel på en bog, som docent Henrik Karlsson har skrevet om “Konstnärlig forskarutbildning i Sverige”. Titlen refererer til en (også i Danmark kendt) pubertetspræget frierleg “Ryska posten” der handler om at turde gøre erfaringer med det modsatte køn. Her anvendes den på forholdet mellem kunst og forskning med “konstnärlig forskarutbildning” som det ingenmandsland, hvor kønnene lærer hinanden at kende før den endelige forening. Billedet er forfriskende og djærvt, men passer det nu også? Er (forsker)uddannelsen det selvfølgelig kontaktpunkt mellem kunst og forskning? Eller mødes forskning og kunst snarere i en fælles bestræbelse på at udvide den menneskelige erkendelse og berige den verden, vi skaber og lever i, med nye facetter, nye dimensioner, nye anskuelsermøder?

Disse spørgsmål ligger som en skjult dagsorden bag de debatter, institutionelle tiltag og reglementer, som Henrik Karlsson refererer i sin næsten 200 sider lange, grundige og særdeles anbefalelsesværdige bog. Efter en introduktion, der ridser den aktuelle situation om kunstneriske doktorgrader op i Sverige og udlandet, diskuterer bogen de kunstneriske og videnskabelige paradigmer i store træk, sætter diskussionen i internatio-

nalt perspektiv, og vender derefter tilbage til en analyse af forholdene i Sverige, hvor argumenter for og imod granskes. Konklusionen bliver at de kunstneriske uddannelser bør have ikke én, men to doktorgrader: En ren kunstnerisk og en akademisk, hvor den første (*doktor i kunst*) indrettes som en "konstnärlig doktorsexamen på de konstnärliga högskolornas egna villkor", mens den anden (*filosofie doktorsexamen*) følger den universitære tradition og indrettes af de kunstneriske højskoler i fællesskab som en tværfaglig æstetisk doktorgrad, der giver forskningskompetence på linje med de videnskabelige doktorgrader.

Om forslaget har muligheder for at nyde fremme i Sverige, tilkommer det ikke en dansk anmelder at vurdere. Men bedømt fra en passende afstand virker det både fornuftigt og sympatisk. Først og fremmest fordi det løser den tætte forbindelse mellem doktor-titlen og den videnskabelige, forskningsmæssige, kompetence, som tilsyneladende danner baggrund for en del af den svenske diskussion. Det lægger op til at doktor-titlen bliver en hædersbetegnelse som kan erhverves af individer, der har beriget verden med ny erkendelse i form af videnskabelige afhandlinger eller kunstværker. Og at den forskningsmæssige kompetence som åbenbart garanteres af filosofie doktorsexamen er knyttet til den dokumenterede beherskelse af en eller flere metoder – f.eks. kvantitativ naturvidenskabelige eller kvalitativ humanistiske – hvormed ny erkendelse evt. kan opnås. Set fra et dansk synspunkt, hvor vi har to doktorgrader – en ph.d. grad der afslutter en forskeruddannelse og en "rigtig" doktorgrad der erhverves gennem en afhandling – og ganske forskellige faglige traditioner for, hvad der faktisk kræves for at erhverve disse grader, virker det fornuftigt at tage afslappet på titulaturen og til gengæld holde fast ved, at kunst og forskning er to forskellige veje, der ideelt fører til ét mål: ny erkendelse.

Når det danske synspunkt føres frem her, er det ikke alene af lokalpatriotiske grunde, men også fordi der, som det tydeligt kommer frem gennem Henrik Karlssons meget omfattende research, er to konkurrerende grundholdninger til, hvad en doktorgrad skal være i Sverige: Et nationalt monument eller en adgangsbillet.

Det kommer frem i de to tilspidsede formuleringer, som anføres i indledningen:

- "Av rättviseskäl bör de konstnärliga högskolorna likställas helt med andra ämnen inom universitet och högskolor när det gäller forskningsresurser och examina..."
- "Vetenskap och konst är två skilda världar. Det akademiska samhället har sina traditioner och regler, och inga nya discipliner kan ges långt gående speciella undantag..."

Ingen af formuleringerne holder vand. Det er ingen menneskeret, at kunstnere skal kunne aflægge doktorseksamen. Men der kan være fornuftige og praktiske grunde til at de skal have muligheder for det, og disse grunde er i høj grad at finde i det internationale samfund, hvor kunstneriske doktorgrader bliver mere og mere almindelige. I takt med at Sverige og svensk kunst flettes ind i et globalt fællesskab vil det være praktisk at svenske titulaturer umiddelbart kan sammenlignes med internationale.

Tanken om ét akademisk samfund med egne traditioner og regler er en myte. Alle ved, at en videnskabelig doktorgrad internationalt kan være udtryk for helt forskellige paradigmer og holdninger til videnskabelig kompetence. Den tyske tradition for at skelne mellem *Doktor* og *Doktor habil* eller den østrigske titel *Doktor wirthliche Doktor* taler deres tydelige sprog. Alle amerikanske doktorgrader er ikke guldrandede, og alle britiske er ikke fra Oxbridge. Det akademiske "samfund" har indset, at man skal læse afhandlinger og ikke visitkort for at bedømme forskningsmæssige kompetence.

Det er kamp mod vejr møller at opretholde illusionen om en fælles, national akademisk standard for doktorgrader der skal gælde alle svenske universiteter og højskoler. Det er vigtigere at sikre, at de svenske grader, som tildeles inden for de forskellige videnskabelige og kunstneriske discipliner, vurderes højt internationalt. Dvs. at de kunstneriske doktorgrader, som efter Henrik Karlssons forslag institueres i Sverige, ikke kun bliver på de *konstnärliga högskolornas egna villkor*, men at de indrettes med tanke på at opfylde en streng international standard for kunstneriske doktorgrader inden for de forskellige kunstfag. Det svenske samfund skal lægge lige så stor vægt på at opbygge og værne om en respekt om kunstneriske doktorgrader, som det traditionelt har lagt

på at skabe respekt om den videnskabelige doktorsexamen.

Dette aspekt er underprioriteret i Henrik Karlsson bog, der munder ud i et velargumenteret og gennemtænkt forslag om etablering af en tværfaglige filosofie doktorsexamen for de kunstneriske højskoler i fællesskab. Men bogens analyser af den internationale situation og dens mange kilder og referencer til vurderinger af de praksisbaserede, kunstneriske doktorgrader der tildeles international – f.eks. i UK og Finland – lægger op til et tilsvarende gennemreflekteret forslag om indhold og krav til en svensk doktor-i-kunst grad, der vil kunne måle sig med og måske sætte en international standard. Man må håbe, at Henrik Karlsson får mulighed for at fortsætte sit arbejde ad disse baner.

Jens Brincker

Lauluja Lönnrotin ajoilta [Sånger från Lönnrots tidevarv] Utg: Anneli Asplund, (Suomalaisen kirjallisuuden Seuran Toimituksia 866), Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002, 232 s., noter, ISBN 951-746-370-7

Elias Lönnrot (1802–1884) är mest känd som skaparen av det finländska nationaleposet *Kalevala*. Detta verk, samt systerverket *Kanteletar*, var som bekant ett resultat av den insamlingsverksamhet av finsk folklöre som han inledde 1828 och som i grunden bottnade i det sökande efter kulturell/nationell identitet som blev aktuellt i Finland efter separationen från Sverige år 1809. Källan som man öste ur var den öst-finländska, arkaiska runosången där man sökte ett urfinskt ursprung enligt den kända devisen ”svenskar är vi ej mer, ryssar vill vi inte bli, låt oss därför vara finnar”.

Den finländska folklöristen och folkmusikforskaren Anneli Asplund belyser i den nu aktuella boken en sida av Lönnrot som inte tidigare i någon större utsträckning uppmärksammats, nämligen frågor som behandlar Lönnrot som musikmänniska. Det är först på senare år som också denna sida av Lönnrots gärningar tillmätts ett större intresse inom finländsk musikforskning. För en icke-finländare ter sig detta kanske föga

märkvärdigt men sett ur en finländsk, kulturhistorisk synvinkel är det mycket anmärkningsvärt med beaktande av *Kalevalas*, och alltså i praktiken Lönnrots, enorma betydelse för den finsknationella självhävdelser och kulturella identiteten som *Kalevala* i förlängningen betytt. Asplunds ambitiösa företag att beskriva denna sida av Lönnrot är mycket lyckat och på många sätt heltäckande. Låt det därför vara sagt från början att man inte kan annat än vemodigt beklaga att boken tyvärr inte kommer att nå ut till den stora musik- och kulturhistoriskt intresserade publik som den förtjänar på grund av språket. Boken ges ut på finska och skulle utan tvekan förtjäna en svensk översättning.

Boken är nämligen inte bara en beskrivning av Elias Lönnrots musikverksamhet – illustrerad med 115 sånger ur hans egna samlingar av sånger, såväl handskrifter som publicerade – utan den är samtidigt en fin översikt av det musikliv och den repertoar som var på tapeten under Lönnrots aktiva liv. Alltså en mycket intressant tidsperiod i Finlands musikhistoria; en tid när den unga nationen formade ett eget musikliv, först med centrum i Åbo med starka impulser från Uppsala och efter Åbo brand 1827 i den nya huvudstaden Helsingfors. Varje sång får också sin beskrivning ur ett kulturhistoriskt perspektiv samtidigt som sambandet mellan sången och Lönnrots verksamhet ges utrymme. Vidare bidrar de noggranna referensangivelserna i hög grad till utgåvans användbarhet för fortsatta studier i ämnet.

Sångerna är till största delen tagna ur Lönnrots egenhändigt utformade handskrift *Kantelesävelmistöä* (Kantelemelodier) bestående av 230 sånger och melodier av varierande slag. Samlingen visar även på Lönnrots stora intresse för kantelespel och en utförlig och informativ förteckning över samlingen finns även bifogad i Asplunds bok. Sångerna, både i Lönnrots egen samling och i Asplunds urval, är indelade i följande kategorier: runosånger (av vilka flera återfinns i *Kanteletar*), världsliga nutida sånger (bl.a. ballader och yngre folkvisor), de lärds sånger (patriotiska sånger och sånger till texter av Runeberg, Topelius m.fl.), svenskspråkiga sånger (såsom svenska folkvisearrangemang med rötter i Uppsala-romantiken och sånger av Bellman) samt andliga sånger. Samlingen är med andra ord en

slags kulturhistorisk sångbok som på många sätt beskriver en tid av spirande intresse för det egna folket och dess rötter utan att förglömma de historiska banden till Sverige, som vid Lönnrots tid ännu i hög grad var närvarande i form av studenttraditioner, det svenska språkets ställning som maktspråk i landet och de kulturella banden som den månghundraåriga gemensamma historien med det Svenska riket gett upphov till.

Boken är föredömligt upplagd med en informativ inledning, där bokens syfte och innehåll klargörs på ett koncist och uttömmande sätt. Därefter följer själva sångsamlingen, dvs. urvalet av sånger tillhörande Lönnrots repertoar, med varierande och tidsenligt "autentiskt" utformade notskrifter samt texter både på finska och svenska i det fall som originaltexten är svensk. Vackra och deskriptiva illustrationer bidrar även i hög grad till glädjen att läsa och bläddra i en dylik utgåva. Efter de 115 sångerna följer den gedigna kulturhistoriska kontextualiseringen som följer den vetenskapliga utgåvans alla regler i fråga om akribi och noggranna källhänvisningar. Samtidigt ger kapitlet en god fingervisning om forskningsläget gällande tidsepokens musikliv och framförallt om forskningen kring Elias Lönnrot. Efter det följer beskrivningen av sångerna i boken och källorna till dessa samt den utförliga förteckningen över Lönnrots egen sångsamling med klara hänvisningar till originalkälla, upphovsman etc; visserligen med många förkortningar men dessa finns även lättförståeligt förklarade i en förteckning. Boken avslutas med en alfabetisk innehållsförteckning utgående från sångernas inlednings-texter eller namn.

Överlag, så som recensionen hittills låtit påskina, är det fråga om en bok som på många sätt tilltalar undertecknad recensent. Den behandlar ett intressant ämne som presenteras på ett föredömligt och inspirerande sätt. Det är en bok som vänder sig såväl till en akademiskt (historiskt, folkloristiskt, etnologiskt och musikvetenskapligt) intresserad läsarkrets som till praktiska musikutövare på alla nivåer. Det är en bok att stimuleras av; vad är väl roligare än att veta något om bakgrunden till sånger som man sjunger, om det så är runosånger om Väinämöinen eller Bellmans Gubben Noach. Man får också hoppas att boken kan uppmuntra till lik-

nande kritiska utgåvor i framtiden som också vänder sig till den stora skara musikälskare som inte nödvändigtvis gått musikhögskoleutbildning med praktisk eller akademisk inriktning. För att trots allt peka på något som kan ses som svagheter så kunde den vetenskapliga ambitionen ha löpts linan ut med hjälp av ett sak- och personregister, vilket alltid är till stor glädje för forskaren. Den andra negativa aspekten har redan tidigare berörts och gäller utgivningspråket. Inget ont i det – finska är ett utmärkt och nyansrikt språk om man behärskar det – men boken skulle förtjäna en mycket större publik, vilket den med största sannolikhet skulle få med en svensk översättning. Det sista sagt som en vänlig pik till Svenska litteratursällskapet i Finland.

Niklas Nyqvist

Boel Lindberg: *Våra glada visor klinga. Skolradions sångstunder 1934–1969*. (Stiftelsen Etermedia i Sverige, Skrifter om utbildningsprogrammets historia nr 6, 2002), Lund: Arkiv förlag, 2002, 290 s., noter, ill., CD, ISBN 91-88830-10-1

Redan framsidan väcker min nyfikenhet. Omslagsbilden och stilen påminner om min egen barndoms skolradio. Vi gick i en liten skola på landet och skolradioprogrammen var återkommande inslag i mitten på sextioalet, framförallt i engelska och musik. På samma sätt som i det inledande citatet från Mikael Niemi minns jag röster och den speciella stämning som dessa program skapade. Boel Lindbergs studie om Skolradions sångstunder 1934–1969, *Våra glada visor klinga*, behandlar en viktig musikpedagogisk verksamhet som kom många barn och ungdomar till del under stora delar av 1900-talet. Den bifogade CD:n med exempel från ett antal program ger en inblick i vad dessa kunde innehålla.

Lindbergs studie ingår i ett större flerårigt forskningsprojekt om utbildningsprogrammets historia, *Välfärdsstat, medier och modernisering*. Projektet syftar till att teckna sambanden mellan utbildningsprogrammen och förändringen av välfärdspolitiken. På så sätt hamnar denna studie i skärningspunkten mellan utbildningspolitik,

medier och musikännets traditioner. Detta är ju mumma för den som är musikpedagogiskt intresserad. Samtidigt som musikpedagogiska traditioner och förhållningssätt diskuteras kan dessa ställas i relation till skolväsendets utveckling, och i synnerhet till den kraftiga medialisering som kännetecknat nittonhundratalet.

Skolradions musikprogram är ett utforskat område. Boel Lindberg har genom att granska arkivmaterial, programhäften och inspelade program samt genom att intervjua flera av de drivande framförallt under sextioalet lyckats kartlägga den kanske mest omfattande musikpedagogiska satsningen i Sverige under 1900-talet (tillsammans med uppbyggnaden av kommunala musikskolor). Genom sin studie lämnar hon ett viktigt bidrag till förståelsen av hur musikpedagogiska traditioner och förhållningssätt formas och upprätthålls, och hur de påverkar dem som engagerar sig i frågor om barns musikaliska fostran.

Boel Lindberg ansluter till projektets övergripande karaktär genom att lyfta fram tre centrala begrepp för att förstå de stora dragen. Dessa är *modernisering*, *medialisering* och *professionalisering*. Modernisering handlar bland annat om välfärdsstatens uppbyggnad, om utbildningssystemets reformering och en framväxande rationalisering. Inte minst spelar tanken på rationalisering stor roll i många utbildningsreformer, i den meningen att skolan inte ska ses som ett ideologiskt reservat för dem som vill blicka tillbaks på en svunnen guldålder, utan snarare utgöra ett instrument för samhällsförändring och reformering. Dessutom framhåller Lindberg moderniseringens tendens till kulturell inklusion. Fler skulle näs av den goda kulturen och inlemmas i en stor gemensamhetsfär. Genom framväxten av radio och TV, veckopress, idrottsklubbar och annan föreningsverksamhet skapades en gemensam referensram, där landskamper, Hylands hörna och sedermera melodifestivaler utgjorde markörer för denna nationella och kulturella samhörighet. Medialiseringen fokuseras självklart i denna studie, som ju behandlar en närmast revolutionerande musikpedagogisk innovation. I och med skolradion gjordes musikundervisning möjlig utan någon aktiv närvarande lärare. Detta inom ett ämne som kanske starkare än något annat betonat det personliga utkorandet av pedagoger,

och där den pedagogiska legitimiteten länge sammanhänge med den egna konstnärliga förankringen.

Professionalisering, slutligen, är det tredje begreppet, vilket kan tyckas motsägas av medialiseringen som jag antytt den ovan. Men Lindbergs poäng är att skolradion i sig själv blev en arena för några av landets ledande musikpedagoger, och inom denna utkämpades flera strider om såväl innehåll som utformning. På så sätt bidrar denna studie till förståelsen av hur en musikpedagogisk yrkesidentitet vuxit fram, väsensskild från yrkesmusiker eller musikföreläsare. Samtidigt framgår hur betydelsefulla de stora institutionerna är för musikpedagogisk verksamhet. Skolradion i sig blev en stark institution, med nära samröre med Skolöverstyrelsen. De framträdande musikpedagogerna hade ofta en stark institutionell ställning.

Skolradions sångstunder blev en pyramidal succé. Från en trevande framgång med några enstaka program vid starten 1934 producerades omkring 80 program läsåret 1965/66. År 1955 distribuerades omkring 800000 skolradiohäften. Detta kan förklaras dels av att det fanns många folkskole- och grundskolelärare som tydligt upplevde sina begränsningar. Dessutom innebar programmen att en ny sångrepertoar kunde spridas. Programmen hade nyhetens behag.

Det är intressant med de strider som rasade inom skolradion. Redan tidigt manövrerades Julius Rabe ut av sånglärarkåren med Annie Peterson i spetsen, som sedan kom att dominera arbetet under lång tid. Trots att hon fick återkommande kritik hade hon länge en stark position när hon ivrade för sågundervisning som karaktärsdaning, rotad i högre värden. Under sent femtio- och tidigt sextioal dominerades skolradions musikprogram av Ingemar Gabriellson och Bengt-Olof Engström, vilka tillsammans med Dagny Stern kom att bidra till den stora tillväxt som skedde vid denna tid. I mitten av sextioalet trängdes Stern ut av Daniel Helldén, som aktivt drev en höjd ambitionsnivå med större inslag av spelfärdighet och notläsning. Därmed skedde ett skifte från betoning av traditionsöverföring till att betona musikaliskt skapande och deltagande. Från inordning till autonomi.

Ett påfallande inslag i moderniseringen på femtioalet var att konstmusiken *inte* särskiljdes

från musikundervisning. Tvärtom ser vi att flera av samtidens tonsättare, Sven-Erik Bäck, Sven-Eric Johanson, Laci Boldemann och inte minst Daniel Helldén engagerade sig mycket i musikpedagogiska spörsmål. De är också representerade i skolradions produktioner under femtio- och sextiotalen. Där ser vi för övrigt en stor skillnad mot hur det musikpedagogiska fältet är strukturerat idag. Ytterst sällan ser man år 2003 att samtidens tonsättare engagerar sig i frågor om skolornas musikundervisning.

Men samtidigt som musikprogrammen har inneburit förändring har de också visat på sega strukturer. Påfallande länge sjöngs visor med 1800-talsmotiv om bondgårdar och glada djur, trots att det inte illustrerade tillvaron för de flesta elever på femtiotalet. Dessutom utgjorde programledarnas egen utbildning en begränsning, eftersom de länge var skolade i en så utpräglat västerländsk konstmusikalisk tradition. Exempelvis dröjde det ända till 1959 innan den första sången på engelska förekom i skolradion. På så sätt illustrerar skolradions musikprogram spänningen mellan traditionens makt, ofta oreflekterad, och den hastiga utveckling som skolsystemet men också musikfältet i stort genomgick, både beträffande innehåll och karaktär men också vad gäller de yttre villkor som utbildningspolitik och medialisering bidrog till.

Våra glada visor klinga lämnar ett utmärkt bidrag till förståelsen av hur det musikpedagogiska fältet vuxit fram och strukturerats. På senare tid har ju intresset för utbildningshistoria ökat, och Boel Lindberg bidrar till förståelsen av en pedagogisk verksamhet som berört många.

Jonas Gustafsson

Dan Lundberg & Gunnar Ternhag: *Musiketnologi – en introduktion*. Hedemora: Gidlunds Förlag, 2002, 168 s., ill., noter, ISBN 91-7844-358-X

“Vad är musiketnologi?” Dette er emnet for Dan Lundberg og Gunnar Ternhags bog. Gennem de sidste mange årtier er musiketnologiens felt blevet udvidet og navnlig er grænserne til musikvidenskabens øvrige arbejdsformer og deldiscipliner

blevet udfordret, diskuteret og overskredet. Derfor er det et ambitiøst projekt at ville fortælle hele denne historie i introduktionsform og med blot 140 siders tekstomfang. Forfatterne er sig dette forbehold bevidst, nævner faktisk selv det “umulige” i projektet, men kaster sig alligevel med stor iver og interesse ud i opgaven. Feltet defineres indledningsvist således: “En videnskabelig disciplin om at studere musikudtryk i forskellige kulturer, men også kulturudtryk i selve musikken.” (s. 9)

En af bogens hovedpointer er at skildre musiketnologien fra et europæisk synspunkt i et slags opgør med den amerikanske dominerede musikanthropologi: “mer etnologi än antropologi” (s. 7), og med større fokus på svensk folkmusikforskning og svensk empiri. Lokaliseringen er fin, og det er godt at tage udgangspunkt i lokale, nationale forhold og musikformer, men alligevel forekommer opretholdelse af denne skelnen problematisk, navnlig set i forhold til disciplinens udvikling, som den tilmed beskrives i all sin kompleksitet i forhåndenværende bog.

Bogens første kapitel stiller det indledende spørgsmål om musiketnologiens væsen og forsøger at afdække feltets videnskabshistorie med mange referencer til tidligere tiders forskere. Også grundene til at studere musik til ud fra et musiketnologisk perspektiv drøftes, og der trækkes åbenlyst på dele af Lundbergs samarbejde med Krister Malm og Owe Ronström i projektet *Musik – Medier – Mångkultur*. Dette kapitel er globalt og kvantitativt orienteret, og medialiseringen fremdrages som en vigtig forudsætning for det musiketnologiske studie. Derefter behandles feltarbejdet, der med rette anses som et af hovedkendetegnene for den musiketnologiske arbejds metode. Det gøres dels gennem en redegørelse for indsamlings- og optegnelsesproblematikken, som behandler forholdene omkring transskription, verbalitet/sproglighed og oral trading. Men feltarbejdet belyses også i en historisk sammenhæng: For det første diskuteres modsætningsparret synkron–diakron, og erkendelsen af en historisk dimensions tilstedeværelse selv i det synkrone feltarbejde pointeres. For det andet leder denne konstatering til en diskussion af feltarbejde i fortiden – ja sågar til feltarbejde i arkiver – en slags “contradiction in terms”, som ikke desto mindre indeholder mange principielle overvejelser. Her-

efter følger et kapitel om musikanalyse ud fra en række forskellige analysemetoder. Interessen for musikalsk analyse, for feltarbejde i arkiverne og for musikken selv gives således rigtig meget plads, og til tider forekommer detaljeringsgraden så stor at det overordnede perspektiv svækkes. Endelig kommer bogen mest tungtvejende og principielle kapitel, nemlig i form af en præsentation og diskussion af begrebet kulturanalyse. Det forekommer dog uheldigt at diskursen om netop diversitet, betydning, tolkning og kontekst først for alvor tages op i dette afsluttende kapitel og samtidig gives så relativt lidt plads, og umiddelbart savner man en større affinitet mellem de forudgående kapitler og deres problemstillinger. Det konkluderes (s. 127) at studiet af musikkultur i dag er musiketnologiens hovedarbejdsområde, og forfatterne slutter med at konstatere at musik både skal tages alvorligt og at den samtidig er en gåde.

Der er på både godt og ondt tale om en inspirerende bog, som indbyder til debat, men overordnet set savner jeg en sammenstilling af hvad betydning feltarbejds problemstillinger og kulturanalysens erkendelser får for det konkrete arbejde med den indsamlede og studerede musik. Disse tanker er ikke fremhævede og derfor bliver konteksten ikke sammenkædet med teksten – eller sagt på en anden måde: den relation mellem den klingende lyd og de sociale, kulturelle og menneskelige relationer, musikken i dens kontekst, som i mine øjne er musiketnologiens styrke og berettigelse, får ikke tilstrækkelig plads.

Igennem hele teksten står også forsøget på at afgrænse musiketnologien fra det som lidt pussigt kaldes "den klassiske musikvidenskab". Allerede s. 17 lægges der op til en noget stereotyp grænsesætning til den klassiske musik, og herved nærmer forfatterne sig – måske utilsigtet – en lidt gammeldags definition: Nemlig at musiketnologi altså enten er studiet af de andre kulturer, eller studiet af gehørsbaseret musik, at disciplinen med andre ord er genstandsdefineret. Det kan også undre, at relationen til populærmusikstudier berøres så ganske kortfattet. Dels fordi der med antropologien som udgangspunkt i stor udstrækning benyttes samme teoretiske litteratur, og dels fordi mange af de fremmede musikformer, som kommer til vestens kendskab, netop befinder sig et sted mellem populær- og folkemusik. Tværfag-

ligheden og de globale aspekter af disse forhold diskuteres for tiden blandt forskere, men vælges tilsyneladende fra i denne bog.

De problemer, som man kan diskutere, er altså overvejende af holdningsmæssig karakter og følger af teoretisk-metodiske valg. Man kan mene, at tidsfastsættelserne i bogen er lidt uklare og placering af fagets trendsættere er lidt løs – f.eks. er det lidt underligt at Alan Lomax omtales i nutid, ligesom man kan diskutere om opslagsklippene fra Svenskt visarkivs hjemmeside er de mest relevante og om definitionerne holder, men "fejlene" er få.

Det er på mange måder ønskværdigt, at ville fremstille et fagområde på eget sprog, men man kunne have ønsket sig at en sådan ny introduktionsbog i højere grad ville have taget udgangspunkt i det allerede skrevne frem for at genfortælle det, og i stedet for at bringe så mange forskellige vinkler, opfattelser og forbehold, måske havde fokuseret mere på nutiden. De to forskere har så oplagt meget på hjerte, ved meget og er dybt engagerede i arbejdet. Bogen indeholder mange kloge betragtninger, mange fine referencer og vigtige konstateringer. Alligevel sidder man tilbage med en lidt uforløst stemning.

Men på en meget positiv måde er bogen også med til at vise at feltet musiketnologi ikke er en entydig størrelse, at der foregår en faglig og videnskabelig diskurs og at de tre deltraditioner, som har dannet udgangspunktet for vor tids musiketnologi – den komparative musikvidenskab, musiketnologien og folkemusikforskningen – stadig brydes. På den måde bliver bogen en vigtig brik i den fortsatte og nødvendige diskussion af musiketnologi i en nordisk sammenhæng.

Annetette Kirkegaard

Frans Mossberg: *Visans kontinuum. Ord, röst och musik. Studier i Olle Adolphsons musik och framförandekunst*. Diss. Lund: Institutionen för konst- och musikvetenskap, 2002, 391 s., noter, ISBN 91-89192-13-3 samt elektronisk resurs: http://www.lub.lu.se/luft/diss/hum204/hum204_transit.html

Hösten 2002 disputerade Frans Mossberg i musikvetenskap vid Lunds universitet på avhandlingen *Visans kontinuum*, som han ägnat Olle Adolphsons viskonst. I enlighet med traditionen har jag fått uppgiften att sammanfatta några synpunkter på arbetet som jag framförde i egenskap av fakultetsopponent.

Efter inledning där syfte och uppläggning redovisas, beskrivs Olle Adolphsons liv och utveckling i kapitlet "Mellan slagdänga och midnattsmässa – artistisk persona och musik". I kapitlet "Ordens musik" beskriver Mossberg den hypotes som han velat testa, att melodilinjens struktur har samband med vokalvalet i texten. Kapitlet "Musikens berättelser" analyserar förhållandet mellan text och musik, och kapitlet "Röst och sångsätt" beskriver vad som kännetecknar Olle Adolphsons röst användning i sångerna. Avhandlingen avslutas med kapitlen "Rekapitulation och slutord" samt en källförteckning.

Grafiskt/tekniskt prövar avhandlingen nya vägar. Den finns sålunda inte bara i bokform, utan också i form av en CD där notexempel länkats till ljudexempel, så att läsaren också kan lyssna på exemplet.

Också vetenskapligt prövar Mossberg nya vägar. En av arbetets tyngdpunkter är hypotesen att ett kvantifierbart samband råder mellan intervallerna i Olle Adolphsons melodier och hans vokalval i texten. Till bakgrunden hör att vokaler bildas genom att deltoner i vissa frekvensområden är starkare än andra. I vokalen *a* är deltonerna i närheten av 650 och 1050 Hz sålunda starkare än andra och i vokalen *ä* är deltonerna nära 400 och 700 Hz starkare än andra. Detta fenomen uppkommer genom resonanserna i ansatsröret, och deras frekvenser avstäms med ansatsrörets form. Ansatsrörsresonanser kallas formanter och de två lägsta formanternas frekvenser bestämmer vokalfärgen. Varje vokal har alltså sin egen karakteristiska kombination av de två lägsta formantfrek-

venserna.

Mossbergs huvudhypotes är nu att ett stigande intervall tenderar att kombineras med ett vokalskifte, där åtminstone en av de båda lägsta formantfrekvenserna stiger och vice versa. För att pröva denna hypotes, som lanserades 1979 av fonetikern Claes Witting i denna tidskrift, analyserar Mossberg text och melodi i ett antal av Olle Adolphsons melodier. Han finner också en mängd exempel där formanter och melodi rör sig åt samma håll och drar slutsatsen att detta samband inte enbart speglar slumpens skördar.

Sådana samband måste naturligtvis kunna uppkomma också av en slump. Det är mycket sannolikt att två vokaler inte har samma första eller andra formantfrekvens, så endera eller båda rör sig oftast uppåt eller nedåt i frekvens vid vokalbyte. Mossberg rekryterar emellertid inga statistiska metoder för att utrona om de överensstämmelser han funnit är vanligare än vad en slumpvis variation skulle ge. Därmed förblir hans hypotes noga taget oprövad. En hastig prövning där sambandet prövades för godtyckligt vald text kombinerad med en av Olle Adolphsons melodier visar till exempel på en förekomst av samvariation som inte avviker särskilt mycket från dem Mossberg finner. Man kan naturligtvis också ställa sig frågan om sådana här samband mellan melodiriktning och vokalskiften kan förväntas i alla verser i en visa eller bara kan i första versens text, som Mossberg koncentrerat sin analys på.

För att beskriva och analysera samband mellan melodi och vokalformanter har Mossberg konstruerat ett symbolsystem som definieras på s. 99. Det ställer rätt stränga krav på läsarens minne och tillgång till tid vid avläsande av den information som inryms i en del figurer, t.ex. s. 109–121. Ett grundproblem kan vara att en stor mängd olika samband analyseras samtidigt. Man kunde tänka sig att det hade varit lindrigare för läsaren om tänkbara samband mellan melodiriktning och formantfrekvensändring hade prövats ett i sänder.

Användningen av diagram och tabeller är frikostig. Vanligen räcker det med att ge värden antingen i ett diagram eller i en tabell, men Mossberg visar t.ex. Fants värden av svenska vokalers formantfrekvenser i ett antal diagram och tabeller.

Ibland blir hans behandling av frekvenser helt

halsbrytande som när han med friskt mod subtraherar 100 från skaltonsfrekvenser och sedan multiplicerar resten med 10 (s. 89–90), detta för att lättare kunna jämföra skaltoners och formanters frekvenser. Det rimliga hade varit att oktavtransponera frekvenserna. De Mossbergiska frekvensoperationerna saknar å andra sidan betydelse för de resultat han kommer fram till.

En omständighet som Mossberg kunde ägnat större uppmärksamhet är att formantfrekvenserna varierar ganska avsevärt mellan olika talare. Att kombinera dem med skaltonsfrekvenser som görs bl.a. på s. 86 blir därför mindre meningsfullt. Första formantfrekvensen i vokalen *a* kan exempelvis ligga närmast tonerna E_5 , F_5 och $F\#_5$ beroende på talare och sammanhang. Man kunde mot den bakgrunden tycka att det hade varit intressantare att utgå från Olle Adolphsons egna formantfrekvensvärden. Å andra sidan saknar denna jämförelse betydelse för själva kärnfrågan, om det finns några samband mellan melodiriktning och vokalskiften.

När det gäller beskrivningen av röst användning går Mossberg den traditionella vägen. Delvis citerande andra talar han om ljus röstklang, ljusa/mörka vokalklanger, vibrationsfri ton, toner som placeras långt fram i huvudets resonansrum, rik röstgestik och andra begrepp som knappast passar i vetenskapliga sammanhang, eftersom deras innebörd är oklar; betyder "vibrationsfri ton" en vibratofri ton, och vilka är huvudets resonansrum där toner kan placeras längre fram eller bak? Tolkningsinspirationen flödar stundtals ymnigt: "Sångaren låter oss veta vem han är och betydelsen av vad han har att säga. Tonfall som markerar auktoritet i vissa strofer kompletteras i andra av uttryck av öppen hjärtig värme." Sådana beskrivningar bryter mot den mera naturvetenskapliga metod som Mossberg använder på andra ställen i avhandlingen, och det synes aningen tveksamt om hans beskrivning verkligen karakteriserar Olle Adolphsons röstkonst eller om den är lika tillämplig på många andra sångare. Man måste också beklaga att Mossbergs analys av Olle Adolphsons sångsätt inte innefattar tonernas tidtabell, dvs. när de startar och slutar, en aspekt som visat sig ha grundläggande betydelse för uttrycket i både musik och tal.

Mossberg har själv tagit på sig det betydande

arbetet med och ansvaret för den grafiska utformningen, en stundtals synbarligen svärbemästrad uppgift att döma av exempelvis en del omotiverade fontbyten. Bilderna saknar dessutom förklarande figurtexter och i diagrammen saknas ofta uppgift om vad axlarna representerar och vilken enhet värdena anges i. Med allt det arbete Mossberg tagit på sig för avhandlingens grafisk/tekniska utformning är det också förestäligt, men knappast acceptabelt att precisionen i referenser och register på sina ställen är bristfällig.

Avhandlingen är å andra sidan ett respektingivande prov på ett försök att utnyttja ny kunskap och ny teknik inom musikvetenskapen. Möjligheten att lyssna på de musikavsnitt som diskuteras är ovärderlig, särskilt när det gäller sångsätt, röstegenskaper och annat som inte innefattas av notbilden. Bakom denna möjlighet ligger ett omfattande och väl utfört redigeringsarbete som länder författaren till stor heder. Man får hoppas att Mossbergs exempel kommer att följas av andra musikforskare som kan dra lärdom av hans erfarenheter.

Johan Sundberg

Music Archiving in the World. Papers presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berliner Phonogramm-Archiv. Red: Gabriele Berlin & Artur Simon, Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002, 520 s., ill., noter, CD, ISBN 3-86135-681-3

Att göra arkivinspelningar med traditionell musik är en drygt sekelgammal aktivitet. Att det inte är en helt okontroversiell verksamhet, varken då eller nu, framgår av de föredrag som presenterades vid en konferens i samband med att en av de ledande institutionerna, Berliner Phonogramm-Archiv, hundraårsjubilerade (deras jubileumspublikationer recenserades i STM 2001). Nu är ett sextiotal av föredragen om inspelnings- och arkiveringshistoria i ett globalt perspektiv samlade i en föredömligt välredigerad volym med detaljerat register och en CD-bilaga med 57(!) spår.

Här finns inte utrymme att kommentera samtliga bidrag, utan jag vill istället lyfta fram

några aspekter på hur arkiven och traditionsinspelningarna förändrats. Den tydligaste och kanske viktigaste förändringen är förhållandet till den musiktradition som spelas in. Under stora delar av 1900-talet var arkivinspelningarna främst till för forskningsändamål. De människor som lämnat de musikaliska bidragen var ofta långt borta geografiskt och/eller socialt. (I väst var notutgåvorna med folkmusik ett sätt att återbörda insamlat material, senare kom utgivning av inspelningar.) Avståndet mellan inspelare/arkiv och inspelad har med tiden minskat genom såväl global spridning av medier som ett postkolonialt intresse för återbördande av kulturarv från institutionerna till de kulturer som de en gång insamlats från. Detta har lett till att inspelningar har blivit en allt viktigare del av traditionsöverföringen av musik i allmänhet. Att få kopior av inspelningar har kort sagt blivit en del av ursprungsbefolkningarnas arbete med sin egen historia. Flera artiklar (av bl.a. Seeger, Gray, To'Limani-Turalir, Koch och Moyle) tar upp den politiska och kulturella kraft som återbördade inspelningar kan ha. De mest spektakulära exemplen är de rättgångar över landrättigheter i Australien och Nya Zeeland där platsnamn i äldre inspelade sånger används som bevis för ursprungsbefolkningarnas besittningsrätt.

Närheten mellan arkiven och de inspelade avspeglas också i uppbyggnaden av mer lokala och regionala musikarkiv runt om i världen. Många inspelningsprojekt av stora institutioner (som arkiven i Berlin och Wien) eller enskilda musiketnologer sker idag i samband med uppbyggnaden av lokala institutioner som ska tillgängliggöra inspelningarna lokalt och kunna fortsätta arbetet självständigt. Artiklar med exempel från bl.a. Nigeria (Sheriff m.fl.), Kambodja (Giuriati), Laos (Jähnichen), Jamaica (Bender) och Vanuatu (Ammann) belyser de olika institutionernas verksamheter och deras skiftande geografiska och politiska förutsättningar. Ekonomiskt sett har dock de flesta fonogramarkiv påvrat ekonomiska förhållanden oavsett storlek.

Med en närmare kontakt med de inspelade följer en ökad känslighet och respekt för etiska problem. Det handlar inte bara om upphovsrätter och ekonomisk ersättning vid fonogramproduktion, utan även om restriktioner vid användning.

På många håll finns musik som i sin kultur är avsedd enbart för initierade eller förbjuden för det motsatta könet, och detta bör respekteras även i arkivet, i publikationer och annan utgivning. Här är Australien ett föregångsland med klara etiska regler för fältarbete, arkivering och publicering av ursprungsbefolkningarnas kultur (Koch).

En annan aspekt på bokens artiklar rör arkiven och den tekniska utvecklingen. Med tanke på Berliner Phonogramm-Archivs historiskt sett ledande roll för musikinspelningar med fonograf är en av antologins avdelningar vigd åt fonografinspelningar från olika länder (bl.a. Ternhag om svenska förhållanden), där Berlinarkivets stora betydelse för teknikspridning och arkivering illustreras. Om morgondagens övergång till helt digital arkivering ägnas stort utrymme, från arbetet med att digitalisera äldre material (Ziegler, Nahimas, Schlenkrich, Schiller m.fl.) till nya sätt att organisera arkivmaterial i databaser. Med digitaliseringen uppkommer nya frågor kring möjligheterna att tillgängliggöra musiken, främst via Internet, och sampling av arkivinspelningar i ny musik (Ramsten, Neuman, Pätzold m.fl.). Här återkommer de moderna arkivens arbete med att tillgängliggöra materialet, samtidigt som respekten för de inspelade och rättigheterna för musiken måste beaktas.

Bokens breda uppläggning gör att alla med intresse för bevarandefrågor och musik kan hitta något korn. Den globala fördelningen av artiklarna, där dock Latinamerika är sämst representerat, gör den till ett viktigt uppslagsverk över musikarkiv för traditionell musik. Samlingar av konferensinlägg är ofta ojämnta, så även denna, men det sammanlagda värdet av innehållet uppväger stort den sortens variation.

Mathias Boström

Bo Nilsson: *"Jag kan göra hundra låtar." Barns musikskapande med digitala verktyg*. Diss., (Studies in music and music education, 5), Malmö: Musikhögskolan i Malmö, 2002, viii + 238 s., CD, ISBN 91-628-5201-9

Bo Nilssons avhandling *"Jag kan göra hundra låtar." Barns musikskapande med digitala verktyg* utgör ett viktigt kunskapstillskott om hur barn skapar musik, men också hur forskning kan bedrivas när man som forskare tar barnens perspektiv på musikskapandet.

Måste barn lära sig av vuxna att skapa musik, att spela? Är musik uttryck för något mer än sig själv, har musik och musikskapande mening? Varifrån kommer musikaliska idéer? Avsikten med avhandlingen var just att komma närmare en förståelse av dessa frågor. För att ro projektet i land avsåg Bo Nilsson att dels beskriva och analysera hur barn skapar musik med dator och synthesizer, dels öka förståelsen för den mening som skapas av deltagarna i arbetet med musikskapandet.

Avhandlingen inleds med att författaren tecknar en bakgrund till musik och musikskapande i den svenska skolan. Vi får reda på att det under många decennier pågått en intensiv diskussion om musikundervisningen skall överföra kulturella världen till barn och ungdomar utan att då ta hänsyn till just dessa barn och ungdomar. I de senaste läroplanerna för grundskolan (Lgr 80 och Lpo 94) betonas den aktiva, kreativa och skapande sidan hos musiken i skolan och musikskapande blir ett eget huvudmoment. Nilsson redogör för olika perspektiv på och uppgifter för musikämnet i skolan. Han identifierar då en *kommunikativ* grundsyn respektive en *normativ* grundsyn, där den kommunikativa grundsynen bottnar i en övertygelse om att musik är något som tillhör alla och är något som alla kan. Den normativa grundsynen har en reproduktiv inriktning och betonar vidmakthållande och förstärkning av bestående värden och utvecklande av musikaliska ämneskunskaper och färdigheter. Nilsson menar att musikalitet och musikaliskt skapande skall ses som ett meningsskapande uttryck för individens musikaliska kommunikation och upplevelse. Musik skall betraktas som en viktig del i individens personliga och sociala

utveckling.

På ett initierat sätt redovisas forskning kring frågor som berör barns och ungdomars musikskapande och musikaliska kreativitet samt vad detta resulterat i ifråga om kreativa processer och produkter. Ibland har forskningen baserats på undersökningar där deltagarna utfört formella uppgifter de fått av forskaren. Ibland har forskningen syftat till att utvärdera deltagarna eller att söka efter metoder att gradera och mäta kreativitet. Ofta har barnens musikskapande studerats ur forskarens eget perspektiv på bekostnad av barnens egen syn på sitt musikskapande och på den mening musikskapande har för barnen. Nilsson tar här ställning och menar att processen att skapa och det denna process resulterar i, dvs. produkten, inte kan studeras separat. Studeras enbart produkten riskerar den att separeras från sin uppsynsman och tenderar då att uppfattas som ett oberoende objekt. Skall en djupare förståelse av musikskapande uppnås kräver detta att produkten och processen sätts in i ett vidare sammanhang av barnen och deras värld.

Nilsson väljer att i ett väl omfattande teorkapitel redovisa olika perspektiv och infallsvinklar på barns musikskapande. Ambitionen anges vara att väva samman dessa till en teoretisk plattform för att kunna beskriva musikaliskt lärande. I denna återfinns bl.a. teorier om lek och skapande, om vardagligt lärande och meningsskapande men också teorier om musikskapande och teorier om datorn och synthesizern som medierande verktyg. Vi möter också teorier som belyser muntlighet och muntlig praktik som verktyg för analys och tolkning av musik och musikskapande. Muntlig kultur innebär, enligt Nilsson, ett sätt att koppla samman kunskap och handling. Musikalitet betraktas då som ett förhållningssätt till att skapa, återskapa och att uppleva musik.

Nilsson mejslar successivt fram ett teoretiskt perspektiv på musikskapande som han benämner *ekokulturellt*. En musikskapande praktik sett ur ett sådant perspektiv kan då beskrivas som en tolkning av den uppsättning tankar, möjligheter, tillfälligheter, vanor, handlingar och språkbruk som finns där musikskapande är den centrala verksamheten. Med hjälp av forskningsperspektivet avser sedan författaren via en empirisk studie beskriva hur individer hanterar erbjudanden i

situationer relaterade till musikskapande, vilket beskrivs som *musikskapandets praktik*.

Den empiriska studien genomfördes i en mångkulturell 1-6-skola. I samråd med läraren valdes nio barn ut som gick sitt andra skolår, tre pojkar och fem flickor. Fem av barnens familjer kom från andra länder. Två av dessa barn var flyktingar. Tre av barnen levde med en förälder.

I studien arbetade barnen med fyra olika uppgifter som var kopplade till olika förslag att göra musik till bilder (*musikstycken*).

Landskapsmusiken: Barnen använde landskapsbilder som de själva målat i akvarell som underlag för sitt musikskapande. De ombads spela musik som passade till den egna landskapsbilden.

Vattenmusiken: I samband med temat "vatten" arbetade eleverna med att associera ljud och musik till vatten och till bilder av vatten i olika former. De uppmanades att beskriva "hur det lät".

Porträttmusiken: Eleverna fick möjlighet att göra musik med synthesizern och datorn som de tyckte passa till sina självporträtt.

Kandinskymusiken: Genom en öppen instruktion erbjöds eleverna att göra musik ned synthesizern och datorn som passade till ett konstverk av Kandinsky.

Nilsson använde sig av etnografisk metod vid datainsamlingen. Han observerade barnen, genomförde löpande samtal och återkommande intervjuer samt förde egna fältanteckningar i form av dagbok. Men framför allt dokumenterades barnens musikskapande via de tekniska hjälpmedel de använde i sitt musikskapande. Barnen hade lärt sig att sköta de grundläggande funktionerna på synthesizern och datorn: spela in, stopp, back, spela upp. Genom att använda "spara-som" kommandot sparades varje steg i skapandet i ett nytt dokument under eget namn.

Resultaten presenteras på två nivåer: individnivå respektive kollektiv nivå. På individnivå redovisas barnens musikskapande i form av nio berättelser. Här framkommer barnens olika strategier när de skapar musik och de olika musikstyckena som skapades beskrivs och analyseras. Resultaten visar bl.a. att:

- barnen tyckte om att skapa musik,
- när musiken skulle spelas upp för mindre

barn ökade motivationen,

- uppgifterna inspirerade barnen att illustrera bilder med musik,
- en del barn byggde vidare på gamla erfarenheter medan andra skapade nytt,
- de spelade med flera fingrar och flertalet använde bägge händerna,
- vattenmusiken liknar ljudkompositioner,
- porträttmusiken resulterade i mer personliga uttryck och känslor,
- den musikaliska variationen ökade i porträttmusiken och i Kandinskybilden.

På den andra nivån – den kollektiva – redovisas barnens musikaliska aktiviteter. Deras musikstycken visade på rikligt med exempel på form och struktur i musikskapandet, växling mellan flera musikaliska idéer, utveckling av musikaliska motiv och formler och olika typer av musikaliska avslutningar. Musikstyckena skapades i allmänhet i en följd, utan avbrott.

Resultaten visar på ett komplext och sammansatt musikskapande i ett möte mellan barnens tidigare musikaliska erfarenheter, egen kulturella praktik, möjligheterna hos de digitala musikverktygen och de olika erbjudanden att skapa musik som barnen fick under studiens gång. Nilsson menar att de empiriska resultaten kan beskrivas som att olika fenomen träder i förgrunden vid musikskapandet. De fem variationerna nedan ska inte ses som varandra uteslutande – ofta skedde en pendling och utveckling i en skapande process med en växling mellan förgrund och bakgrund, ibland till och med i ett och samma musikstycke. Det är också dessa variationer som skall betraktas som studiens huvudresultat.

- *Datorn och synten i förgrunden:* Skaparlusten riktas mot handgreppen att göra flera spår, att välja ljud, att undersöka kontrollerna. Själva utrustningen blir till objekt för musikskapandet, vilket kan innebära att barnen prövar hela instrumentets omfång innan de börjar spela.
- *Fantasier och känslor i förgrunden:* Musiken bidrar till att ge uttryck åt viktiga personliga dagdrömmar, minnen och emotionella stämningar.
- *Spelandet i förgrunden:* Här sker den kreativa

- aktiviteten "i farten". Musiken strömmar fram utan avbrott och låtarna blir ofta långa.
- *Musiken i förgrunden*: Barnen blandar förberedelser och övning med spontant musikskapande. Idéer bevaras för att återkomma och utvecklas i nya musikstycken.
 - *Uppgiften i förgrunden*: Uppgiften i sig hamnar i centrum och blir något som reduceras till en uppgift bland andra i skolan.

Nilsson diskuterar avslutningsvis dessa fem variationer i förhållande till olika teoretiska utgångspunkter för studien. Främst gäller det utifrån teorier om lek där musikskapandets praktik kan uppfattas som en form av lek. Barnens musikskapande skedde i ett möte mellan en redan existerande kulturell praktik, tidigare musikaliska erfarenheter och de meningserbjudanden som barnen erfor i situationen. Meningserbjudanden kan, enligt Nilsson, ses som erbjudanden av händelser som skulle kunna inträffa i en framtid. Lek i utvidgad bemärkelse utgjorde då en viktig kulturell praktik till vilken barnen knöt an sitt musikskapande.

Fick då Bo Nilsson svar på sina frågor? Jo, visst fick han det, men också en hel där utöver. Vi fick reda på hur det kan gå till när barn på ett informellt sätt själva skapar musik genom att "leka" fram musiken i en formell läromiljö som skolan utgör. Vi fick också se att musikskapandet i sig skänker mening och att de musikaliska idéer som barnen skapade ofta bottnar i deras egna erfarenheter. Det står också klart att datorn utgör ett utomordentligt redskap för musikskapandet. På vilket sätt Bo Nilsson arbetar vidare med att stödja barn och ungdomars meningsskapande och musikskapande vet jag ingenting om. Där emot är jag övertygad om att studien bidrar till den kollektiva kunskapen om musikskapandet. Skall en djupare förståelse av barns musikskapande uppnås kräver detta, som avhandlingen visar, att man måste ta sig in i barnens värld och lyssna till dem. Här har Bo Nilsson utifrån en kommunikativ grundsyn visat en väg.

Mikael Alexandersson

Annika Nordström: *Syskonen Svenson – sångerna och livet. En folklig repertoar i 1900-talets Göteborg*. Diss. (Skrifter från Etnologiska föreningen i Väst-sverige 39.) Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige/Göteborgs stadsmuseum, 2002, 380 s., ill., noter, CD, ISBN 91-85838-60-8

Svenska doktorsavhandlingar om folklig vissång är inte vanliga, trots sångens vanlighet. Det var 27 år sedan sist, lite beroende på hur man sätter etiketter. Annika Nordströms nyligen framlagda undersökning i ämnet etnologi om de sångglada syskonen Svensson från stadsdelen Majorna i Göteborg är därför en händelse för envar visin-tresserad.

Studien "utgår från en levnadshistorisk synvinkel" (s. 17). Syftet är "att undersöka Syskonen Svenssons sång- och diktrepertoar samt dessa kreativa uttrycks bruk och betydelser i livet" (ibid.). Nordström formulerar tre huvudfrågor: Hur är repertoaren sammansatt? Hur har syskonen tillägnat sig olika kreativa uttrycksformer? Hur har sång och dikt brukats och vilka betydelser har de i livet? Hon lägger så småningom till en fjärde fråga, till synes mer retorisk: Vilken position intar syskonens sjungande och repertoar i mer officiella sammanhang?

Källmaterialet utgörs allra främst av inspelningar som företagits av författaren själv, till att börja med inom ett projekt vid namn Göteborg och Bohuslän i visan, vilket påbörjades redan 1978. Dessa dokumentationer har kompletterats med "levnadshistoriska intervjustamtal" (s. 39) i direkt anslutning till det långt senare påbörjade avhandlingsarbetet. En del skriftligt källmaterial i syskonens ägo – visböcker, dikter, allsångshäften, programförteckningar och annat liknande – bör också nämnas.

Avhandlingens inledande kapitel redovisar enligt praxis studiens teoretiska fundament. Med undersökningens vidsträckta ansats blir teori-avsnittet mera brett än djupt. Mesta tyngdpunkten läggs på levnadsberättelser och de perspektiv som kan vara giltiga vid analys av dem. Därmed knyter författaren an till ett aktuellt forskningsfält bland etnologer, men inte bara bland dem; människors livshistorier har på sistone intresserat forskare inom flera discipliner.

Resten av avhandlingen är kronologiskt dis-

ponerad, indelad efter syskonens levnadsfaser. Genomgående är att skildringarna går från nutid och bakåt, detta genom att berättelserna börjar i en intervjusituation som skapats av författaren. Det är alltså de vuxna syskonens berättelser om sina liv som vi får ta del av.

Kapitel 2, "De tidigare generationerna", handlar om syskonens släktbakgrund, främst om föräldrarna och deras musicerande. Syskonens barndom på 1910–1930-talen står i centrum i kapitel 3. Här skildras interiörer från Ölvägen i Majorna, de tidigaste musikminnena, mammans sång och pappans sång och spel. Av de visor som syskonen tidigt fick höra och lära sig nämns en del barnvisor, några ramsor, episka visor som mamman sjöng, men också några revyvisor och schlagers.

Kapitel 4 handlar om syskonens ungdomstid på 1930-talet. Där finns vissången på de första arbetsplatserna, i umgänget med nya kamrater. Särskilt skildras vissången under arbetet, samtidigt också något av dåtidens arbetsliv för en ung person. 1930-talet var en guldålder för svensk schlager, vilket märks i syskonens erinringar av detta decennium.

I kapitel 5 som behandlar 1940–1970-talen redogör författaren för syskonens familjebildningstid och tiden med barnen boende hemma. Arbetena och arbetsplatserna kommer i bakgrunden i jämförelse med föregående kapitel. I stället beskrivs framför allt familjelivet och sången i anslutning till det. Sommarstugan, barnen, nya, moderna bostäder, radion och grammfonen är hållplatser i den skildringen. Den medierade musiken blir alltmer påtaglig i syskonens musikaliska umgänge. Å andra sidan börjar också några av syskonen dikta egna texter under den här epoken.

Kapitel 7 bär samma rubrik som avhandlingen, men hade lika gärna kunnat heta Sammanfattning och diskussion. Här presenteras och diskuteras studiens viktigaste resultat. Författaren konstaterar hur nära sångerna och livet befinner sig varandra, de kan helt enkelt inte skiljas åt. Hon beskriver i korthet hur syskonen tillägnat sig sin repertoar och hur de genom livet brukat den. Hon understryker än en gång det oupplösliga sambandet mellan sång och liv genom att påstå att syskonen minns sina liv, och berättar om det,

genom att sjunga. "Sångerna kan ses som metaforer för livet, att sjunga och dikta som en särskild form av berättelse" (s. 269). Avslutningsvis reflekterar författaren över begreppet kulturarv och dess tillämplighet på syskonens visor och vissjungande. Hon konstaterar som ett svar på studiens fjärde fråga: "Systrens uttryck ingår i en vetenskapligt, men också i en konstnärligt förbisedd sång-, musik- och litteraturhistoria från 1900-talet" (s. 273).

Författaren säger det inte rakt ut, men syskonens betraktas i studien som unika, skapande individer. De ses alltså inte såsom representanter för något kollektiv, t.ex. klass, social miljö eller liknande. Inte heller används genderperspektiv, trots att det mesta handlar om kvinnlig sång. Här är syskonskaran intressant för sin egen skull, vilket är en himmelsvid skillnad gentemot äldre forskning om folklig vissång som länge betraktade den sjungande individen som en ganska osjälvständig traditionsbäare. Nordströms hållning får dock till följd att hon knappast alls behandlar frågan om resultatens giltighet utanför kretsen av syskon.

Studien har många tillgångar, till vilka kan räknas författarens djupa förtrogenhet med de undersökta syskonens livsvärld, hennes empatiska förhållningssätt till sina forskningsobjekt och hennes metodiska pluralism. Det sistnämnda kan nog ses som en spegling av hennes många års samsättning med de sjungande syskonen. Under den perioden har hennes eget fokus förskjutits något, samtidigt som forskningsfronten förflyttats. Den utvecklingen syns i studien som rymmer både rätt traditionella undersökningar av visornas historiska bakgrunder och senaste rönen i studier av livsberättelser – och mycket däremellan. Men hennes material är mångfacetterat och hennes intresse som sagt vittfamnande.

Några problematiska sidor av denna på det hela taget mycket gedigna avhandling bör för fullständighetens skull nämnas. Den tyngst vägande anmärkningen finns i hennes bruk av genrebegreppet, ett klassiskt tvisteämne inom både visforskning och folkloristik. Nordström påstår sig utgå från "syskonens eget sätt att kategorisera sin repertoar" (s. 32), således ett ställningstagande för emisk bedömning. Men när väl undersökningen rullar igång, pendlar hon mellan

en emisk (s. 212, 249) och en etisk (s. 257, 275) användning av termen. Eftersom genreproblemet borde vara centralt i studiens första fråga missar hon därigenom en möjlighet att undersöka syskonens sätt att skapa kategorier.

I slutkapitlet skiljer författaren mellan ”skriftlig, muntlig och fonografisk överföring” (s. 263). Men något tredje sätt existerar inte. Den s.k. fonografiska överföringen är framför allt en muntlig överföring, när människor lär sig musik efter inspelade förlagor. Vad gäller de undersökta syskonen, som bl.a. lärt sig inspelade schlaggers, har de dessutom sjungit med tryckta texter i händerna, således en skriftlig överföring.

En inkonsekvent käll- och litteraturförteckning och icke-existerande register är andra skönhetsfläckar.

En musikvetare intresserar sig särskilt för den bilaga, där författaren presenterar ett antal av syskonens visor, varav ett – inte motiverat – urval har transkiberade melodier. Notbilderna är preskriptiva och alltså inte deskriptiva, vilket hade visat syskonens sätt att sjunga den nertecknade visorna. Författarens medvetenhet i fråga om transkriptioner av samtalen (jfr s. 55) har uppenbarligen inte haft någon motsvarighet när det kommit till sängen. Den som vill höra syskonen sjunga kan förstås ta del av det generösa innehållet på den medföljande CD:n.

Annika Nordströms avhandling är utan tvekan en pionjärstudie på svensk mark. Visforskningen i Sverige har länge dominerats av studier om visor mer än om vissång, vilket kanske beror på den materialcentrering som funnits hos det i sammanhanget mycket betydelsefulla Svenskt visarkiv. De mindre arbeten som skrivits om vissjungande och om vissjungande människor har nästan uteslutande berört äldre lantliga miljöer. Annika Nordströms omfattande undersökning behandlar vissjungande människor från vår egen tid, dessutom i en storstad. Jag är säker på att den kommer att inspirera till andra liknande undersökningar.

Gunnar Ternhag

Johan Norrback: *A Passable and Good Temperament. A New Methodology for Studying Tuning and Temperament in Organ Music*. Diss., (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 70), Göteborg: Göteborgs universitet, 2002, 156 s., ill., noter, CD, ISBN 91-85974-66-8

For most performing musicians today, tuning is a dead issue, having slipped a long way from its former position as the preeminent problem of Western Music Theory (see Christensen, Thomas (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, all of Part II, but especially chapters 6 through 8). While its founding father, Pythagoras (6th century BC), may have discovered the ratios of the basic consonances, the Greek mathematician, Archytas, may be said to have pointed to the *basic problem* in tuning. A near contemporary of Plato, Archytas was the author of a theorem proving that the so-called epimoric or “super-particular” ratios—those of the form $x:x \pm 1$, as are the ratios of all “pure” consonant intervals—cannot be divided evenly. Thus *discrepancies*—among which are the “commas” in tuning theory—always result. One way around the problem is to *temper* the intervals in a repetition cycle—to add or subtract a small distance to some or all of the intervals in the cycle.

Technically, a *tuning* or *intonation* results from the consistent use of one or more cycles (e.g., “Pythagorean tuning,” or “just intonation”), while a *temperament* will necessarily destroy the “purity” of portions, or even the whole, of such cycles.

The “Pythagorean comma”—the difference between cycles of fifths or fourths and cycles of octaves—was the beginning of tuning problems. About one-eighth of a tone in size, it is clearly hearable. The other comma, named for its discoverer, Didymus (1:st century BC), or called “syntonic” (from Ptolemy’s name for the same tuning), is the discrepancy between cycles of (5:4) major thirds and (3:2) fifths. $2/1200$ of a (2:1) octave (called 2 “cents”) smaller than the Pythagorean comma, it is also quite hearable. As long as musicians preferred perfect fifths, fourths and octaves as their “consonances,” over other intervals, and stayed within a 7-note diatonic

scale, neither of these created a practical problem. But by the end of the fifteenth century, two profound developments brought tuning problems to the fore: the triad became an increasingly prominent structural entity in virtually all music, and musicians began to explore divisions of the pitch space beyond the seven-note diatonic. The predilection for triads brought with it *just intonation*, which mixed cycles of thirds and fifths, and provided pure triads on five degrees of the diatonic scale. The triad on VII containing a (wide) tritone of two 6:5 minor thirds was easy to dismiss, but the triad on II was forced to accept a fifth that was a syntonic comma small. Vocally, one could always readjust this fifth. But the musical world of the sixteenth and seventeenth centuries saw an extraordinary growth in fixed-pitch instruments: harpsichords, clavichords, fretted string instruments, and the organ. For keyboard instruments, the only way out was to have a *split key*, so that one could play a single pitch in two different intonations, depending on context.

Given the difficulties with diatonic *just intonation*, how could makers of fixed-pitch instruments address the predilection for pure triads, and allow some motion into further “chromatic” divisions of pitch space? The practical answer was *meantone temperament*. In its simplest form, one tuned 9 fifths up from F (to G#) and 2 down from F (to Eb), each a quarter of a syntonic comma small. This produced 5:4 major thirds over Eb, Bb, F, C, G, D, A, and E (17th-century musicians clearly wanted pure thirds in their major triads, even if the fifths were 5 cents small!). The problem was that the “fifth” produced at the extremes (G#/Eb—really a diminished sixth) was so wide (35 cents wide of just) as to be quite noticeably out of tune—the “wolf fifth” that seemed to “howl” when one played it. (A split key provided one way out of this problem.) Moreover, the “major thirds” from opposite fifth generations (B/Eb, F#/Bb, C#-F, G#-C—really diminished fourths) were all 41 cents wide of just, creating shocking major “triads,” even if their fifths were tolerable. Other “shades” of meantone ameliorated the differences between the pure and “out-of-tune” variants of these intervals, but they remained fairly extreme.

Musicians today are bound to ask, why not go

to equal temperament? It seems so simple: spread the Pythagorean comma out so that each of the twelve fifths is only 2 cents too small (almost imperceptible), thus exhausting the 24 cents evenly. But while theoretically “simple” (with the necessary mathematical tools, which were only invented in the sixteenth century!), equal temperament is difficult to tune, practically. (See Jorgensen, Owen: *Tuning, Containing the Perfection of Eighteenth-Century Tuning, the Lost Art of Nineteenth-Century Temperament, and the Science of Equal Temperament*. East Lansing: Michigan State University Press, 1991.—The author of this encyclopedic study maintains that the techniques for tuning a piano in true equal temperament were not published until 1913, and not generally used by tuners until 1917.) Moreover, one result of equal temperament is that *all* major thirds are 14 cents too wide, which would have been quite unacceptable to musicians brought up on just thirds. Finally, spreading the comma around equally makes all the keys sound exactly the same, an intolerable situation to many. Ancient musicians had written of the “ethos of the modes,” while the moderns maintained that different keys had different “characters” or “affects,” and at no time was the individuality of keys a more popular notion than in the Baroque. Thus, meantone worked nicely, providing pure triads on a 7-tone segment of the circle of fifths surrounding C, while pushing the discrepancies into the areas beyond. However, as music began to explore those areas more frequently, the more popular alternatives to equal temperament were a (theoretically) infinite number of non-equal temperaments called *well-temperaments*. These maintained the individual sound of the keys, but spread the comma out sufficiently to be “circulating,” to the extent that one could move all the way through a real *circle* of fifths and not hear the howling of the Wolf on the way.

For instructions in tuning many of these, see Jorgensen 1991. Though there appears to be no comparable study of organ tuning, there is no doubt that well-tempered tuning of organs persisted long past the eighteenth century.

The title of Johan Norrback’s dissertation, “A passable and good temperament”, refers precisely to these temperaments, which provide a middle

ground between the extremes of meantone and equal temperament. Norrback first turns, logically, to historical source materials: his second chapter, "Written Sources" gives us an account of some of the major documents that discuss tuning and temperament in the seventeenth and early eighteenth centuries. Next, asking "How does tuning and temperament affect the organ music of Bach?", he inquires into the very practical effect of specific intonations allied with particular organ timbres associated with Bach. The dissertation's third chapter, "Instrument Sources", is a detailed discussion of a number of organs known to have been played by Bach, or clearly related to Bach in some way. Chapter 4 ("A New Methodology") is the core of the work, as indicated by the dissertation's subtitle. Here, the author describes how he has used digital "sampling" to recreate the timbre of one particular organ, which he proceeds to associate with eight sample temperaments. Appropriately, he arranges them from \square -comma meantone on the one extreme to equal temperament on the other, providing a CD of sound files so that the reader/listener can hear musical excerpts in the various temperaments.

But is this really a "methodology"? If so, it is a methodology that produces data without the rules needed to interpret them. For, while the dissertation provides simulated performances of works in various tunings, it says little about how the listener should compare these performances and make choices—despite the author's frequent reiteration that "the aim of the present work was to enable an organist to compare several temperaments in a musical setting" (127). The dissertation moves cautiously towards answers in the last chapter, entitled "The Music", a fairly detailed discussion of six excerpts presented in the various tunings. Such statements as "the existence of an E# as a major third to C# ... and the frequent D# ... excludes $\frac{1}{4}$ -comma meantone..." (regarding BWV 656, p. 105) seem to point towards a set of rules (or at least "guidelines") for deciding which temperaments are appropriate for which repertoires. As they finally emerge, however, the "rules" are tentative, minimal and undeveloped.

In fairness to Norrback, it must be remarked that such rules are not easy to formulate. Moreover, there are a host of music-perceptual ques-

tions that need to be answered before we can ever get much farther with the musicological ones. How, for example, do we account for the fact that today we can hardly tolerate fifths that are even slightly out of tune, while we routinely accept major thirds that are 16 cents too wide—and the situation was exactly the reverse in the seventeenth century? If this indicates that tuning standards are culturally conditioned, aren't there perceptual boundaries for our hearing of tuning differences nevertheless? Are they specific to certain intervals? (Certainly the standards for dissonant intervals have always been more flexible, for example.) Don't we need empirical studies of the "tolerance bands" of intonation that professional musicians operate under today? And certainly we need studies to tell us whether the very small distinctions between the various well-temperaments are even perceivable. (In my experience with Norrback's dissertation, I could easily perceive differences between meantone and equal temperament, but would have been hard-pressed to recognize various well-temperaments by ear!) Fortunately, dissertations mark beginnings of research careers, and can well point to questions yet to be answered: it is to be hoped that Johan Norrback will now pursue the answers to the questions he began to ask in his last chapter.

Robert W. Wason

Anna-Lena Rostvall & Tore West: *Interaktion och kunskapsutveckling. En studie av frivillig musikundervisning*. Diss. (Skrifter från Centrum för musikpedagogisk forskning). Stockholm: Centrum för musikpedagogisk forskning, Kungl. Musikhögskolan/KMH förlag, 2001, 334 s., ISBN 91-88842-25-8

Den kommunala musikskolan har en fast förankring i den svenska folksjälen. Med femtio år på nacken har den nått en ansevärd del av befolkningen, som genom dess försorg fått ett sammanhang för att pröva sitt musikintresse och utveckla sina färdigheter. Musikskolan är på ett plan en välkänd företeelse och den omnämns oftast i positiva ordalag i den allmänna debatten. Under

senare är har politiker också gärna velat koppla det svenska exportframgångarna inom populärmusiken till musikskolan. Varje försök av kommunpolitiker att skära in anslagen möts med ilska protester från föräldrar, kulturföreträdare och möjligtvis också understundom från barnen själva. Musikskolan är en frivillig verksamhet och bygger på elevers (och föräldrars) initiativ. Trots detta engagemang är det anmärkningsvärt att så många elever slutar och inte på allvar utvecklar sina färdigheter och sitt engagemang i att utöva musik.

Även om de flesta således direkt eller indirekt har erfarenheter av musikskolan, kan det konstateras att vi inte vet särskilt mycket om dess inre liv, den konkreta verksamheten eller om samspelet mellan lärare och elever. Dessa frågor är temat för Anna-Lena Rostvalls och Tore Wests gemensamma avhandling om undervisningen inom musikskolan. Författarna har själva en bakgrund som musiker, musikpedagoger och lärarutbildare, men angreppssättet i avhandlingen avspeglar inte i första hand ett ämnespedagogiskt intresse, utan arbetet är snarast att betrakta som ett försök att förstå de institutionella förhållanden och traditioner som leder till att samspelet mellan lärare och elever får den karaktär det får.

Den empiriska ansats som används i arbetet innebär således att författarna inte nöjer sig med att fråga aktörerna vad de tycker om undervisningen eller varför de deltar i musikskolan. Istället analyserar de vad som pågår i verksamheten genom videospelningar av autentisk undervisning och genom granskning av läromedel. Författarna har spelat in elva instrumentallektioner (gitarr och bleckblås) och sammanlagt deltar fyra lärare och ett drygt tjugotal elever. En bild av omfattningen av det material som genererats genom detta förfarande får man genom upplysningen att de fem timmarnas videomaterial blir cirka 500 sidor (!) i transkriberad form (dvs. när de överförs till text). I tillägg har man analyserat de läromedel som förekommer inom den aktuella undervisningen. Dessutom ingår fältanteckningar om miljön, utrustning och andra aspekter av undervisningssituationens förutsättningar.

Författarnas inspiration för analysen av detta omfattande material finns i samtalsanalytiska traditioner inom kommunikationsforskningen och

man gör en mycket noggrann transkription av såväl interaktionen mellan elev och lärare som av musikutövandet. Dessutom har man transkriberat andra handlingar och rörelser som ingår i musikundervisningen och som dokumenterats på banden. Beskrivningsinstrumentet, i form av en transkriptionsmall, har man utvecklat för ändamålet och författarna redovisar de resonemang de fört för att få en funktionell transkription, en nog så krävande uppgift. För den som inte har någon erfarenhet av att transkribera videomaterial, bör det påpekas att det tar flera timmar att transkribera en minut med den noggrannhet som författarna valt. Multimodaliteten med tal, musik, ögonrörelser, gester och annat underlättar självfallet inte denna uppgift.

Transkriptionen av så komplexa situationer kräver således noggranna teoretiska och metodiska överväganden, men den är ändå i första hand ett sätt att organisera materialet. Den mer specifika teoretiska infallsvinkeln kommer till uttryck i de sätt att koda språkliga utsagor och musikutövande man valt. De språkliga yttrandena hos såväl lärare som elever har kodats i fem olika kategorier som avspeglar språkbrukets kommunikativa funktioner i undervisningssituationer. Kategorierna benämner man prövande, instruerande, beledsagande, analyserande respektive expressivt språkbruk. Musikbruket har också kodats med motsvarande kategorier, även om de naturligtvis får en något annorlunda innebörd i detta fall. Som ytterligare dimensioner i analysen har författarna inriktat sig dels på vad de kallar uppmärksamhetsfokus (som, grovt uttryckt, handlar om vad parterna i ett givet ögonblick fokuserar och som analyseras i fyra kategorier: motorisk, kognitiv, expressiv och social), dels på interaktionen mellan lärare och elev (hur man svarar på varandras handlingar och initiativ). Analysmodellen är mycket genomarbetad och varje led presenteras ingående med argument och exempel.

Resultaten är således en inblick i den helt odramatiska och vardagliga praktiken i denna stora och viktiga verksamhet som betrots med ett betydande ansvar för en befolknings musikaliska socialisation. Jag skall inte gå alltför djupt in på vad empirin ger för att inte förta läsoplevelsen. Men om någon är intresserad av varför så många

barn inte blir så långvariga i den kommunala musikskolan, behöver man inte längre tvivla efter att ha tagit del av Rostvalls och Wests resultatredovisning. Dessvärre, får man tillägga. Ur pedagogisk synpunkt, och ur barnens perspektiv, är det en ganska deprimerande bild man får sig till livs. Den i en mening idealiska undervisningssituationen med en lärare och en elev utnyttjas inte på något annat sätt än att läraren spelar före och eleven försöker följa med. Lärarna är ofta dåligt förberedda och deras kommentarer är direkta instruktioner eller beledsagande yttranden. Det är mycket tydligt att det är en tämligen reduktionistisk syn på lärande av musik som lärarna företräder. Fokus är i stor utsträckning på notbilden, och vad som övas är elevers förmåga att träffa rätt. Musiken reduceras i betydande utsträckning till ett slags tonträfningsövningar. Man talar sällan eller aldrig på en analytisk eller expressiv nivå om musiken och vad den uttrycker. Författarna verkar lätt uppgivna när de kommenterar sina egna resultat, och man förstår dem.

Ur pedagogisk synpunkt gör de också många viktiga iakttagelser om varför miljön blir så andefattig och oinspirerande. Bland annat visar de hur lärarna i liten utsträckning kommenterar vad eleverna försöker åstadkomma när de exempelvis försöker lära sig ett ackord. Istället hänvisar de till notbilden och förutsätter att den innehåller det stöd eleverna behöver. Man visar också hur eleverna tvingas gå vidare till nästa moment innan de hanterar de tidigare. Eleverna ställer nästan inga frågor och de uppmuntras inte heller att göra det. Tjugominuterslektionerna är starkt asymmetriska och lärarna har tolkningsföreträde. Den möjlighet till individualisering som i princip föreligger utnyttjas inte alls. Elever och lärare spelar inte melodier tillsammans (endast ett par minuter av de fem timmarnas material innehåller sådana inslag).

Hur skall man då förstå varför det blir på detta sätt? Hur kan en frivillig undervisning med lärare som har starkt musikintresse och elever som kommer av egen fri vilja resultera i en så platt och oinspirerande verksamhet? Författarna söker här svaret i instrumentalundervisningens institutionella traditioner och former. Kunskapssynen är starkt reduktionistisk, man övar enstaka grepp och på melodier som lämpar sig just för övning.

Eleverna övar greppen enskilt och det är den enstaka tonen eller ackordet som är i fokus, inte musiken. De olika läromedlen, som i de flesta fall liknar varandra, är också uppbyggda kring denna atomistiska och mekaniska föreställning om vad det innebär att lära sig spela ett instrument. Författarna menar vidare att den institutionella traditionen, att se talang för musik som något givet av naturen, och som något som barnen har eller inte har, snarare än som något som skapas i samspel med vuxna, är mycket stark. Detta är en form av elitism som i grunden inte tillmäter den pedagogiska gärningen något större utrymme för att utveckla musikintresset hos dem som inte redan har talangen. Med denna inställning skulle den vanliga skolan sett mycket annorlunda ut och inte behövt bekymra sig om dem som har svårigheter att lära sig läsa, skriva och andra basfärdigheter. Men författarna visar också på inkonsekvenser och paradoxer i upplägget. Lärarna har en svår, i många fall omöjlig, uppgift med en ständig ström av elever som skall ha sitt tjugominuterspass. Lärarna saknar också utbildning för sin pedagogiska uppgift (även om de kan vara duktiga på att spela) att entusiasmera barn och skapa en kumulativ lärandesituation. Det sker inte heller någon gemensam kunskapsutveckling bland lärarna, eftersom de inte ges tid och möjligheter att utveckla verksamheten. Som läsare ställer man sig också starkt frågande till hur utvecklande och effektiv denna individuella form av undervisning är när man läser Rostvalls och Wests resultat.

Rostvall och West har skrivit en viktig avhandling. Det är ställt utom allt tvivel. Man får inte glömma att den är en fallstudie, och att andra bilder säkerligen också kan presenteras. Men systematiken i deras observationer av lektionernas karaktär och av den kunskapsyn som är förhärskande hos lärare och i läromedlen, bådar inte gott. Det är sällan man får en så detaljerad beskrivning av praxis i en verksamhet och det är inte ofta någon så övertygande demonstrerar att skicklighet i en verksamhet (att utöva musik) inte behöver ha någon koppling till en förmåga att stödja lärande av de färdigheter och insikter som tillhör verksamheten. Arbetet är en upplysningsgärning. Resultaten visar också på styrkan i deras ansats att dokumentera den vardagliga och osminkade verksamheten. På en praktisk nivå

framstår den kommunala musikskolan som en klart suboptimerad verksamhet som fastnat i ett mönster som förefaller föga stimulerande för barnen, som också i betydande utsträckning röstar med fötterna genom att droppa av. Behovet av pedagogisk förnyelse förefaller akut. Värdet av den kritiska analys som görs ökas naturligtvis också av att författarna ger sin kritik inifrån. Deras intresse är att försvara och utveckla verksamheten. Med tanke på hur stor den kommunala musikskolan är, förefaller Rostvalls och Wests arbete vara ett starkt argument för att hela verksamheten, dess förutsättningar och traditioner genomlysas och förnyas. Som vetenskaplig analys är arbetet också imponerande i sin omfattning och i sina mångvetenskapliga kopplingar. Författarna är belästa och knyter samman makro- och mikroperspektiv på ett moget och övertygande sätt. Det är bara att hoppas att de ges utrymme att utveckla både sitt engagemang för musiken och för analysen av hur barn i vårt samhälle möter musiken.

Roger Säljö

Signe Rotter: *Studien zu den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar*. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XLVII), Kassel m.v: Bärenreiter, 2001, xii + 439 s., noter, ISBN 3-7618-1571-9

Bedömt ud fra sit emne og indhold bør denne bog, forfatterens doktorafhandling, skrevet under vejledning af Friedhelm Krummacher (nys hædret som doktor honoris causa ved Uppsala universitet), modtages med interesse og spænding i Sverige. Hvordan falder, i hænderne på en tysk forsker, en teoretisk gennemreflekteret og akribisk analyse af Stenhammars vægtige kvartetproduktion ud, og hvordan tager resultatet sig ud – specielt set fra svensk side – i lyset af Bo Wallners omfattende studier af komponistens liv og værker? Forfatteren behersker også det svenske sprog og er fuldtud bekendt både med denne side af Stenhammar-forskningen og med de øvrige hjemlige kilder til emnet: recensioner, breve etc. – materiale som altsammen citeres flittigt, i reglen

både i tysk oversættelse (hvad der siger sig selv) og i den originale ordlyd.

Signe Rotter har taget samtlige satser i Stenhammars syv strygekvartetter under behandling og har grupperet dem inden for kapitler om henholdsvis: kvartet nr. 1, 2 samt den annullerede f-mol-kvartet (1894/1896/1897[?], finalesatsen revideret 1904); nr. 3 og 4 (1900 (1. sats 1897)/1904-09) og kvartetterne nr. 5: Serenad og 6 (1910/1916). Dette omfattende værkkorpus er kompletteret gennem studier af skitse- og partielmateriale og endvidere Stenhammars fra 1909 gennemførte, intensive kontrapunktøvelser på egen hånd. Alt dette "supplerende" kildestof er inddraget helt bevidst efter formål som er bestemt af hovedsynspunktet for afhandlingen: forfatteren betragter Stenhammars kvartetter som resultater af en fortløbende og stadigt videre udviklende justeringsproces mellem på den ene side en stærk bevidsthed om en varetagelse af genrens tradition, med den wienerklassiske og den klassicistiske musikalske romantiks normer som det givne, og på den anden side – dialektisk forbundet hermed – tanken om en individualisering af strygekvartetten som enkeltværk. Som kapiteloverskrifterne (II–IV) angiver handler det først om en mere almen "tilegnelse af genremæssige normer", dernæst om en "refleksion" herpå med sigte på en "individuel cyklusgestaltning", og endelig om en "satsteknisk differentiering og en motivisk abstraktion" på baggrund af en intensiveret polyfon skrivemåde: med "kontrapunkt som befrielse", som det hedder.

Der er derfor ikke tale om noget pligt- eller skolemæssigt element i denne dissertation når bogen indledes med 35 siders almen genre-teori samt et rids af strygekvartettens udvikling og eksistensvilkår i Sverige i 1800-tallet og lidt ind i det 20. århundrede. Det efterfølgende afsnit (s. 37–52) om Stenhammars status som komponist og udøvende musiker tjener i højere grad det formål at meddele de væsentligste oplysninger om denne udenfor Sverige forholdsvis ukendte eller mindre bemærkede tonekunstner.

Forfatteren indløser sit forskningsmæssige hovedprogram i alt væsentligt overbevisende. Hun råder over såre fintmærkende analytiske evner, virker i det hele taget fagligt velskolet i bred forstand, og også formuleringsmæssigt er

hun på højde med sit betydelige ambitionsniveau. Men det skal også siges at afhandlingen ikke byder på let læsning. Selv en rutineret og i musikvidenskabelig henseende beslægtet læser må, tror jeg, – som nærværende recensent har måttet gøre det – indimellem give op i første omgang overfor informationernes tæthed og argumentationens langsomme men, som det også fornemmes, konsekvente fremadskriden. En afrunding af de enkelte musikanalytiske kapitler i form af kortere sammenfatninger er i dette tilfælde en særdeles velkommen håndsrækning fra forfatterens side.

Rotters afhandling er nok ikke en bog man vil fristes til at tilegne sig i sin fulde sammenhæng, med mindre man er dybtgående engageret i et studium af disse værker. Snarere en afhandling man vil konsultere gennem udvalgte opslag i forbindelse med et konkret ærinde, f.eks. vedrørende en given kvartet. Dette er ingen kritik, hverken af forfatteren eller – ligeså lidt – af det præg som bogen bærer af den akademiske afhandling i karakteristisk tysk aftapning: det er forfatterens klare ret og vel undte privilegium at have benyttet sig af muligheden for at kunne brede sig, få med-delt så vidt muligt alt hvad hun har erfaret, både i relation til tidligere forskning og i forlængelse heraf, gennem egne undersøgelser. Det overses i den forbindelse ikke at Signe Rotter står i – erkendt – gæld til sine to naturlige mentorer: Krummacher og Wallner; men hun undviger dog heller ikke lejligheden til at afgive dissens overfor dem, hvor hun har en væsentlig anden opfattelse.

Afvigende synspunkter har man som læser og anmelder naturligvis også selv at fremføre til bogen. En af de, flere gange forekommende, betragtningmåder hos forfatteren som jeg ikke finder så velvalgt vedrører hendes mere konkrete specifikation af forholdet mellem Stenhammars musik og traditionen, udmøntet ved fremhævelsen af et bestemt "baggrundsværk" (efter hvilke kriterier hendes sammenligningsobjekter nu måtte være udvalgte). I sådanne sammenhænge tenderer Rotter imod først at karakterisere den angivne musikalske reference: et udsnit fra en kvartet af f.eks. Mozart, Beethoven eller Brahms. Derefter påpeger hun så hvorledes Stenhammars gestaltning først og fremmest adskiller sig herfra. Hvad der gør en sådan fremgangsmåde noget problematisk er den heuristiske usikkerhed som

en sådan konkret tilnærmelse og dernæst en tilsvarende konkret distancering resulterer i: efter-som sammenligningen er "tilfældig", i hvert fald ikke forbindtlig, hvilken informationsværdi har da en sådan komparation? Den synes først og fremmest at tjene til at holde opmærksomheden fæstet på selve traditionsaspektet og dets principielle betydning hos Stenhammar. Som en særligt tvivlsom formulering inden for dette problemfelt skal her anføres fra s. 351, vedr. den 6. strygekvartet, d-mol, op. 35:

So können trotz der Festlegung auf die d-moll-Skala insbesondere mit Hilfe kontrapunktischer Techniken vertraute Schemata der Melodiebildung und Harmonisierung vermieden werden. Und so deutlich etwa die Eröffnung durch ihren „d-moll-Ton“ auf Quartette wie Haydns op. 76,2 („Quintenquartett“) oder Mozarts KV 421 verweist, so wenig kann man hier – anders als in den Streichquartetten Nr. 3 und 4 oder in der Serenade – einen direkten Allusionscharakter feststellen.

(Selv ville jeg måske være mere tilbøjelig til at tale om en "g-mol-tone" som konstitueres af en vis, omend svag association til blot den melodiske begyndelse på Brahms' klaverkvartet op. 25.) Til forklaring på forfatterens noget valne greb om det heuristiske aspekt af denne problematik spiller det muligvis en rolle at Stenhammars musikalske fysiognomi jo ikke hører til de mere idiomatiske; at det med andre ord ikke ligger så nær at argumentere med henvisning til noget "typisk Stenhammarsk" eller lignende, fortrinsvis noget "nordisk". Forfatteren får da heller ikke gjort noget særligt ud af de udtalelser af Stenhammar som er faldet specielt i hans brevveksling med Carl Nielsen og Jean Sibelius (samt Bror Beckman) – de to stærkeste personlige og "regionalt" mest indflydelsesrige profiler – og som betoner hans ønske om (og vel også stræben efter) et nordisk alternativ til Wagner-Strauss-Schönberg-linien (jvf. afhandlingen s. 282 ff.).

Det næsten overalt i bogen præsente hovedperspektiv: det dialektiske "spil" med genretraditionen bliver samlet set gennemarbejdet med konsekvens, dvs. resulterende i at læseren overtyses om en tilstrækkelig evidens; men også en overexponering af enkeltheder kan dog fore-

komme i denne erkendelsesproces. Jeg finder således forfatterens opfattelse altfor vidtgående – og redundant – når hun giver begyndelsen på den 6. kvartet følgende exegetiske karakteristik med på vejen:

... Als Rahmen fungiert nicht mehr nur der klassisch-romantische, klanglich expandierende, akkordisch koordinierte Satz. Zur Verfügung stehen vielmehr Material und Techniken, die die abendländische Kompositionsgeschichte seit dem Mittelalter bestimmen. Die leittonlose Modalität ist dabei vertikal der extremste erreichbare Pol, die Skalen die abstrakteste horizontale Darstellungsform dieses Materials. (S. 347 f.)

Et nøgleværk for udredningen af dialektikken mellem traditionens opretholdelse og dens individualisering er uden tvivl den 5. kvartet, i C-dur, op. 29 (jvf. Stenhammars prioritering af betegnelsen Serenad fremfor strygekvartet). Her har jeg, mellem det sædvanlige væld af beundringsværdige detaljer fra forfatterens hånd, hæftet mig ved en enkelt forhastet følgeslutning: Karakterbetegnelsen tages, tilsyneladende ureflekteret, til indtægt for et ironisk indgreb i en formal konvention der hører traditionen til:

Die ironisierende Verabsolutierung des klassischen Kontrastprinzips (Seitenthema) im Finalsatz von op. 29 ist eine – durch den Titel Serenade legitimierte – Distanzierungsmöglichkeit (s. 338 f.)

Betænker man imidlertid Mozarts anvendelse af et fordoblet hovedtema såvel som sidetema i finalen af hans G-dur-strygekvartet KV 387: i begge sammenhænge først et "lærd", fugeret tema, derpå et udpræget "galant" hhv. dansant, så svækkes forfatterens argumentation vel noget, så meget mere som det sker på hendes eget, gennemæssigt komparative hovedgrundlag.

Konkrete fejl i afhandlingen forekommer det mig at ville blive svært at finde i større tal. Her skal dog nævnes et par opdagelser af den art: I analysen af scherzoen i den 1. kvartet forekommer der en vis konfusion omkring daktylisk contra anapæstisk metrum (s. 127, jvf. også på s. 306) – en kategorisk skelnen er immervæk ikke altid væsentlig. Men også andre steder kan det være svært at dele forfatterens opfattelse i spørgsmål af

metrisk art, således også i en karakteriserende sammenhæng: f.eks. at 6/8-taktartens metrum i den 5. kvartets "Konfusenfej"-scherzo skulle rumme en "Siciliano-Typik" (s. 321). I sin analyse af 1. sats af den 3. strygekvartet, F-dur, op. 18 burde partituret (anført i nodeeksemplet på s. 144) have været korrigeret for en trykfejl i takt 1: Rotter beskriver, forvirrende for læseren, et motiv bestående af tre skalamæssigt forløbende toner og derpå et tertsspring, fulgt af en septim i omvendt retning; men partituret (og nodeeksemplet) angiver tonerne: f-g-a-b/d. Endelig er der på s. 254 omtalt en strygekvartet op. 11 af Edouard d'Albert. Mistanken om en fejlhuskning: for Eugen d'Albert bekræftes af et leksikonopslag som specificerer dennes op. 11 som en strygekvartet i Es-dur.

Disse petitesser kan dog på ingen måde rokke ved indtrykket af et fuldlødt og dygtigt gennemført arbejde som gør forfatteren – såvel som Stenhammar – stor ære. Man overraskes ikke over forordets oplysning om at afhandlingen blev belønnet af Kieler-universitets humanistiske fakultet med en pris for den bedste dissertation i året 2000. Grattis!

Bo Marschner

Even Ruud: *Varma ögonblick. Om musik, hälsa och livskvalitet*. Översättning: Bo Ejeby, fackgranskning: Mona Hallin. Göteborg: Bo Ejeby förlag, 2002, 136 s., ISBN 91-88316-33-5

Musik ger hälsa! Så kan man kort ange budskapet i Even Ruuds till svenska översatta bok. Han grundar sina argument dels på erfarenhet av musikterapi, dels på en kritik av en officiellt förhärskande snäv musiksyn. Ruud vill att musikens breda roll i samhället måste identifieras, erkännas och ges en politisk betydelse. Allt detta är viktigt och angeläget och framfört med logiska resonemang och med referens till en bred litteratur. Men, ändå, under läsningen växer en gnagande undran: hur ser Ruud på musiken och vad menar han egentligen med "varma ögonblick"? Vad uttrycker omslagets överexponerade barnansikte som utstrålar längtan efter förtroende?

Boken har tre delar. Först en socialpsykologisk berättelse som börjar med vår antik och slutar med en beskrivning av musikens betydelse för oss som individer och sociala varelser. Ruud sammanför en holistisk syn på hälsobegreppet med tidigare västerländska kulturers insikt om musikens påverkan på vår livskvalitet. Det resulterar i en genomgång av begreppen vitalitet, handlingsmöjligheter, tillhörighet och mening (i betydelsen identitet, enhet och sammanhang). Med Ruuds egna ord: "argument för hur sång och spel tillsammans med andra inte bara ger musikaliskt utbyte", utan också rör "själva kvaliteten i vår fritid, [...att] samspeletsgrupper ingår i ett slags kulturellt ekosystem, de bildar knutpunkter i vår kulturella och mellanmänniska gemenskap, [...att] spelande ger bemästringskompetens [...och] vikten av att förhålla sig inkluderande gentemot människor som av olika anledningar faller ur gemenskapen". (s. 97) Allt är väl grundat i Ruuds egna empiriska undersökningar eller andras forskning. Musikterapi har något väsentligt att tillföra kulturpolitiken. Jag blir övertygad och sympatiserar med hans ambitioner, väl medveten om att det finns en hel del kvar att utröna om de komplexa sambanden. Vår kultur och forskningstradition sitter fortfarande fast i en biologisk och sjukdomscentrerad syn på hälsa och en estetisk syn på musiken.

Men, ändå, är liten undran: Varför skall just "vår egen kulturs ursprung" (s. 18) vara ett riktmarke i en kritisk samhällsanalys. Det vore minst lika angeläget att referera till empirisk kunskap om samverkan mellan människa och musik hämtad från folkliga traditioner, asiatisk visdom eller till shamaners och sangomas' praktik. Det vill säga levande kunskap som vi i dag har på lite närmare håll. Det andra kapitlet "Erfarenheter av musikterapi" ger en tydlig och komprimerad översikt av olika musikterapeutiska praktiker med tonvikt på färsk forskning. Texten rekommenderas för dem som vill få en uppdaterad snabbkurs och referenser till aktuella webbsidor. Norge imponerar! I botten finns också en diskussion av musikterapeutens roll. I enlighet med Ruuds syn på sambandet mellan musik och hälsa utmanas musikterapeuterna att ta sig an en samhällelig uppgift. Musikterapeuten visar Ruud har en ambivalent roll: å ena sidan "musiker/peda-

gog" å andra sidan "terapeut". Den som väljer att vara musiker när klienten på ett annat plan, som medmusiker i stället för hjälpbehövande. Denna syn på terapeutens roll är gynnsam inte bara för musikterapi utan också för det perspektiv som hela boken handlar om. Det är inte mer musikterapi som skall öka vår livskvalitet utan vanligt musicerande.

I den avslutande delen undersöker Ruud musikens psykosociala mekanismer under rubriken "Musikens verkningar". Ruud växlar mellan två utgångspunkter: musik som terapeutisk aktivitet och musik som konstnärlig yttring. Han punkterar ett ihåligt men rådande kulturpolitiskt synsätt, och framhåller i stället att musikens samhälleliga betydelse kan mätas med andra värdeskalor än musikens livskvalitet. Teorier om musikens verkningar sammanställs i fyra modeller: ljudens materialitet, musikens struktur, musikens semantik och musik som verksamhet (dvs. som kontextrelaterad social praxis).

I detta kapitel är jag mer tveksam till logik och perspektiv. Är det sociologen eller musikterapeuten Ruud som talar? Jag lutar åt det senare. Under rubriker som Improvisation och Komposition reduceras ett socialt komplext fenomen till aktiviteter, och jag undrar plötsligt varför musiken är så annorlunda än andra fritidsaktiviteter eller varför kultur är bättre än natur. Argumenten varierar förvisso, men kasten mellan sublima formuleringar och triviala konstateranden blir halsbrytande. Och jag osäkrar alltid min kritiska revolver när en författare börjar stapla fraser som: "när det talas om", "det ser ut som", "läser i medierna att" etc.

Bokens slutcredo "En ny social rörelse?" talar om "alternativa gemenskaper". "En identitet [sic!] som söker den här typen av erfarenheter kan omfattas av beteckningen 'expressiv identitet'. Rörelser som svårligen kan "skapas utifrån etablerade institutioner, förordningar eller byråkratiska initiativ" (s. 125). "Målet är processen, de 'varma ögonblick' som ger en upplevelse av gemenskap, av att bli mött och förstådd, så att man törs öppna sig för världen." (s. 110) Finns det inte längre plats för musik som kunskap och livserfarenhet? För visst är det också hälsosamt att riktigt professionella konstnärer ställföreträdande gestaltar ett samhälles kollektiva ångest eller lycka.

Vad saknas i resonemanget? Kanske måste vi föra in makrosociala faktorer? Utgår Ruud från vissa samhällsgruppers syn på kultur? Vi vet att aktivt deltagande i musik och andra kulturaktiviteter är två till tre gånger vanligare i högt utbildade samhällsklasser. Vilka samhälleliga faktorer sätter då krokben för musikens latent positiva kvaliteter? Det vore värt att samla fler forskare till en flerdimensionell analys av musikens hälsobringande effekter.

Boken inleds av Mona Hallin med en välriktad hyllning till Even Ruud som nordisk nestor i musikerterapi. Därefter följer en översikt av svensk musikerterapeutisk verksamhet som matchar bokens andra kapitel. Vad jag däremot saknar är en beskrivning av det svenska arbetet inom fältet "kultur och hälsa", alltså det som berör bokens egentliga tema. En god sammanfattning finns annars i utredningen *Hälsa på lika villkor* (SOU 2000:91) och dess förarbeten.

Stig-Magnus Thorsén

Per-Ola (Pelle) Räf: *Organister och orglar i Skara stift t o m 1857*. Skara: författarens förlag, 2002 (Skara stiftshistoriska sälls kapt skriftserie nr 8), 519 s., ill., ISBN 91-974235-2-1

Denna synnerligen informativa volym kan närmast beskrivas som en motsvarighet till de prästbiografier som traditionellt samlas i s.k. herdaminnen för varje stift. Boken består huvudsakligen av en stor mängd kortare uppsatser om varje organist, ordnade efter kontrakt, pastorat och församlingar. Dessutom inleds varje församlingsavsnitt med en oftast kortfattad orgelhistorik, där t.ex. instrumentens dispositioner endast i undantagsfall återges. Tyngdpunkten är alltså personhistorisk, och arbetets avgränsning – geografiskt, kategorimässigt och kronologiskt – anges med föredömlig precision i bokens titel. Den yrkeskategori som behandlas är organister i egentlig mening, alltså inte andra kyrkotjänare med musikaliska uppgifter, som t.ex. klockare eller försångare – att sådana befattningar inte sällan kombinerades med organistysstlan är en annan sak. Att just 1857 valts som slutår motiveras

med att den första matrikeln över bl.a. organister i stiftet trycktes detta år. Boken är alltså avsedd att komplettera befintlig litteratur och baserar sig följdriktigt till allra största delen på primärkällor.

Framställningen är fyllig och detaljrik, och den vittnar om synnerligen omfattande arkivstudier och djup förtrogenhet med materialet. Biografierna och orgelhistorikerna kryddas med åtskilliga citat ur kyrkböcker, ansökningshandlingar, protokoll av olika slag, m.m. I sitt outtröttliga sökande efter uppgifter om organisterna och deras instrument har författaren dock inte nöjt sig med att rannsaka arkiven utan har även förtjänstfullt begagnat sig av en stor mängd samtida tryckta källor, däribland biografisk litteratur och dagspress. Organistbiografierna har inte begränsats till den tid då personerna tjänstgjort inom stiftet utan gjorts så kompletta som möjligt; dessutom ges, framför allt i noter, en hel del intressant information vid sidan av bokens egentliga ämne. Den imponerande faktarikedomen innebär dock inte ett oreflekterat staplande av information utan kompletteras med insiktsfulla förtydligande kommentarer till citaten och även källkritiska diskussioner, med beaktande – och i vissa fall korrigerande – av tidigare forskning (t.ex. frågan om prostens Rudberus roll i byggandet av Lidköpings kyrkas orgel på 1690-talet, s. 203f). De förmodanden som görs i de inte så få fall då källmaterialet är ofullständigt, motsägelsefullt eller svårtolkat bär i de flesta fall rimlighetens prägel; någon ambition att till varje pris fylla ut luckor i den tillgängliga kunskapen kan dessbättre inte förmärkas. Bokens tyngdpunkt, personhistorikerna, är också dess starkaste sida. I avsnitten om orglarna märks det att författaren inte är organolog av facket, vilket han inte heller ger sig ut för att vara. Bristen på expertkunskap inom detta område kompenseras i viss mån av generositet med citat, återhållsamhet med kommentarer samt hänvisningar till mer renodlat instrumenthistoriska arbeten.

I en bok av denna typ finns givetvis, åtminstone i princip, inte plats för generaliserande observationer. Däremot ger det rikhaltiga materialet (75 församlingars orgelhistoria och närmare 250 organistbiografier) stoff för övergripande undersökningar av olika slag. Ett exempel på en sådan användning av boken ger författaren själv,

då han i introduktionen (s. 15) presenterar procentsiffror för två olika tidsavsnitt över andelen av organister som kom från andra stift. På liknande sätt skulle man kunna få fram uppgifter om t.ex. andelen orgelförsedda kyrkor vid olika tidpunkter, organisternas utbildningsbakgrund eller i vilken utsträckning organistsysslan kombinerades med andra anställningar i kyrka eller socken. Dessutom ger redan en genomläsning av boken en bild av de problem – det är ju främst sådana som skapar källor – som ofta återkom i församlingarnas och organisternas tillvaro; till dessa hörde närvaro av obehöriga personer på orgelläkaren (där dock klagomålen vanligen inte kom från organisten, som i stället ofta ansågs medansvarig för ofoget) och i en hel del fall alkoholproblem, där församlingens reaktioner kunde variera alltifrån avsked till någon form av tvångsförvaltning för att hindra organisten att använda sin lön till att finansiera missbruket. Det framgår också att organisten ofta förutsattes själv kunna reparera sitt instrument, och det var inte ovanligt att organistsysslan kombinerades med orgelbyggarverksamhet – det hände rentav att byggaren av församlingens första orgel också blev dess förste organist. Av stort intresse är också de utförliga redogörelserna för tjänsttillsättningar och det komplicerade systemet av olika slags löneförmåner.

Framställningen är medryckande och bär i hög grad författarens personliga prägel. Här märks både ett engagemang i de olika livsödena och en i akademiska sammanhang ovanlig formuleringsglädje – så tituleras t.ex. en grälsjuk skulptör "mun- och bildhuggaren" (s. 216). Då det gäller källreferenser har Räf valt att inte ge detaljerade hänvisningar till arkivdokumenten, detta med hänvisning till arbetets art och i förhoppning om att läsare "någorlunda bevandrade inom personhistorisk forskning och släktforskning" (s. 13) ändå inte skall ha några problem med att hitta källan. Även om det är förstaeligt att författaren inte har velat tynga framställningen med detaljer av detta slag, hade man nog önskat sig en något utförligare redovisning av de arkivdokument som legat till grund för de olika avsnitten, kanske i ett appendix längst bak i boken. Tryckta källor redovisas på ett något förvirrande sätt: textens hänvisningar består vanligtvis endast av författarens

efternamn, oftast utan sidhänvisning; motsvarande bibliografiska uppgifter återfinns antingen i den för hela boken gemensamma bibliografin, som är inbakad i introduktionskapitlet, eller i den litteraturlista som avslutar varje församlingsavdelning. Noter med kompletterande information är numrerade församlingsvis men placerade efter de enskilda organistbiografierna. Eftersom noterna inte är överväldigande talrika, hade ett enkelt fotnotssystem varit att föredra. Typografin är tilltalande och illustrationsmaterialet, med bl.a. porträtt, orgelfasader och faksimil, väl valt. Korrekturläsningen förefaller ha gjorts med omsorg, även om inadvertenser inte helt kunnat undvikas.

Boken kan betecknas som populärvetenskaplig så till vida att den inte förutsätter fackkunskaper för att kunna läsas med stor behållning. Samtidigt förhöjs dess värde som kunskapsbas för forskaren av den systematiska dispositionen, den utförligt presenterade informationen och, inte minst, förekomsten av såväl ors- som personregister – det senare omfattande ca 2400 namn! *Organister och orglar i Skara stift t o m 1857* torde vara det hittills mest ambitiösa bokverket i sitt slag, och man vill gärna hoppas att liknande volymer skall kunna ges ut för åtminstone några andra stift, något som i sin tur borde kunna stimulera en socialhistoriskt inriktad organistforskning av den typ som t.ex. Arnfried Edler har bedrivit på nordtyskt område.

Sverker Jullander

Jukka Sarjala: *Miten tutkia musiikin historiaa?* [Hur forska i musikens historia?] Helsingfors: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 2002, 257 s., ISBN 951-746-408-8

Jukka Sarjala – verksam vid Åbo universitet – konstaterar i förordet till sitt senaste alster att han redan länge har kunnat notera avsaknaden av en finskspråkig introduktionsbok till studiet av musikhistoria och tyvärr också ett påtagligt ointresse bland etablerade forskare att presentera de metodologiska grundförutsättningarna för ämnet. Men bristen på aktuell introduktionslitteratur, säger han, gäller i själva verket inte bara

Finland, utan även internationellt. Det stora rättensnötet på området, Carl Dahlhaus *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) har blivit så föräldrad och är så ensidig i sin utformning att den inte längre lämpar sig som introduktions- och kursbok, sina övriga förtjänster till trots. Med det här avser Sarjala att musikvetenskapen som helhet och med den också den musikhistoriska deldisciplinen genomgått så stora förändringar sedan Dahlhaus skrev sin introduktionsbok att det blivit dags att göra en ny översikt. Sarjala tänker förstås i första hand på de nya infallsvinklar och metodologiska omvälvningar som ibland går under det något polemiska samlingsnamnet *New Musicology*.

Det viktigaste resultatet av de senaste decenniernas utveckling är, som Sarjala presenterar saken, att musikvetenskapens och musikhistorie-skrivningens företrädare i de övriga humanvetenskapernas fotspår nu tvingats att börja sin forskning genom att se sig själva i spegeln. Sarjala poängterar gång på gång att historia aldrig är oskyldig och neutralt förmedlad kunskap, utan den är alltid skriven utifrån ett givet perspektiv, med givna förutsättningar och målsättningar, vilka alla påverkar hur historien sedan presenteras. Den här tanken går som en röd tråd genom Sarjalas bok, i stort sett obruten, från pärm till pärm.

Boken är upplagd som en regelrätt introduktion till skrivandet av musikhistoria, med en genomgång både av de teoretiska förutsättningarna och olika sidor av det rent praktiska hantverket. De senare nämnda aspekterna representeras av kortfattade kapitel bland annat om konsten att formulera forskningsproblem och -frågor, strukturerandet av forskningen i en disposition, sökandet efter och användandet av olika former av källmaterial, samt i slutändan offentliggörandet av forskningsresultaten.

Kärnan i Sarjalas bok utgörs emellertid av beskrivningarna av olika sätt att nalkas musikhistorien vetenskapligt. I detta tar Sarjala avstamp hos Guido Adler och de principer som han formulerade för musikvetenskapen, principer som dels var fast förankrade i "den västerländska konstmusiken", dels hade som yttersta målsättning att göra musikvetenskapen till en av de "rik-tiga", exakta vetenskaperna.

Mot den här bakgrunden belyser Sarjala sedan olika sätt att i samklang med Adlers förut-sättningar, eller som reaktioner mot dessa, skriva musikhistoria. Ett slags kärnproblem har varit förhållandet mellan den estetiska och den historiska synvinkeln på musikaliska konstverk. Bland de traditionella infallsvinklarna ägnar sig Sarjala åt den ofta nedvärderade biografiska historie-skrivningen samt verk- och stilhistoria så som den utformats av tidigare giganter som den tidigare nämnde Adler, Alfred Einstein och Manfred Bukofzer. Denna beskrivs av Sarjala som i regel ganska svårtillgänglig och föga utåtriktad forskning.

Efterkrigstidens olika försök att bredda syn-fältet bortom tonsättarnas biografier och deras verk exemplifieras av Dahlhaus tillämpning av Annales-skolans strukturbaserade historieskrivning med sin tonvikt på de kulturella och teknologiska strömningar som antas ha format olika tiders musikaliska idéer, skapande och utövande. Dessutom diskuteras den hermeneutiskt inspire-rade *Rezeptionsgeschichte*, samt den språkligt betingade begreppshistorien.

Bland de nyare strömningarna slutligen, tar Sarjala upp frågeställningar om musik och kön, samt en kulturhistoriskt utformad musikhistorie-skrivning. Av de tre praktiska exempel som Sarjala avslutar boken med, framgår det att det är den sistnämnda inriktningen som är hans egen och den som han gärna vill förespråka också för andra musikhistoriker.

Sarjalas bok är en sakkunnig och välskrivna introduktion till skrivandet av musikhistoria, en bok som kommer att bli till stor nytta för stude-rande och forskare i Finland. Boken kunde också med fördel översättas för en vidare spridning, för-utsatt att författare och översättare går igenom de många specifikt finska teman och referenser som behandlas och av vilka alla kanske inte är så väsentliga, eller ens förstälige för icke-finska läsare. Sådana inslag som de talrika exemplen på yttringar av den finska musikvetenskapens Sibeliuskomplex kan vara nog så intressanta, medan exempelvis beskrivningarna av olika arkiv och bibliotek i Finland kanske inte är av omedelbar relevans i översatt form.

Mats Lillhannus

Alyn Shipton: *A New History of Jazz*. London & New York: Continuum, 2001, 965 s., ill., ISBN 0-8264-4754-6

Behövs det ytterligare en bok om jazzens historia? Är inte alla historier redan berättade, anekdoterna omtuggade så att smaken endast är ett minne blott och kanonbildningen färdig? Det tycker inte Alyn Shipton, en engelsk doktorand med lång erfarenhet som kritiker i *The Times*, författare till flera jazzböcker samt välkänd radiojazzprofil i BBC.

Shipton intar en kritisk position till tidigare jazzhistorieböcker och menar att många av dessa har skrivits på en höft av författare som rutinmässigt och okritiskt accepterat och fört vidare rön från tidigare litteratur. Syftet med Shiptons bok är inte bara att skriva en jazzhistorisk översikt, författaren menar dessutom att det finns vissa väsentliga, fortfarande obesvarade, frågor vad gäller skrivningen av jazzhistorien som bör ventileras. Några av dessa angelägna frågor är:

- Hur kom det sig att jazzen kom fram så snabbt och spreds så vitt som populärmusikyttring under de första årtiondena av nittonhundratalet?
- Hur var förhållandet mellan jazz och länder utanför USA?
- Om bebop var en afro-amerikansk revolt i New York (så som stilen beskrivs i mycket jazzlitteratur), hur kom det sig att flera relativt inflytelserika tidiga bebopmusiker var vita? Och hur kom det sig att en betydande del av den förnyelse som skedde i och med bebopjazzen ägde rum långt ifrån New Yorks klubbmiljö? Dessutom: Varför fann så många afro-amerikaner denna revolutionära jazzstil mindre intressant än den samtida rhythm & blues-musiken, som snabbt blev betydligt populärare än jazzen?
- Få jazzhistorieböcker har ägnat sig åt att behandla de mer politiska strömningarna under 1960-talet bland afro-amerikanska musiker. Organisationer som AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) i Chicago och BAG (Black Artists Group) i St Louis bildades, men hur utvecklades dessa rörelser? Hur passar de in i den moderna jazzhistorien?

För att utreda dessa frågor tar Shipton huvudsakligen två grepp. Dels återges och granskas den kanon som finns inom jazzlitteraturen (med författare som Panassié, Schuller, Charters, Berendt, Tirro, Collier, Giddins m.fl.) på ett kritiskt sätt, dels använder sig Shipton av egna intervjuer med jazzmusiker som han har samlat på sig under sina år som musikjournalist. Samtidigt som dessa primärkällor är en mycket stor tillgång för boken – och något som Shipton mycket gärna använder sig av – saknar jag en källkritisk diskussion kring sagespersonernas uttalanden. Alla kan vi minnas fel, och det är normalt sett ingenting som förbättras med att vi blir äldre, vilket de flesta intervjuobjekten i Shiptons bok är. Dessutom drar sig musiker sällan för att berätta en skröna eller skarva lite för att göra en skaplig historia bättre och för att höja intressevärdet för sin person i olika medier (Shiptons intervjuer har använts i hans program för BBC).

Boken är kronologiskt upplagd med återkommande viktiga tematiska inslag såsom jazzen och teknologin; jazzen och den sociala miljön; och begreppet "signifyin(g)". Även speciella instrumentavsnitt finns i boken, däribland ett välkommet avsnitt om kontrabasens första tid inom jazzmusiken. Ett annat väsentligt område som berörs i Shiptons bok är receptionen av jazz i Europa och den europeiska jazzmusiken. I amerikanska jazzböcker förväntas man vara tacksam om det dyker upp några andra namn än Django Reinhardt och Stephane Grapelli, men här finns avsnitt om både engelsk, fransk, tysk och övrig europeisk jazz (däribland svensk). Verkligen positivt! Större delen av boken är emellertid kronologisk, ett vanligt men fungerande sätt att beskriva ett historiskt förlopp. Alyn Shipton lägger sitt krut på de fält som han redan i början signalerar röd flagg inför – frågeställningarna som nämnts ovan – och lyckas bra med att övertyga läsarna om att det finns något ruttet i mycket av den förklarade jazzhistoria som sprids, inte minst Ken Burns TV-serie om jazzens historia som visades i SVT härom året.

Vad gäller fördelningen av jazzstilar märker man en stark betoning på tiden före 1950. Jazzmusiken från och med 1960 till och med i dag får inte mer än lika många sidor som swingstilen, något som är klart skevt i mina ögon. Lika styv-

moderligt behandlade är avsnitten om cool och hardbop (som ägnas färre sidor än t.ex. boogie-woogie och den äldre jazzens återkomst efter andra världskriget). Jag hade önskat att författaren hade lagt lika stor vikt vid efterkrigstidens jazzmusik som på den tidigare jazzen. Resultatet hade blivit en mera balanserad historik. Anledningen till denna prioritering är säkert att Shiptons uppgörelser med den tidigare historieskrivningen i första hand handlar om just tiden före 1950. Samtidigt blir jag inte kvitt känslan att Shipton upptäckte att han redan hade skrivit över 600 sidor när han skulle börja skriva om 1950-talsjazzen. Det är i alla fall anmärkningsvärt att musiker som Keith Jarrett, Bill Frisell, Evan Parker och John Surman inte ens finns med i bokens personregister (de nämns dock i boken). Det ska påpekas att hans beskrivning av jazzen under 1960- och 1970-talen inte är lika torftig som i de flesta jazzhistorieböcker, det begränsade utrymmet till trots.

Med tanke på de viktiga historiska korrigeringar Shipton har kommit med föreställer man sig kanske att boken skulle lämpa sig utmärkt som kurslitteratur i musikvetenskap. Dessvärre finns det några saker som gör mig tveksam till denna bok som kurslitteratur. Det första som slår en är bokens omfång: Med sina nästan tusen sidor och 1,8 kilos tyngd är boken en rejäl tegelsten. För det andra saknar boken notexempel, diagram och tabeller som skulle kunna tydliggöra och understryka en del resonemang. För det tredje innehåller boken endast 31 bilder, vilket knappast inbjuder till närmare ikonografiska studier av exempelvis jazzmusiker eller -miljöer. Tråkigt nog är det också svårt att slå upp Shiptons litteraturhänvisningar eftersom dessa inte innefattar sidhänvisningar.

Trots mina kritiska synpunkter är min slutsats att detta är en mycket bra och viktig bok, som dock kunde ha varit ännu bättre om författaren hade balanserat sin framställning bättre och en del redaktionella saker hade förbättrats. Det centrala är att Shipton på ett mycket övertygande sätt visar att det fortfarande finns saker att utreda kring jazzen och dess historia, och även om Shiptons nya historieskrivning inte alltid är helt ny på alla punkter, kan jag inte erinra mig någon annan jazzhistorisk bok som rymmer så många ifrågasät-

tanden och tillrättalägganden som Alyn Shiptons *A New History of Jazz*.

Thomas Olsson

Frederick Key Smith: *Nordic Art Music. From the Middle Ages to the Third Millennium*. Westport, Conn: Praeger Publishers, 2002, 193 s., ISBN 0-275-97399-9

Is it possible for one author to provide a comprehensive overview of some five hundred years of Nordic art music in 193 pages? Absolutely not. Such an undertaking would require a multi-author project in several volumes. However, considering its limits in length and scope, Frederick Key Smith has published a surprisingly far-reaching introduction to Nordic music in English, from mostly English secondary sources, for "any interested reader, whether musician, historian, student, concertgoer, or layperson" (p. xvii). The English language is the key here, of course, as no previously existing English book has dealt with this region's repertoire in a comprehensive way. For a non-reader of the Nordic languages, the brief overviews from the Swedish Institute and the Music Information Centers of the individual countries constituted virtually the only available major sources of information, not counting the published monographs on a few major individual composers. (There exist a number of unpublished dissertations on Scandinavian music, dealing with, for example, choral music and works by individual composers. The volume *New Music of the Nordic Countries*, ed. by John D. White, was not published until late 2002.) In a way it is amazing that Smith's book could be written with such a small number of sources.

The presentation centers on individual composers in chronological order, rather than on style or historical and social context. This is understandable for a short introduction, but it also constitutes the first major problem with the book: the text turns into laundry lists of names, work titles, and dates. This method proves particularly disadvantageous in this kind of overview for a general audience. It would have been more

interesting to read a historically analytical text—written by a competent musicologist with a keen interest in the region, such as Smith, from outside of the Nordic countries—dealing with issues such as ethnicity and similarities and dissimilarities in aesthetic consciousness and heritage. Lists of composers and biographies can easily be obtained from the Music Information Centers.

A second major problem concerns the character of some of the evaluative statements given. Hugo Alfvén, for example, was “universally regarded as the finest musical representative of the Swedish spirit” (p. 80). This may well be true, certainly it is true on an intuitive level, but on a deeper level, what really is this “Swedish spirit”, a witty use of folk tunes spruced up by a late-romantic harmonic language? Or take the statement: “It is not an exaggeration to say that Karl-Birger Blomdahl [...] was the most progressive Swedish composer working during the first half of the century” (p. 107). I do not think that is true—not unless “progressive” is defined and “first half” has been changed to “second half”. Many of the conclusions and analyses seem to have been read, rather than experienced. There are notable exceptions, particularly in the chapters dealing with twentieth-century music and Finnish music, as for example in the relatively extensive sections on Rautavaara and Saariaho. There are also a few interesting overarching sections, notably the section on Sibelius and Nielsen.

The volume definitely would have been more valuable if sources in the Nordic languages had been consulted. For an English speaking musicologist, reading scholarly texts in the Scandinavian languages is not overwhelmingly difficult. It feels strange to read this kind of volume without any references to the most prominent works in the field by Greger Andersson, John Bergsagel, Fabian Dahlström, Harald Herresthal, Erkki Salmenhaara, Arvid Vollsnes, Bo Wallner, and many others, and particularly so since the author emphasizes the importance of the Bibliography in his introduction. Nor are the comprehensive multi-volume handbooks *Suomen musiikin historia*, *Norges musikkhistorie*, and *Musiken i Sverige* consulted, or even mentioned. And where is *Musikgeschichte Nordeuropas: Dänemark,*

Finnland, Island, Norwegen, Schweden (2001)—an extensive volume that deals with and problematizes the Nordic heritage and style in often thought-provoking ways?

Regardless of the shortcomings of this book, it teaches us two important lessons: Nordic music is no longer of interest only to Nordic residents, and consequently Nordic musicologists need to assume a larger responsibility for sharing their research with a wider audience. More outsiders’ perspectives on Nordic music could definitely vitalize the discourse. Grant-providing agencies must be convinced of the importance of providing means for translations of the standard repertoire. Hopefully, the German translation of *Musik i Norden* is only a beginning.

Per F. Broman

Sonata a 4, Sonata a 6, Suite a 4 av Andreas Kirchoff. Utg: Jens Henrik Koudal, SheetMusicNow.com. [Köpenhamn, 2002], 56 + 77 + 84 s. [www.sheetmusicnow.com]

På det moderna musikvetenskapliga programmet har alltsedan starten på 1800-talet stått utgivningen av tidig musik. Kännedomen i vidare kretsar av J. S. Bachs musik hade knappast varit möjlig utan pionjärerna i kretsen kring Robert Schumann, Otto Jahn, m.fl. i Bach-Gesellschaft, som gjorde det första försöket att ge ut kompositörens samlade verk med hjälp av sin tids vetenskapliga verktyg, musikhistoriska kunskaper och ideal.

Editionsverksamheterna och den musikhistoriska forskningen har alltsedan dess varit intimt förknippade och förutsatt varandra. Bakom de flesta editionsprojekt ligger ofta den uttalade ambitionen att vara inte bara forskarna till hjälp utan också inspirera nyfikna musiker och därigenom det offentliga musiklivet. Även om det alltjämt reses monument i form av "Gesammelte Werke" över kända och mindre kända komponister, tycks aptiten hos dagens musiker och publik mer än någonsin vara en viktig drivkraft för editioner och inspelningar av skiftande slag. Det har nästan blivit något av ett mode att söka sig till

okända marker likt guldgrävare på jakt. Att Dübensamlingen i Uppsala universitetsbibliotek är en sådan skattkammare har man nog vetat, men den har trots det länge förblivit något av en dold guldgruva vars egentliga innehåll genom åren varit förbehållet en krets specialister. Editioner av valda verk och tonsättare ur samlingen kom visserligen igång redan för omkring 100 år sedan (Buxtehude m.fl.), men det är först under de senaste decennierna som det börjat blåsa friska vindar kring denna märkvärdiga 1600-talskollektion.

Föreliggande edition av tre instrumentala ensembleverk ur Dübensamlingen är ett vältaligt exempel på detta moderna intresse. Editionen är viktig av olika skäl. För det första är utgåvan uppbyggd kring dator teknik, world wide web och Internet som språngbräda. Forna tiders notstickare har ersatts av smidiga notskrivningsprogram, dyrbara subskriptionsupplagor har omvandlats till en i princip oändlig stor upplaga, omsorgsfullt utvalda faksimilesidor ur källan överflyglas med lätthet av inscanning av alla sidor i den ederade källan. Därmed öppnas editionsarbetet för insyn på ett helt annat sätt än i traditionella editioner, musikerna ges dessutom möjlighet att framföra musiken med originalet framför ögonen. Den som på sin printer laddar ner hela utgåvan med de tre verken står med en försvarlig pappersbunt på 217 sidor i handen.

För det andra har de tre instrumentalverken knutits till en bestämd period i nordisk musikhistoria eftersom de med största sannolikhet kan tillskrivas den danske stadsmusikanten Andreas Kirchoff som först i och med Jens Henrik Koudals forskningsinsatser blivit mer än ett namn i den danska musikhistoriens annaler (se min recension av Koudals doktorsavhandling i STM 2001). Koudal har också svarat för denna utgåva med hjälp av Eilf Zachariassen (generalbasrealisering) och Svend Ulstrup (översättning till engelska). Utgåvan är till alla delar tillgänglig på nätet genom SheetMusicNow.com, en avdelning i det världsomspännande AmazingMusicWorld.Com som således står bakom projektet.

På titelsidorna till de tre verken står årtalet 1664, vilket dock inte nödvändigtvis avser kompositionsåret. I ett fall menar utgivaren att det rör sig om en avskrift, de övriga verken kunde vara

autografer. När det gäller avskriften anför Koudal med stöd i min på 1960-talet gjorda kopistidentifiering en viss "P1". Jag kan här passa på att upplysa om att jag i en senare studie kunnat binda denna hand till hovkapellisten Friederich Scharle, av allt att döma en av Gustav Dübens flitigaste medhjälpare vid hovkapellisternas kopistverkstad i Stockholm (se min artikel i "Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit" Rapport från konferens i Lübeck 1987, Bärenreiter 1990, speciellt s. 176). Eftersom Scharle avled 1673 ges ett terminus ante quem för alla avskrifter av honom. Efter att återigen ha granskat de två andra Kirchoffverken i föreliggande faksimileutgåva undrar jag om inte Scharle har kopierat även dessa verk, förmodligen vid en annan tidpunkt, även om pikturen här har en annan gestaltning och det inte kan uteslutas att flera händer är inblandade.

De här aktuella kompositionerna diskuterades på sin tid av Tobias Norlind som i sin *Från Tyska kyrkans glansdagar* avvisade tanken på att koppla verken till den i det tysk/svenska hovkapellet verksamme Andreas Kirchoff som kom från en musikerfamilj i Rostock (redan Robert Eitner pekade för övrigt på den danske stadsmusikanten som upphovsmannen). Denne dog redan 1648 och efterlämnade instrument och en ospecificerade musikalier till hovet. Koudals undersökningar har dock inte kunnat påvisa om det fanns några som helst relationer, släkt- respektive yrkesmässigt, mellan de båda Andreas Kirchoff. Man kan dock påpeka att den tysksvenske hovmusikanten intressant nog hade varit i Köpenhamn någon tid på 1630-talet, innan han år 1639 anställdes vid det svenska hovet, gifte sig och 1647 fick sonen Andreas i Stockholm (se min doktorsavhandling från 1979, s. 442f, 642f). Kan denne Andreas möjligen vara den blivande stadsmusikanten i Köpenhamn som omnämns tidigast 1670 och som 1675–91 var anställd i Köpenhamn? Det är väl tveksamt om en 17-åring kan ha komponerat de här aktuella verken. Fältet är alltså öppet för spekulationer för dels när och var Kirchoff var född och var han befann sig före 1670, dels på vilka vägar hans tre enda bevarade, nu utgivna, kompositioner hamnade i Dübensamlingen dvs. i det svenska hovkapellens ägo.

Det rör sig om stråkensemblemusik av det

slag som är så typisk för många verk i samlingen: en sonata a 4 i fem sektioner ("satsar") för en solistisk, bitvis ganska virtuos violinstämma, två homofont koncipierade, stödjande violastämmor "cum Basso Continuo". Koudal ger en välbalanserad beskrivning av verket och sätter in det i sitt stilhistoriska sammanhang. I Kirchoffs Sonata a 6 tillkommer två violiner, satserna är fler och sats-tekniken mer varierad. Sonaten är i källan nedskrivna som ett slags pendang (samma besättning) till en fyrsatsig svit enligt standardupplägget vid mitten av 1600-talet: prelude – allemande – courante – sarabande – gigue. Man kan hålla med utgivaren om att förstastämman är mindre idiomatisk än sonaterna – här föreslås flöjt som alternativt instrument (man kunde också tänka sig, vill jag tillägga, violinens vanliga alternativinstrumentet sinkan).

Editionsprinciperna följer vedertagen praxis och blir möjliga att i detalj följa upp tack vare att källan är tillgänglig i sin helhet. Tidens oregelbundenheter när det gäller taktstreck, ornament m.m. är försiktigt normaliserade liksom generalbassatsen. Musiken är absolut värd att framföras.

I ett särskilt avsnitt i denna utgåva sätter Jens Henrik Koudal in de tre verken i ett vidare socio-musikaliskt sammanhang och kan tryggt stödja sig på egen forskning, liksom på äldre och nyare sekundärlitteratur.

Erik Kjellberg

Svenska sånger 1790–1810. Utg: Martin Tegen (Monumenta Musica Sveciae 20), Stockholm: Edition Reimers 2001, xxiv + 280 s., ill., noter, ISMN M-66153-182-1

Sett i ett svenskt perspektiv var *Skaldestycken* och *Musikaliskt tidsfördrif* betydelsefulla publikationer kring sekelskiftet 1800. Den inhemska produktionen av musikaler var annars inte stor. Sedan 1788 hade Olof Åhlström ett nottryckarprivilegium som gav honom ensamrätt att under 20 år trycka noter. Förutom de nämnda publikationerna gav han också ut *Fredmans Epistlar* (1790) och *Fredmans Sånger* (1791). Det fanns dessutom en säker åtgång på Åhlströms utgåvor. Sverige var inne i en

utvecklingsväg som innebar att man följde exemplet på kontinenten. Man köpte klaver och gitarer och satt hemma och lärde sig spela och sjunga. Det var herrskapens unga döttrar som spelade klaver och sjöng till eget och andras nöje och det var unga kvinnor och unga män som underhöll med gitarr. Visorna var eftertraktade och om man inte prenumererade på *Musikaliskt Tidsfördrif* eller *Skaldestycken*, så fanns det alltid någon i omgivningen som hade en prenumeration och som man kunde besöka för att på natten sitta och skriva av sånger och noter.

Den aktuella utgåvan, bakom vilken står Martin Tegen, har en inledning där Olof Åhlströms insatser för musiktrycket i Sverige framhålls. Här skildras bland annat Åhlströms privata kontakter i Stockholm. Hans hustru var släkt med Anna Maria Lenngren och kretsen kring Åhlströms-Lenngrens – och C. M. Bellman – blev en plattform för den nya svenska visan.

Tegen strävar efter att ge en "representativ bild av sångrepertoaren, sådan den publicerades av Åhlström, dock med undantag för Bellmans samlingar", som ju utkom under 1790-talets början. Åhlström själv har komponerat ungefär en tredjedel av sångerna, och Palm är den efter honom vanligaste tonsättaren.

Sångerna handlar om vänskap, kärlek, Bacchusdyrkan, livets fäfänglighet, riddaröden, folklig humor, ungdom och vår, naturen och fosterlandet. De flesta sångerna är strofiska, men sju av samlingens hundra sånger är genomkomponerade. I inledningen behandlas också uppförandepraktiska frågor. Främst är det olika förslagstekniker som diskuteras, hur förslagen skrivits och hur de ska behandlas i den uppförandepraktiska situationen. Därefter följer en presentation av tonsättare och författare. Här kan man läsa om allt från Georg Adlersparre och Anacreon, till Fredrik de Ron och Eduard Du Puy, från Klopstock till Anna Maria Lenngren och Olof Åhlström. Inledning och presentationer är skrivna på såväl svenska som engelska.

Vissamlingen börjar med fem visor från *Musikaliskt tidsfördrif* 1790. Den första, *Bröder se Bålen* av Anna Maria Lenngren och Joseph Martin Kraus, är en kort visa på 8+8 takter. Det är en glad och enkel visa till Bacchus ära. Till den andra visan, *Den nya skapelsen*, är text och musik skri-

ven av Kjellgren. Även den tredje och fjärde visan, *Ljudet kan väl aldrig hinna* respektive *I stillhet gömd*, är enkla och lågmälda visor, medan den femte, *Till nöjet alla hjertan fika*, har en allegetto-prägel och är livligare än de tidigare sångerna.

I *Musikaliskt Tidsfördrif* finns mest populära operaarior från franska, italienska och ibland från svenska operor, ofta är det långa operaarior, duetter och trior som presenteras. Men Martin Tegen har valt ut de svenska sångerna och samlingen blir säkert representativ om man ser enbart till de svenska kompositionerna.

Sång nr 14 har titeln *En öm saknad af en god vän* och text och musik är satta av Johan Elers och av Carl Stenborg. Några sidor längre fram hittar vi sången *Hvem är den störste man?* av J. H. Kjellgren och Johan Wikmanson. Sången är hämtad ur *Musikaliskt Tidsfördrif* 1793. Dikten är kort och dialogartad och varje strof har omkvädet "Hvem är den största Man?" Till denna sång är också Wikmansons autograf ur samlingen *Sammelsurium* publicerad. Sedan följer två sånger med musik av Olof Åhlström, *Sång till glädjen* och *Fredrics Vålnad* – den senare sången har fått två melodier. Båda sångerna är hämtade ur *Skaldestycken* och *Sång till glädjen* är publicerad tillsammans med sitt originaltryck. Åhlströms stil är enkel och lätt att ta till sig.

Längre in i samlingen kommer några större sånger. *Lydia och Arist*, *Lyrisk monolog* med text av Valerius och musik av J. C. F. Haeffner från *Musikaliskt Tidsfördrif* 1798 är ett utmärkt exempel på de operaarior som Åhlström brukade favorisera. Vem rollfiguren är som sjunger framgår ej. Stycket är på elva sidor och har flera kontrasterande avsnitt vad gäller tonart, rytmik, tempo.

I en annan sång, *Den välvise* av Anna Maria Lenngren och Thomas Byström, finns inlagt en lång (italienskt) koloratur; likaså i ytterligare en sång, *A ma guitarre*. I *Romance* av Thomas Byström och med anonym, fransk textförfattare, närmar vi oss återigen de operamässiga tiljorna. Här finns också sånger med stora textavsnitt. Sången *Det nya Eden* av Franzén och Åhlström har 14 verser och sången som följer, *Sång till en flicka vid hennes mors död* har 18 verser, medan *Förgängligheten* slår rekord med sina 21 verser. Samtliga sånger är satta i en mycket lättläst piano-

version, ganska stora noter, mycket luft emellan. Lätta att spela och inte heller svårt att sjunga till.

Bokens avslutande "Kommentarer" rör såväl texten som musiken och det avslöjar att Tegen gjort stora efterforskningar om varje stycke. Här kan man läsa när och var dikten trycktes första gången. Flera dikter publicerades första gången i Stockholmsposten. Sången *Hoppet* av Kraus var ursprungligen skriven till en text av Bellman. Kring sången *Lydia och Arist* från 1798 års *Musikaliskt Tidsfördrif* finns en lång diskussion om vem som egentligen komponerat stycket. Var det Haeffner, eller var det Valerius, eller var det till och med Kraus? Med utgångspunkt från ett orkestermaterial i Statens musikbibliotek menar Tegen att det nog var Haeffner som var tonsättaren. Det framgår även att verket uppförts i orkesterversion av Hovkapellet den 22 januari 1820. Där finns också en fin kommentar till bokens sista stycke *Sång den 21 augusti 1810*. Dikten skrevs av Valerius och syftar på den 21 augusti 1810, då Riksdagens fyra stånd biföll förslaget att välja fursten av Ponte-Corvo (Bernadotte) till kungens efterträdare.

Om man ska komma med något negativt om denna fina bok, så är det formatet. Boken har 280 sidor och den är på 23 x 31 centimeter – inte precis något fickformat och väldigt mycket större än *Skaldestycken*, som hade ungefär en fjärdedel av den aktuella bokens storlek och *Musikaliskt Tidsfördrif* som var ungefär hälften så stor. Den stora notbilden hade kunnat bantas ner radikalt och ändå behållit den lättlästa stilen. Men dock – boken är trevlig och den fyller en fantastisk fin funktion.

Eva Öhrström

Svenska tungor, en körantologi 1900–1950/Swedish tongues, an Anthology of Choirs 1900–1950. Utg: Carl-Gunnar Åhlén. Engelsk översättning: Sylvia Dennergren. 5 CD och bok med kataloguppgifter, sångtexter, biografiska uppgifter och kommentarer. Collector's Classics, Vol 9:1–V, Caprice 21630.

Carl-Gunnar Åhlén har med 165 klingande exempel på svensk körsång från åren 1900–1950 öppnat

våra öron för reflektioner kring sångtraditioner och klangideal. Presentationen sker som en redovisning i form av en CD-box med en fullmatad bok, med kataloguppgifter, sångtexter, biografiska uppgifter och kommentarer.

Inspelningarna är hämtade från fonografylindrar, lackskivor, matriser, grammofonskivor, bandinspelningar och optiska ljudfilmer. Statens ljud- och bildarkiv, Sveriges Radios programarkiv, programarkivet på Sveriges Television har tillsammans med privatpersoner försett Åhlén med källor.

Valet av inspelningar som utsetts att representera det svenska körlivet 1900–1950 har skett med strävan efter "största möjliga bredd" (s. 8). Åhlén urskiljer ett antal betydelsefulla kategorier som studentkörer, barnkörer, körer från Svenska kyrkan och andra religiösa samfund, körsång i samband med nationella körfester, kammarkörer och hembygdskörer. Kyrkomusik dominerar – den sång, som präglades av "den svenska befolkningens gudfruktighet". I avsnittet "Svenska körer på skiva" (s. 117–120) konstaterar han att frikyrkornas körer etablerade sig starkast på skivmarknaden.

I boken ingår en förteckning över "alla kända inspelningar av svenska eller svenskspråkiga körer och sångensembler före den 31 december 1950" (s. 4). Åhlén inbjuder körforskare att kritiskt ta del av dem, lyssna igenom dem, utmönstra tveksamma inspelningar, komplettera uppgifterna om upphovsmän och inspelningsförutsättningar. Därmed klargör han en reservation för de förtecknade inspelningarna, nämligen att de ska betraktas som råmaterial (s. 5).

Dispositionen av materialet är inte helt lätt att orientera sig i. Målgruppen för utgåvan är såväl den körintresserade lyssnaren som den körforskningsintresserade musikvetaren. Rent praktiskt-pedagogiskt hade det för båda kategorier underlättat att få kommentartexterna i en följd, därpå CD-skivornas innehåll och slutligen den sammanhållna förteckningen över "alla kända inspelningar av svenska eller svenskspråkiga körer och sångensembler före den 31 december 1950". Hän-syn till en internationell publik är förmodligen skälet till att en femte CD-skiva hanteras för sig i en rent engelskspråkig version. Den svenska kommentartexten finns i boken, men inte CD-spårens

innehåll.

Kommentartexterna tar upp urvalsprinciper, historiska förutsättningar för den körhistoria som utspelar sig i klingande form, fakta om svensk skivutgivning och tekniska förutsättningar för inspelning. Till detta kommer den välmatade texten om Eric Ericsons kammarkör och dess rötter. Den söker en väg till Eric Ericson och det körideal som fick sin utgångspunkt på 1940-talet – med en spännande koppling till danska förebilder redan på 1800-talet via far och son Rung och vidare till Mogens Wöldike. Det är en trovärdig berättelse med ideliga referenser till klingande exempel i antologin, även om det också i övriga Europa fanns ett utvecklat intresse att bryta med romantiska klangideal.

Åhlén söker en förklaring till "nyansrikedomen och den noga kalkylerade dynamiken" i Mogens Wöldikes klangideal. Han menar att behovet av att demokratisera stämflätningen i den polyfona musiken krävde att man övergav de könsrollsrelaterade klangideal i respektive stämmor, som ditintills präglat körsången. Mansstämmorna ville demonstrera sin vokala muskelstyrka medan kvinnorna behöll sin flickaktighet i rösterna. Del i förutsättningen för att kunna överge detta odemokratiska klangideal, menar Åhlén, var att också överge solfège eller Tonika–do-metoden som tillämpades i sång- och körsångundervisningen vid landets då enda högre musikutbildning. Åhlén är här inne på ett intressant sökande efter förklaringar till den "kristalliskt rena och intervallsäkra tonbildning" som blivit ett särmerke för svensk körkvalitet av idag. Men att utse övergivandet av denna metod som en väsentlig förutsättning för att utveckla ett nytt klangideal förefaller att gå för långt. Metoden såsom den tillämpades i Stockholm må ha varit klandervärd, men dess principer är inte så generellt negativa för stämsång som Åhlén hävdar.

I avsnittet om de svenska körnas historiska förutsättningar intresserar sig Åhlén framförallt för de incitament till körsång som de demografiska betingelserna gav. På 1800-talet och ännu under en stor del av 1900-talets första hälft bodde de flesta människor på landsbygden. Det präglade körlivet – i kyrkor och möteslokaler sjöng man tillsammans, vilket påverkade och delvis bevarade klangideal och repertoar. Den stora förändringen

skedde när ett körliv, som delats av alla delades upp på en sjungande och en lyssnande grupp. Det, menar Åhlén, kom att påverka körverksamhetens estetiska normer.

Att Åhlén tycker sig höra en skillnad mellan de frikyrkliga körens sångsätt och de i Svenska kyrkan verksamma körens stämmer delvis med de inspelningar vi har tillgång till i antologin, men borde inte leda till den kategoriska inställningen att allt sjungande i Svenska kyrkan var blodfattigt. En förklaring är ju som Åhlén själv säger, att det var frikyrkans körer som utnyttjade inspelningsmöjligheterna i klart större omfattning än Svenska kyrkans. Dessutom härskade inom Svenska kyrkan under 1920- och 1930-talen ett ideal, som gick under benämningen Ny Saklighet, vilket uppmanade till återhållsamhet i uttryck och klangfrosseri, ett ideal som hade anknytning till det ideal som bl.a. Wöldike förmedlade.

Körantologins namn "Svenska tungor" väcker undran. När "tunga" används i överförd betydelse syftar det på språk och språkbruk, inte på sång. Skälet till Åhléns val av denna benämning framgår inte.

Med sin antologi öppnar Åhlén ett område inom ämnet musikvetenskap som hitintills inte betraktats som ett eget forskningsområde. Snarare har inspelningar fungerat som ett komplement till musikhistorikerns studium av musik fr.o.m. 1900-talet. Timothy Day, chef för avdelningen för västerländsk konstmusik vid ljudarkivet på British Library i London, visar i sin bok *A Century of Recorded Music, Listening to Musical History* (2000) betydelsen av att man inom ämnet musikvetenskap utvecklar metoder för att arbeta med inspelat material. Åhléns ingående redovisning av inspelningarnas tekniska förutsättningar, svensk inspelningshistorik, liksom hans jämförande analyser av ljudbilder motsvarar Days önskemål och förväntningar.

Förhoppningsvis kan antologin bli ett incitament för studenter och forskare att utveckla körforskningen i Sverige, formulera dess olika ämnesområden och infallsvinklar – körens historia, tonsättarbiografier, körledarbiografier, hitta metoder för att utforska klangideal, göra genrebeskrivningar och repertoarinventeringar. Utländska körforskare kommer till Sverige för att lära

mera. Då måste vi kunna visa att vi är intresserade av vårt "körkapital" och kompetenta att förvalta dess historia.

Gunnel Fagius

Ilkka Taitto: *Catalogue of Medieval Manuscript Fragments in the Helsinki University Library. Fragmenta membranea IV:1-2*. (Publications of the Helsinki University Library 67-68), Helsingfors: Helsingfors universitetsbibliotek, 2001, 259 + 227 s., ill., noter, ISBN 952-10-0110-0

Alltsedan tidigt 1900-tal har nordiska forskare tagit sig uppgiften att göra källmaterial till medeltida kyrkosång i Norden åtkomligt genom kataloger, för mest lappkataloger, numera i form av böcker eller databaser.

Källsituationen i Norden utmärks av att bevarade handskrivna böcker (codices) är relativt få från den period som hos oss motsvarar tidig medeltid. Från senmedeltiden däremot – 1400- och en bit in på 1500-talet – finns en del codices, merparten på papper, i vissa fall försedda med noter. Beskrivningar av dem finner man i bibliotekskataloger av mycket varierande kvalitet och tillförlitlighet: i föräldrade kataloger kan liturgiska handskrifter i gemen felaktigt klassas som "missale", även böcker för tidegården.

Delar av medeltida musikhandskrifter från 1100-tal till 1500-talet har däremot bevarats i fragmentariskt och svåridentifierat skick genom att lösa pergamentblad därur återanvänts, bl.a. som bokomslag. Under Vasatiden delades böckerna upp för att, på härdvunnet sätt, användas som bindningsmaterial, främst för kronans räkenskaper. Att rekonstruera dessa "stympade" codices är en komplicerad men viktig uppgift. Materialet är intressant både för forskning om specifikt nordisk repertoar och för undersökning av påverkan och impulser inom kyrkans sång.

Men själva katalogiseringen är också forskning. För att definiera ett sådant blad (folio), kanske beskuret och delvis förstört, måste man förstas kunna latin, gärna också noter. Med användning av kunskaper i paleografi, liturgik, historia, konst- och musikvetenskap – baserat på

paleografi, innehåll, eventuell utsmyckning (initialer, bilder) – söker man bestämma skriftens tillkomsttid och om möjligt dess geografiska proveniens. Även med befintliga elektroniska hjälpmedel innebär tillämpningen av sådana kunskaper likafullt en lösning av kvistiga problem.

När det pågående projektet *Medeltida pergamentsomslag* (MPO) på svenska Riksarkivet (RA) avslutas år 2003 kommer närmare 20000 sådana pergamentsomslag i Kammararkivet att vara inventerade och förtecknade i en databas på RA. Samtidigt har Ilkka Taitto arbetat med katalogisering av fragment i Helsingfors universitetsbibliotek (HUB).

På 1920- och 1930-talen gav prof. Toivo Haapanen ut tre kataloger på tyska (*Verzeichnisse der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitätsbibliothek zu Helsingfors*) som resultat av sitt arbete med bokfragment i HUB, lösa blad ur handböcker för kyrkans mässa och tidegärd: misalen och gradualen med mässans sånger och läsestycken samt brevriarier för tidegården. Liksom fragmenten i RA hade dessa bundits kring räkenskaper gällande Sveriges medeltida finska provins och förvarats i Stockholm. Efter den ryska ockupationen av Finland (1809) överfördes de till Åbo, därpå till Helsingfors, där omslagen avlägsnades från räkenskaperna (så ej i Stockholm). Taitto har följt upp Haapanens knappt påbörjade arbete med fragment ur antifonarier, den fjärde viktiga typen av liturgiska handböcker.

En katalog i bokform är en gång för alla slutet. Kompletteringar kan inte göras; enda alternativet därtill är en ny katalog, medan en databas, liksom kortkatalogen, har fördelen att kunna byggas på med eventuellt nya rön. Taitto har dock valt att fortsätta med bokformen och komplettera Haapanens katalogstruktur med utförligare kommentar och faksimildel. Band 2 ger ett svart-vitt foto (med måttangivelse) av en sida ur varje antifonarie-”compilation” – så kallar han den grupp fragment, som enligt hans bedömning har ingått i samma handskrivna codex och som därför fått gemensamt signum. Termen verkar väl vald, dels eftersom den anger forskarens aktivitet, dels då det i vissa fall kan vara diskutabelt om bladen verkligen härrör från samma bok eller endast från samma skrivare eller skriptorium.

I sin inledning till Band 1 ger Taitto en bak-

grund till samlingen och katalogarbetet. Därpå beskriver han fragmenten/fragmentgrupperna, som (liksom hos Haapanen) har nummerats och indelats kronologiskt efter dess (förmodade) tillkomsttid, bedömd på paleografiska och liturgihistoriska grunder. Nära 900 folios från tiden ca 1100–1530 har sammanförts till 203 grupper eller ”compilations” av olika omfattning: ett enda blad eller – påfallande ofta, särskilt jämfört med de svenska fragmentsamlingarna – många blad, som mest 32 stycken.

Bladens plats i handskriften visas genom en skiss av dess förmodade plats i läggen. Kodikologiska data, såsom bladets eller skriftspegelns storlek, spalter, textens början och slut på varje blad, redovisas noggrant. Om texten på ett blad fortsätter där ett annat, med samma paleografiska och innehållsliga kännetecken, slutar så kan man förstås förutsätta att de härrör från samma handskrift. Likhet med blad i HUB anges i förekommande fall, liksom samhörighet med blad i RA, där Taitto undersökt serien ”Finska Cameralia”. Mer fördjupat studium av MPO-databasen skulle troligen ha resulterat i att ännu fler blad bestämts tillhöra gemensamma källor.

Tidsbestämning är en vansklig uppgift, med tanke på att vissa skrivare förefallit skriva mer ålderdomligt än andra. Att bestämma ursprungs-ort eller liturgisk tradition (handskriftsfragmentets stifts- eller ordenstillhörighet) kan vara minst lika vanskligt, stundom omöjligt. Innehållet är en viktig ledtråd, men de tidiga handböckerna importerades och etablering av stiftstraditioner dröjde, varför forskaren riskerar att hamna i en ”hönan-och-ägget-problematik”, t.ex: Är källan från Åbo stift eller en dominikansk förlaga? Fogdarnas påskrifter om räkenskapernas respektive ursprung ger inga säkra besked om i vilken socken handskriften använts, långt mindre var den tillkommit. Många räkenskapsböcker bands centralt i Stockholm. Handskrifter är också i högsta grad mobila, liksom de människor som skrev dem. Man får dock intrycket att Taitto frestas utläsa finnslandsprovens även i vissa diskutabla fall.

Under 1900-talet har fragmenten använts av svenska och finländska forskare. Katalogen med beskrivningar på engelska underlättar betydligt för en större, internationell forskargrupp att stu-

dera materialet och undersöka det ur olika problemställningar. Översättningen till engelska och terminologin kunde dock ha förbättrats genom språkgranskning. Taitto har nyligen visat resultat av arbetet med katalogen i form av en vacker faksimilutgåva, *Missale Aboense*, med fragment som visar betydande delar av mässliturgin i Åbo stift. Han skriver sina kommentarer där, liksom i sina tidigare publikationer, på finska, vilket undanrår hans resultat från bedömning och diskussion av andra än finsktalande kollegor. Vi som skriver på finska och svenska inom ”smala” sektorer av musikvetenskapen har allt intresse av att, åtminstone parallellt, publicera resultaten på något av de större språken. Man instämmer gärna i Ilkka Taittos förhoppning att hans katalog ska bidra till att materialet ska användas av en yngre generation forskare – en inte enbart finsk, utan även internationell forskarkrets.

Ann-Marie Nilsson

The Organ as a Mirror of Its Time. North European Reflections 1610–2000. Red: Kerala J. Snyder, Oxford: Oxford University Press 2002, 374 s., ill., noter., CD, ISBN 0-19-514415-5

Kein Instrument ist in solchem Ausmaß mit historischen Überlegungen und Standortbestimmungen verknüpft wie die Orgel. Das zeigte sich erst kürzlich auf spektakuläre Weise im Streit um den Orgelneubau in der Dresdner Frauenkirche. Die Orgelbewegung des 20. Jahrhunderts, in der sich dieses historische Denken zum ersten Mal in Institutionen und Organisationen niederschlug, galt lange Zeit als eine deutsche Angelegenheit. Man sah sie begründet in der historischen Situation Deutschlands nach dem 1. Weltkrieg; darüber hinaus war die Wendung gegen die „romantische“ Orgel Teil der umfassenden, in hohem Maß ideologisch geprägten Opposition gegen das 19. Jahrhundert (vgl. das von H.H. Eggebrecht veranstaltete Walcker-Symposium *Orgel und Ideologie* 1983, Murrhardt 1984); der Beitrag Fritz Heitmanns (S. 261–265) dokumentiert diese Ausgangssituation. – Der heutige ‚organ historicism‘, in dem die Aktivitäten zur

Restauration und zu historisch orientierten Neubauten gebündelt sind und der seine Impulse nur noch (oder seit einiger Zeit wieder) zum Teil aus Deutschland, wesentlich stärker aber aus den Niederlanden, Dänemark, Schweden, den USA und neuerdings auch aus Japan bezieht, hat sich von diesen Ursprüngen weit entfernt. Er ist ein internationales Phänomen geworden, in dem die einzelnen ideologischen Motivationen und Fixierungen (Joel Speerstra S. 322) wie die wechselnden Bilder in einem ‚scrying glass‘ erscheinen und der weitgehend in der pluralistischen Grundtendenz der Postmoderne aufgeht.

Der vorliegende Band dokumentiert den derzeitigen Stand des ‚organ historicism‘ auf eine neuartige Weise: er begreift die Orgel als ‚historical and aesthetic mirror‘ in dem sich die jeweiligen historisch relevanten Tendenzen in Raum und Zeit widerspiegeln. Die Herausgeberin Kerala J. Snyder (S. 1) formuliert als zentrale These, ‚that organs have stories to tell about the times in which they were built that go far beyond the music that was played on them‘. Dementsprechend ist er aufgebaut als eine Reise durch vier Jahrhunderte innerhalb des geographischen Raums von Mittel- und Nordeuropa, wobei der Blick verständlicherweise schwerpunktmäßig auf Schweden gerichtet ist, gab doch die Fertigstellung der norddeutschen Orgel in der Örgryte Neue Kirche in Göteborg durch ein international zusammengesetztes Spezialistenteam im Rahmen des von Hans Davidsson geleiteten Forschungsprojekts an der Universität Göteborg den Anlaß zu dieser umfassenden Darstellung, in der Kulturgeschichte und Organologie perfekt ausbalanciert sind. In ihrem ‚Postludium‘ betont Kerala J. Snyder, daß es bei diesem Projekt nicht um die Rekonstruktion eines individuellen Instrumentes, sondern um die Wiedergewinnung eines bestimmten Klangbildes ging: ‚that of a large organ for a Hanseatic city, in the style of Arp Schnitger, tuned in pure quarter-comma meantone.‘ (S. 342). Dieses Klangbild wird verstanden als historisches Phänomen, das innerhalb einer Konstellation von bestimmten gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen, theologischen und ästhetischen Bedingungen entstanden ist und innerhalb dieses historischen Netzwerkes bestimmte Funktionen erfüllt hat, die sich ständig

verändern. Auf der Reise durch die vier Jahrhunderte werden sechs Orgeln aus dem skandinavischen Bereich besucht, die unter verschiedenen sozialen Bedingungen und unter dem Einfluß von unterschiedlichen historischen Tendenzen gebaut wurden, die aber dennoch ‚some interesting interrelationships‘ (S. 5) erkennen lassen. Sie werden jeweils in den Kontext ihrer Erbauungszeit gestellt, darüber hinaus wird ihre Geschichte bis in die Gegenwart hinein verfolgt. Für das 17. Jahrhundert stehen zwei von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel initiierte Instrumente: die ursprünglich für das Schloß Hessen gebaute Compenius-Orgel auf Schloß Frederiksborg (Harald Vogel) und die Schloßorgel in Gröningen mit ihrem revolutionären Pedal als ‚Ideal of Germanness‘ (David Yearsley S. 95).

Für das 18. Jahrhundert ist die von Johan Niclas Cahman in der mittelschwedischen Stahlarbeiterstadt Leufsta Bruk gebaute 28-registrierte Orgel das Reiseziel, von dem aus sich der Blick auf die weitgehend unbekannt schwedische Orgellandschaft dieser Zeit richtet (Axel Unnerbäck, Eva Helenius-Öberg, Pamela Ruiters-Feenstra, Göran Blomberg). Für das 19. Jahrhundert gibt die einzige im skandinavischen Raum von Aristide Cavallé-Coll gebaute Orgel in der Jesus-Kirche in Kopenhagen (1890) Anlaß zur Charakterisierung dieses Erneuerers der „konservativen Revolutionärs“ unter den französischen Orgelbauern und zur Untersuchung seines Verhältnisses zum gleichzeitigen Orgelbau in Deutschland, repräsentiert durch Eberhard Friedrich Walcker. Unter seinem Einfluß verlagerte sich das Leitbild für die skandinavischen Organisten und Orgelbauer im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts von Deutschland nach Frankreich (Sverker Julander, Jesse E. Eschbach, Lawrence Archbold, Paul Peeters). Wichtig ist der Hinweis, daß der Chefintonteuer der Firma Cavallé-Coll, Félix Reinburg, 1895 die Restaurierung der Compenius-Orgel in Frederiksborg leitete, so daß sich eine direkte Verbindung zur späteren skandinavischen Orgelbewegung ergibt. In deren Anfängen spielte die Oskarskirche in Stockholm eine herausragende Rolle. Ihre 1903 von der Firma Åkerman & Lund gebaute Orgel folgte im wesentlichen den Prinzipien Cavallé-Colls, und der von 1907 bis 1943 dort wirkende Organist

Patrik Vretblad betrieb eine vorbildliche Pflege des zeitgenössischen – hauptsächlich französischen und französisch inspirierten – Repertoires. Sein Nachfolger Alf Linder war in den 1950er und 1960er Jahren die treibende Kraft in der skandinavischen Orgelszene. Zunächst konzipierte und realisierte er den Neubau der richtungsweisenden Marcussen-Orgel (fertiggestellt 1949); dadurch inspirierte er den Orgelbau in ganz Skandinavien und begründete ebenso die jahrzehntelang einzigartige Position der Erbauer-Firma wie die Etablierung der Orgelmusik im schwedischen Radio- und Schallplattenrepertoire (Kimberly Marshall). Nicht weniger einflußreich war sein Wirken als Lehrer jener Generation von Komponisten und Organisten, die um 1960 – angeregt von den Darmstädter Ferienkursen und durch die Orgelwerke Olivier Messiaens – gemeinsam mit György Ligeti einen neuen Stil postserieller Orgelmusik etablierten (Martin Herchenröder). In diesem Zusammenhang hat vor allem der Beitrag von Bengt Hambraeus, der seine eigene kompositorische Entwicklung und sein Zusammenwirken mit Karl-Erik Welin schildert, einen hohen Authentizitätswert. – Abgerundet wird der Band durch allgemein-, technologie- und kulturhistorische Betrachtungen zu einzelnen Epochen und Regionen (Gisela Jaacks, William Porter, Hans Davidsson, Celia Applegate, Göran Söderström, Barbara Owen). Weiterhin ist dem Band eine CD mit sechs dokumentarischen Interpretationen beigegeben.

Der Band macht deutlich, daß die entscheidenden Initiativen für die Entwicklung des Orgelbaus wenigen herausragenden Organisten, Orgelbauern und Mäzenen zu verdanken sind. Das Zusammenspiel dieser Persönlichkeiten in ihren unterschiedlichen Funktionen zu thematisieren und damit den gesellschaftlichen Stellenwert und die Aktualität der Orgel umfassend zu dokumentieren ist der Herausgeberin und den Autorinnen hervorragend gelungen.

Arnfried Edler

Christina Tobeck: *Karl Birger Blomdahl. En musikbiografi med inriktning på förhållandet mellan ord och ton i hans tidiga produktion*. Del 1–2. Diss. (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 73), Göteborgs universitet, 2002, 472 + 467 s., ill., noter, ISBN 91-85974-70-6

Många års hängivet arbete ligger bakom Christina Tobecks magistrala doktorsavhandling om Karl-Birger Blomdahl. I praktiken är det rätt få svenska doktorsavhandlingar i humaniora som inte spränger för de av statsmakterna rekommenderade omfånget. Och här har vi nu ett arbete som gör det med råge. Men hur detta väldiga omfång – ca 940 sidor fördelade på två volymer! – motiveras förblir oklart. Som framgår av titeln ger avhandlingen inte en komplett "bild" av Blomdahl och hans musik, utan gör halt mitt i tonsättarens karriär, närmare bestämt vid årtalet 1953 med oratoriet *I speglarnas sal* som avhandlingens *pièce de résistance* (kapitel 21). Här serveras läsaren inte bara en minutiös genomgång av verket i alla dess enskildheter – stort utrymme ägnas tillika verkets genes och den dåtida receptionen, sammanlagt ca 220 sidor (ett i sig fullt acceptabelt omfång för en modern doktorsavhandling). Innan vi har kommit så långt i framställningen har författaren lett oss på en lång resa genom Blomdahls liv och verk: sammanlagt 20 kapitel av varierande dimensioner och innehåll.

De finns fyra stycken med detta arbete enligt formuleringarna på s. 35 (del 1):

- att undersöka hur och varför Blomdahls benägenhet att införliva utommusikaliska idéer i sin musik förändras över tiden fram till omkring 1950,
- att belysa förhållandet mellan ord och ton i de verk, där sådant kan påvisas,
- att klarlägga vilka utommusikaliska idéer Blomdahl gestaltar,
- att studera vilken relation som råder mellan liv och verk.

Man kan till att börja med fråga sig om dessa frågor framstår som lika intressanta och relevanta idag som de antagligen var under Blomdahls livstid (1916–68). Föreställningen om en ideologibefriad musik var stark under den långa

efterkrigstiden – i hög grad hörde Blomdahl till dem som ville skapa i ett strängt, absolut-musikallt rum med den "innehållslösa" instrumentalmusiken i centrum. Att han sedermera "avföll" från sin stränga estetik är sedan länge välkänt och diskuterat. Christina Tobeck tar upp tråden och redogör detaljerat för det intresse för andra konstarter som Blomdahl under sina utlandsresor inspirerades till och efter hemkomsten alltmer kom att omsätta i sin praktik. I första hand är hans samarbeten med koreografen Birgit Åkesson och poeten Erik Lindegren avgörande.

Som en röd tråd genom avhandlingen går Christina Tobeck på jakt i Blomdahls verk efter dolda, underliggande budskap eller "program" av utommusikalisk art. Och hon menar sig kunna påvisa ett dolt program i de två första satserna av Blomdahls första symfoni (1943). Av det bevarade skissmaterialet framgår att några strofer ur Tegners idealistiska dikt "Det eviga" har utgjort motot. Denna tidiga litterära anknytning har hittills varit okänd och oredovisad av tonsättaren.

Senare tar Tobeck upp det mer kända Blomdahlverket *Pastoralsvit* för stråkorkester (1948), där Blomdahl visserligen erkände den litterära anknytningen (Lindegrens *Sviter*) samtidigt som han emfatiskt hävdade att något egentligt samband mellan dikt och musik inte förelåg. Överhuvudtaget ter sig den dåtida diskussionen om eventuella kopplingar mellan dikt och musik i detta och andra verk som något av en moralisk och estetisk stridsfråga på ett sätt som idag kan synas något främmande. I sitt väldiga analysblock på nära 70 sidor (kapitel 12) tycker sig avhandlingsförfattaren – trots tonsättarens puristiska grundinställning – kunna finna formella, detaljerade samband mellan dikt och musik.

När det gäller avhandlingens musikanalys stödjer sig Christina Tobeck framför allt på Christian Floros och (den sene) Ingmar Bengtssons plädering för en, låt oss kalla det, innehållstolkande musikanalys. I en sådan bereds plats för såväl biografiska som miljömässiga och kulturpräglade förhållanden. Hos en litteraturforskare som exempelvis Ulla-Britta Lagerroth söker och finner avhandlingsförfattaren stöd för en biografisk, vetenskapligt grundad kontextualisering av analysen. Den typ av närläsning som Tobeck genomför är en samkörning av mödosam, och

också för läsaren rätt tröttnande, sats-för-sats respektive takt-för-takt beskrivning av verket i kombination med ett hermeneutiskt tolkande av de musikaliska elementens tänkbara mening. Framställningen följer således verkens successiva förlopp. Det finns lyckligtvis gott om notexempel genom hela avhandlingen. Vad som saknas är tydliga principer för dessa extensiva analyser, ja stundom rena beskrivningar av händelser i notbilden.

Att det råder ett mer uppenbart samband eller parallellitet mellan dikternas innehåll och struktur och musiken än vad Blomdahl själv medgav vill författaren visa och lyckas delvis med. Men det finns också gott om förmodanden: "Musikaliskt slutar satsen med en stegring, som tycks vilja [!] sammanfatta känsloläget. Anteckningarna i Blomdahls exemplar av diktsamlingen talar för att hans tankar kan ha gått i dessa banor" (del 1, s. 282). Mer övertygande är behandlingen av *I speglarnas sal*, men där rör det ju sig också om en regelrätt interaktion mellan ord och ton i rytmiska och koloristiska spel.

Författaren sysslar i sin avhandling med mycket annat än med "själva musiken". För det biografiska har hon kunnat använda sig av Karl-Birger och Eva Blomdahls dagböcker och anteckningar i privat ägo och den viktiga brevväxlingen mellan Blomdahl och den danske tonsättarkollegan Leif Kayser.

De rent handboksrefererande avsnitten om oratoriets och monodramens historia under 1900-talet, om alla möjliga händelser och tendenser i 1900-talets svenska musikhistoria är kanske i och för sig intressant läsning, men saknar stöd i avhandlingens vetenskapliga struktur. Det hade varit önskvärt med en tydligare redovisning av principiella musikhistoriska och källkritiska problem. Författaren har inte klargjort sin position i förhållande till sina två läromästare och inspiratörer Bo Wallner och Ingmar Bengtsson. Båda kommer nu att fungera som leverantörer av viktiga uttalanden som aktörer i svenskt musikliv åren kring 1950 och senare (gäller framför allt Wallner) som mer distanserade observatörer och historieskrivare. Det hade varit ytterst välgörande med en principiell diskussion kring samtidsforskningens villkor och de rollspel som forskaren riskerar att bli involverad i på olika sätt. Beklagligt är att Christina Tobeck – annat än svalt och flyk-

tigt – inte tar ställning till de iakttagelser, problematiseringar och resultat som lagts av en rad svenska musikhistoriker på 1990-talet. Det senaste halvseklets svenska konstmusikhistoria är ett förpliktande arv och därför värd en kontinuerlig, seriös diskussion.

Det finns en hel del formella brister i denna avhandling: fotnotstekniken är inte särskilt genomtänkt och det finns oförklarliga luckor i den redovisade litteraturen. Många i huvudtexten anförda arbeten – stora och mindre – saknas helt i litteraturförteckningen – vilket måste anses strida mot vedertagen praxis.

Till avhandlingens stora förtjänster hör författarens värme och inlevelse i sitt livsverk förmedlat genom ett lättläst och levande språk.

Erik Kjellberg

Bo Wallner: *Profiler. Fem essäer om svensk tonkonst under förra seklet* (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 97), Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 2002, 128 s., ill., noter, ISBN 91-89038-24-X

"Essän – som uttrycksform – har länge inspirerat mig. Samtidigt som den kräver en vetenskaplig noggrannhet öppnar den mot fria associationer och ett personligt språk." Med denna reflektion inleder Bo Wallner sin slutkommentar i boken *Profiler*. Här finns en underförstådd gränsdragning mot å ena sidan den vetenskapliga textens stränghet och objektivitet och å andra sidan journalistikens bristande akribi.

I de fem essäerna tecknar Wallner ur olika perspektiv lika många svenska tonsättarprofiler från 1900-talet. Texterna, som samtliga varit publicerade tidigare, har förts samman i ett estetiskt tilltalande häfte. Ska det ses som en Musikaliska akademins hyllning inför författarens förestående 80-årsdag?

Efter artiklarna följer en förteckning över Wallners skrifter från 1985 till 1999. Först i raden står *Lodet och spjutspetsen*. Den boken gavs ut som en försenad festskrift och summering av det symposium om konstnärligt utvecklingsarbete som anordnades i samband med 60-årsdagen. *Lodet*

och spjutspetsen är också titeln på den brett upplagda essä av Wallner själv som inleder boken, "ett slags positionsbestämning av ett livsverk", för att låna Hans Åstrands formulering i förordet. Därefter kommer en 15 sidor lång förteckning över Wallners skrifter 1946–85.

I mer än ett halvt sekel har Wallner varit verksam som skribent. Han har format sina texter efter målgrupp och ändamål, men oavsett artiklarnas funktion och stilistiska nivå, präglas de alltid av en närhet till den musik han vill förmedla kunskap om. Det är symptomatiskt att det var Wallner som myntade ordet "musiksvenska" på 1970-talet.

Hans magnum opus är biografien över Stenhammar. Men en stor del av de övriga texterna handlar om tonsättare han samarbetat med och inte sällan även räknar till sina vänner. Hur ofta har han inte framhållit vikten av att skapa källor.

Av de här aktuella essäerna är det endast den om Natanael Berg som inte bygger på personlig kontakt med tonsättaren. Den texten handlar om Bergs två ungdomsverk – en solosång och en symfonisk dikt – med anknytning till Nikolaus Lenaus dikt "Traumgewalten". Artikeln publicerades första gången 1979. Bergs symfoniska dikt hade framförts vid en radiosänd konsert sex år tidigare i samband med STIM:s 50-årsjubileum; Berg hörde till stiftarna. Verket hade då inte klingat i etern sedan 1951. Under det fortsatta 1970-talet följde repressändningar så gott som varje år. Detta verk, av Wallner karakteriserat som "ett av de allra bästa och intressantaste i svensk musik från åren kring 1910", hade alltså lyfts fram ur glömskan och befunnits äga betydande kvalitéer.

Hur oriktig för att inte säga oförskämd fann han då inte den bild som Herbert Connor ger av Berg i boken *Från Midsommarvaka till Anlara* (1977). Där vilar ett löjets skimmer över tonsättaren. Genom att – till skillnad från Connor – ta sin utgångspunkt i ett studium av musiken återupprättat Wallner Natanael Bergs konstnärliga världighet.

I likhet med Berg hörde även nästa tonsättare till Stenhammars få elever: Hilding Rosenberg. Av dennes överväldigande produktion står här stråkkvartetterna i fokus. Den första tillkom 1920, och de sista komponerade han som 80-åring 1972.

Wallner studerar kvartetterna utifrån Rosenbergs konstuppfattning och hans utveckling som tonsättare. Framställningen berikas av tankarna kring hur musiklivets intresse för genren har skiftat genom åren. "50-talet är ett stråkmusikens decennium", skriver Wallner.

Åren 1956–57 komponerade Rosenberg, till synes i ett svep, ett halvt dussin kvartetter. Wallner berättar hur tonsättaren lät täckelset falla och presenterade stråkkvartetterna nr 7–12 efter en middagsbjudning. Den gången var gästerna i det rosenbergska hemmet endast två: Otto Kyndel och Wallner. Men som läsare får nu också vi känslan av att vara med om detta musikhistoriska ögonblick!

Essän om Sten Broman har rubriken "Den föga kände". Wallner har format sin bild av Broman utifrån deras mångåriga samarbete inom ramen för ISCM; höjdpunkten blev världsmusikdagarna i Stockholm 1956. Här handlar det således inte om den spektakulära posören Broman, utan om den noggranne organisatören, därav rubriken.

Den mångsidigt begåvade Broman var bland mycket annat även skribent och tonsättare. År 1933 publicerade tidskriften *Spektrum* en stor artikel av hans hand om den nya musiken, där han går till angrepp mot romantiken. Wallner läser den "som en ung tonsättares credo och partsinlaga". Han ställer den där formulerade estetiken i relation till Bromans jämgamla andra stråkkvartett och påvisar överensstämmelser mellan de ideal som förespråkas i texten och gestaltningen av det musikaliska materialet i kvartetten. Detta är en av de få analytiska studier som över huvud taget existerar om Bromans musik.

Flera av essäerna handlar, som framgått, om kvartettkomponerande – så även den avslutande om Daniel Börtz. Med dennes stråkkvartett nr 3 förs historieskrivningen fram till den ödesdigra vintervintern 1986. Tonsättaren medger i ett brev att statsministermordet avsatt spår i musiken. Börtz har sedan länge ett djupt politiskt engagemang. Detta för osökt in på problemkomplexet musik och politik och därmed även musikens möjlighet att förmedla budskap. När det gäller Börtz' många sinfonior är Wallner övertygad: "Musiken ropar ju ut något!" Uttryckskraften drabbar och oroar.

En etisk hållning inför konsten delar Börtz med sin lärare Ingvar Lidholm även om deras konstnärliga vägar bär åt skilda håll. Musiken är ingen lek. Också det fruktbara förhållandet till traditionen binder dem samman. Deras konstnärliga förnyelse sker med djupa rötter i det musikaliska arv som de omfatta både som praktiska musiker och som väl skolade tonsättare. Essän om Lidholm har rubriken "A cappella-mästaren". Den tar sin utgångspunkt i *Laudi* (1947), denna milstolpe i svensk körhistoria.

"Det finns inget instrument som människorösten", säger Lidholm i ett citerat samtal. Med erfarenheter av den mänskliga röstens möjligheter och känslighet inför de vokala uttrycksmedlen har Lidholm berikat repertoaren med många betydande verk i olika former och format; Wallner inbegriper även verk med instrumentala inslag i sin framställning. Ett centralt ämne blir tonsättarens val av texter.

Var för sig och sammantaget ger de här fem essäerna åtskillig värdefull kunskap om skapande arbete och 1900-talets svenska musik. Nej, ordet *kunskap* är allför ytligt. Här handlar det om insikter förmedlade med en medvetenhet om språkets och formens avgörande betydelse för att innehållet ska nå fram till läsaren.

Christina Tobeck

Jeanette Wetterström: *Stor opera små pengar – ett operativt företag och dess ledningshistoria*. Diss., (Research reports / School of Business, Stockholms universitet; 2001:6), Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2001, 352 s., ISBN 91-7203-404-1

Vilka är de finansiella och estetiska förutsättningarna för att driva en teater? Hur kan *performing arts management* appliceras på ett operahus? Vilka egenskaper finns hos en *arts manager*? Se där de centrala frågeställningarna i denna avhandling som söker en beskrivning av "relationerna mellan ekonomi/estetik, en illustration av ledningens varierande strategier i ett ekonomiskt handlande inom olika historiska formationer, samt den institutionella kontexten".

Att driva ett operahus bestäms av såväl musi-

kaliska och teatrala tolkningsföreträden som de ekonomiska processernas organisation. Att leda en teater är en gammal praktik vars teoribildning är synnerligen ung, men vad sker i mötet mellan modern ekonomisk styrning och *management*? Det är detta som Jeanette Wetterström vill belysa och utforska. Hennes arbetet har inspirerats av bl.a. Michel Foucaults studier om vetandets arkeologi. Analysen beskriver de historiska villkoren för möjligheterna att leda professionella operaensembler i ett stort operahus. Framväxten av *grand opéra*-stilen medför också att ekonomisk-administrativa rutiner för att handha dessa gigantiska rörelser av konst och ekonomi måste utbildas. Stor opera kräver vidare ett tydligt ägande, regelbundna anslag och en modern uppfattning om planering, samordning och distribution av de ekonomiska resurserna. Allteftersom kostnaderna ökar uppstår en diskurs för att säkra inkomstkällorna genom s.k. symboliska tillgångar. Avhandlingen lyfter fram olika föreställningar om "institutionen" och dess begreppsliga omvandlingar, kopplade till uppfattningen om en administrativ kontinuitet som den huvudsakliga principen inom en diskurs, t.ex. en strategi för styrning av produktionskostnader.

Som det praktiska exemplet har författaren valt Kungliga Operan i Stockholm med fyra perioder av historiskt styrelseskick: 1772 hovteater, 1809 pliktteater, 1898 teaterbolaget och 2000 musikteater. Under dessa perioder kan man också se en tydlig karaktär på operachefen: hovmannen, den civile tjänstemannen, konstnären och en nutida *arts manager*.

Jeanette Wetterström har skrivit en informativ och ställvis lättläst bok om hur man försöker kombinera estetisk bedömning med ekonomisk värdering och hur man bäst kan driva och leda en konstnärlig verksamhet. Efter en inledande första del om den civiliserade människan där den "foucaultska" och "bordieuska" diskursen understundom kan bli väl snärig för såväl nutida operachefer, publik som operaforskare, vidtar beskrivningen av Kungliga Operan under fyra skilda typer av ledarstrukturer. Här har författaren med god smak använt sig av det rika arkiv som operan härbärgerar. Vi försvinner in i historiska händelser och rum och kontrasten blir påtaglig mot den starkt teoretiserande första

delen av avhandlingen. Det enda som känns lite nattståndet är diskussionen kring modern musikteater och då med utgångspunkt från Felsenstein. Nyare teorikoncept kring musikteaterns dramaturgiska problematik, inkluderandet en ekonomisk diskurs, kunde också ha förts fram (t.ex. Brook, Miller, Chereau).

Avhandlingen är hällen i en essäistisk ton och de skilda avsnitten droppar ibland in på ett nära nog impressionistiskt sätt, vilket gör att det kan bli svårt att hänga med i tanken. Dispositionen är lösliig vad gäller de mindre delarna, något som också bidrar till en fragmentisering av de större linjerna. Detta gör det svårt att bedöma vad arbetet har lett fram till. Man får en startpunkt och sedan lotsas man runt i teoribildningar och arkivmaterial. Skeenden och processer uppenbaras och beskrivs, men säcken knyts aldrig riktigt ihop. Konklusionen blir att författaren finner exempel i den praktiska teaternivån som bekräftar teorin. Resan är tvivelsutan angenäm och underhållande, men vad kan en växande operaindustri i form av operahus, fria grupper, festivaler osv. lära av det som här läggs fram?

Lite synd är det att ingen diskurs görs mot en annan form av operaföretag, nämligen den italienska impressariet under t.ex. 1800-talet, vilken hade pengarna på fickan. Då stod *ad hoc*-lösningar som spön i backen, och hela operacirkusen var satt på hjul och reste runt. Detta kunde ha utgjort en kontrast till den stationära institutions-teatern. Det vore dessutom intressant att ha följt författarens resonemang i perspektivet av de processer som John Rosselli tar upp i sin bok om den italienska operaindustrin, ett arbete som också finns i avhandlingens litteraturlista.

Icke desto mindre är det ett nöje att läsa Jeanette Wetterströms text. Den visar med önskvärd tydlighet att kultur och ekonomi är skilda fält och att ledning av en operaverksamhet begränsas av faktorer som ligger utanför såväl konstarten själv, som den ekonomiska hanteringen. Komplexiteten i operan som konstform återfinns också i hanteringen av dess ledarskap och ekonomiska diskurs.

Anders Wiklund

Per Vollestad: *Jeg baerer min hatt som jeg vil. Christian Sinding – en komponist og hans sanger*. Diss., Oslo: Norges musikkhøgskole, 2002, 426 s., noter, ill., 3 CD, ISBN 82-7853-029-7

Per Vollestads avhandling om Christian Sinding kan ur flera aspekter ses som en milstolpe i norsk musikk. Den är dels den första avhandlingen vid Norges musikhøgskola i Oslo, dels den första inom den konstnärligt-kreativa varianten inom musikkvitenskaplig forskarutbildning i Norge. Dessutom ger den välkommen uppmärksamhet åt av en av Norges största, men åtminstone i Sverige kanske mest förbisedda, romanskompositörer.

Vollestad vill i avhandlingen förena en vetenskaplig framställning med en konstnärlig tolkning av ett antal av Sindinges sanger och söker efter sammanhang mellan komponistens liv och hans verk, främst genom hans textval i sångerna.

Avhandlingen är indelad i tre delar: biografi, analys och interpretation. Tre CD-skivor med sammanlagt 118 av Sindinges 250 sanger medföljer avhandlingen, som även innehåller register, sångtexter och förteckning över inspelningar gjorda 1903–1929.

Första delen är den mest omfattande och djuplodande och bjuder stundtals på riktigt spännande läsning. Den är mycket välskriven och informativ, och författaren behandlar sitt material med sympatiskt engagemang. Vollestad har delvis använt sig av hittills okänt källmaterial, bl.a. Sindinges nerpackade och i Norsk Folkemuseum förvarade – och bortglömda! – arbetsrum. I inledningen placerar författaren Sinding i ett konstmusikaliskt sammanhang där redan existerande dikter tonsätts. Här har det dock insmugit sig en groda, för inte startar väl solosångens historia under 1700-talets första hälft med tanke på alla tidigare existerande sångsamlingar, allt ifrån *Lochamer Liederbuch* till 1600-talets sångskatter?

En av huvudfrågorna i avhandlingen är huruvida textvalet i sångerna kan säga oss någonting om Sindinges liv, och vi kan mycket riktigt följa honom på hans livsvandring från de första sångerna 1882 till de sista 1936. Det är nyttigt att bli påmind om vilka usla förhållanden som konstnärer levde under, men man häpnar ändå över uppgiften att den nästan 70-åriga Sinding inte hade

ett eget hem förrän han och hustrun Augusta Gade fick tillstånd att flytta in i "Grotten" 1925.

I andra delen "Spor av liv i sangen?" analyserar Vollestad ett antal sånger, främst utifrån texten, vilket också är den infallsvinkel som deklarerats. Trots detta sitter man och när en önskan om ett djupare och mer samlat grepp om Sindings musikaliska tonspråk, om eventuella skillnader mellan olika sångcykler versus de mer folkvisartade sångerna etc. Då hade man kanske sluppit skönhetsfläckar som att "Sangen er et lite drama der pikens troløse karakter blir understreket i musikken" eller att "Sinding klart å karakterisere de forskjellige personer på en utmerket måte", för man undrar förgäves hur Sinding åstadkommer detta. Här hade en diskussion om Sindings användning musik som illustration varit på sin plats. Även tidigare hittar man lösa jämförelser i förbifarten utan vidare förklaringar som att sången "Meine Töne, still und heiter" bringe tankene hen til Schumann, mens den underlige "Triolet" nesten kunne vaert skrevet av Hugo Wolf". Hur och varför?

Tredje delen "Sangere og interpretation" upplever jag mer problematisk. Den största bristen i denna "kreativa" del är Vollestads ovilja att redovisa eller problematisera sina konstnärliga val. Han klargör i avsnittet "Utøveren som historieforteller og gjendikter" att vi saknar många av dätidens koder för att rått kunna förstå vissa sångtexter – vilket ju ingalunda är unikt just för just Sindings texter – som en av motiveringarna till att han ger termen *historiskt informerad* "ett annat innehåll än vad som normalt ligger i begreppet". Detta är enligt min mening att göra det alltför enkelt för sig. Många av Sindings sånger är inspelade under kompositörens livstid, den första med datering från 1903. Eftersom förlagor finns i flera fall för Vollestads egna inspelningar skulle en diskussion om tolkning, röstbehandling och inspelningsteknik – för att bara nämna några infallsvinklar – avsevärt höja värdet på avhandlingens två sista delar. Termen "historiskt informerad" kan givetvis appliceras på all musikutövning där vi tappat direkt kontakt med kompositören. Men jag upplever en ambivalens hos Vollestad när han hävdar att han står för denna historiska syn genom att han försökt tolka sångerna tätt knutna till Sindings person och levnadstid, samtidigt som

han motiverar sin omtolkning av begreppet med att han tar avstånd från att återskapa sångerna vokalt, dvs. så som de framfördes på Sindings tid. Att vara historiskt informerad innebär inte att sätta likhetstecken mellan information och återskapande, eftersom det vare sig går eller ens finns någon vits med att försöka härma klang och sångteknik via något så vanskligt som tidiga 1900-talsinspelningar, såvida man inte har en speciell avsikt med att imitera. Vollestad framhåller som modern sångare och konstnär i stället rätten till egna val, vilket hade varit alledeles utmärkt, om han bara diskuterat eller redogjort för sina valmöjligheter eller visat på ett förhållningssätt till de tidiga inspelningarna. Då hade man som lyssnare av Vollestads egna inspelningar även haft fler ingångar till sångerna, samtidigt som inspelningarna naturligt hade integrerats i texten.

Avhandlingen har slagsida till biografidelens fördel på bekostnad av en mer djuplodande konstnärlig problematisering. Den balanseras dock av de tre CD-skivorna som får anses som ett mycket ambitiöst projekt. Många av sångerna är utmärkt framförda – hör t.ex. på *Sakuntala!* Vollestad har en mycket vacker och välbehandlad röst som man gärna lyssnar till, och det är ren fröjd att höra Sigmund Hjelsets pianospel. Tyvärr insmyger det sig emellanåt en viss rutin i både tolkningarna och röstklngen och inspelningen skulle troligen vunnit på ett mindre antal sånger. Eftersom flera av sångerna i folkton är påfallande lika varandra saknar jag motivering till urvalet, förutom att det skett utifrån att Vollestad är man och bariton. Här och där finns det skillnader i notbilden mot inspelningen, vilket borde getts en samlad kommentar.

Trots dessa anmärkningar har Vollestad utfört ett stort och välgjort arbete som förhoppningsfullt hjälper till att öka kännedomen om Sindings sånger – många känner Sinding endast som kompositören till *Frühlingsrauschen*. För dem som bevistade disputationen gavs dessutom bonus i form av en utomordentligt framförd halvscenisk konsert, där Vollestad och Hjelset bl.a. bjöd på Vollestads egenhändigt sammansatta kabaret *Hva fanden ...!!*, monologtexter blandade med sånger som just kabaretsången *Kokain* från 1925. En lovande början på en ny era.

Eva Nässén

Carl-Gunnar Åhlén: *Jón Leifs. Kompositör i motvind*. Stockholm: Atlantis, 2002, 463 s., ill., CD, ISBN 91-7486-596-X

Det är logiskt att Carl-Gunnar Åhléns mångåriga arbete för den isländske sårlingen *Jón Leifs* (1899–1968) musik kröns med en fullständig biografi, först utgiven på isländska 1999 och nu försvenskad. Nu när intresset för biografier åter väckts ligger det också i tiden att ägna sig åt Nordens senromantiska tonsättare och de tidiga modernisterna, som länge varit bortglömda, t.o.m. ringaktade (se t.ex. Jón Thorarinssons anmärkningsvärt korta artikel om Leifs i andra upplagan av Sohlmans musiklexikon). Kanske behövs det dessutom en utomståendes ögon för att kunna berätta deras historia, utan bindningar till djupt rotade inhemska ställningstaganden för och emot. En parallell är dansken Rued Langgaard, vars musik faktiskt återuppväcktes av svensken Bo Wallner och först på senare år fått rimlig upprättelse i Danmark med skivinspelningar och operan *Antikrist* på scenen.

Med Jón Leifs musik är det mera problematiskt. Många av de stora verken väntar ännu på uppföranden och inspelningar, därför att de inte är kända och rykten cirkulerar om att de kräver ett orimligt uppbåd musiker. Här kommer C.-G. Åhléns biografi att spela en viktig balanserande roll. De dokumentariska avsnitten är exemplariskt noggranna och detaljerade: förteckningar över Leifs författarskap och radioföredrag, kompositioner med tonsättarens egna kommentarer, diskografi. Arbetet har föregåtts av omsorgsfulla arkivstudier, men en detaljerad källförteckning saknas (var finns t.ex. Jón Leifs brev?). På CD-bilagan kan man höra ett urval kompositioner av Leifs, hans sista uppläsning i radio från 1968, första hustrun Annies samtliga bevarade pianoinspelningar och axplock ur Leifs rímurinspelningar från 1920-talet.

C.-G. Åhlén skriver livfullt och medryckande. Man märker att ämnet engagerar, men texten är ibland alltför späckad av siffror, datum och detaljer som stundom tynger ("Då hade han exakt 768 dagar kvar att leva"). Ibland tar journalisten Åhlén överhand i några drastiska anakronismer (t.ex. "innan Wagners postuma medverkan vid tillkomsten av den nazistiska ideologin förts i

bevis", s. 356). Leifs egen impulsiva och milt sagt dynamiska personlighet kan ha färgat framställning och disposition, och man förstår att Åhlén av flera skäl valt att undvika både en strikt kronologi och en tudelning i liv och verk. För läsaren blir det rätt problematiskt här och var, när berättelsen nu stoppas upp av längre verkanalyser, brevcitat och utvikinigar (t.ex. får man veta mer om hustrun Annie Riethofs uppväxtmiljö i den tjeckiska staden Teplice-Sanau än om Reykjavík) och man måste ofta fråga sig inför varje nytt kapitel: var befinner vi oss nu, i Island eller Tyskland, och vilket är det? Vad gjorde Leifs under de perioder då texten gör längre hopp – vet man inte eller står det någon annanstans?

Ett känsligt ämne som C.-G. Åhlén utförligt uppehåller sig vid är naturligtvis Leifs relationer till den nazistiska musik- och kulturpolitiken i Tyskland efter Machtübernahme och det faktum att Leifs och hans familj trots "uppförandeförbud" stannade kvar i det längsta, vilket i Island stämplade honom som nazistisk medlöpare. I vårt jantiska Norden är dessutom utflyttade tonsättares relationer till hemlandet – och vice versa – ofta ett laddat kapitel med ett sammelsurium av latent kritik och mindervärdeskänslor.

I Jón Leifs fall får man lita på författarens redovisade källor, men förklaringarna är stundom alltför utförliga och detaljerade för att inte ha karaktär av försvarstal, kanske mest riktat till den isländska läsekretsen. Exempelvis säger C.-G. Åhlén om Leifs: "Med tyskarnas tusenåriga rike var han färdig" (s. 269) och avser uppenbarligen året 1942. Trots att alla papper för utresan var klara stannade Leifs ändå kvar i Berlin medan bombningen intensifierades och fortsatte att komponera musikdramat *Baldur*. Först i februari 1944 flyttade familjen till Sverige. Beträffande Leifs komplicerade relationer till Tyskland måste det ju gå att dra slutsatser om hans uppfattning och kunskaper om politik i allmänhet, t.ex. om inte omsorgen om de egna verken spelade en större roll än den aktuella politiken (så som fallet uppenbarligen var både med Hugo Alfvéns, Ture Rangströms och Kurt Atterbergs gästspel utomlands under kriget) och det låg varken martyrskap eller protest eller andra ädlare känslor bakom kvardröjandet i Berlin. I detta sammanhang lanserar C.-G. Åhlén termen "folkisk" på svenska (s.

279) för musik och tonsättare med anknytningar till hembygd och folk. Jag tror inte att det är meningsfullt och kommer att lyckas, eftersom "folkisk" direkt associerar till ursprungsordet "völkisch" med dess klart nazistiska konnotation. Ras- och klimatteorierna ligger ju ändå fram till krigsslutet bakom flertalet av de svenska tonsättare som sökte rötterna i folkmusiken, utan att de generellt hade något samröre med nazismen. Det intressanta händer ju *efteråt* när nationalromantisk musik och särskilt Wagneroperorna måste "renas" därför att de upptagits och fungerat så väl i den nazistiska symbolvärlden, i många fall alltså tonsättarna ovetande.

C.-G. Åhlén är mycket försiktig med karaktärsteckningar, vilket är lite synd eftersom han säkert har iakttagit och reflekterat. Personligheten Leifs förblir egendomligt anonym och diffus, man får blytbelysningar och vissa antydningar en passant, men någon ansats till helfigur finns inte här. Relationerna mellan liv och verk är inte heller närmare utredda. Det vore t.ex. intressant att få veta varför Leifs ägnar så mycket tid och skaparkraft åt den fornnordiska och isländska sagovärlden. Handlar det om konstruktionen av ett personligt imaginärt universum – och varför det i så fall – eller är det en strävan i Wagners efterföljd att behandla de stora livsfrågorna med hjälp av symbolgestalter och arketyper?

Invändningarna är dock marginella. Biografin om Leifs är en entusiasmerande plädering för en starkt originell tonsättare som gjorde en storslagen insats för hemlandets tonkonst; ett pionjärverk som borde fördjupas och nyanseras ytterligare. Det förutsätter dock, som författaren understryker, att alla de väsentliga verken – bl.a. de tre Edda-oratorierna – görs tillgängliga på fonogram. C.-G. Åhlén bör också lovordas för detaljkunskaperna om isländska förhållanden och korrekt stavade isländska namn, vilket inte alls är vanligt ens i samnordiska publikationer.

Henrik Karlsson

Eyolf Østrem: *The Office of Saint Olav. A Study in Chant Transmission*. Diss., (Studia Musicologica Upsaliensia, Nova series 18), Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet, 2001, xiv + 396 s., noter, ISBN 91-554-4898-4

Inom svensk musikvetenskap har Uppsalainstitutionen fått en särskild profil genom en rad doktorsavhandlingar om vår medeltida enstämmiga kyrkosång, inledd redan 1927 med Carl-Allan Mobergs avhandling om de liturgiska sekvenserna. Alltsedan Ingmar Milvedens avhandling 1972 har intresset också varit fokuserat på en annan medeltida form för liturgiskt nyskapande, nämligen hystorian för t.ex. ett helgons minnesdag.

Kring minnet av Norges nationalhelgon, kung Olav, som dog i kampen för Norges kristnande i slaget vid Stiklestad år 1030, uppväxte förvånande snabbt en kult i hela norra Europa. Den tog sig många olika uttryck, t.ex. i pilgrimsfärderna till hans relikier i Nidarosdomen i Trondheim. Det liturgiska Olavsfirandet kunde vara av mycket växlande omfattning men där Olavsdagen tilldelats tillräckligt hög festgrad sjöng man under dygnets alla gudstjänster sånger som handlade om honom och kantillerade texter ur hans levnadshistoria. Den för detta ändamål skapade Olavshystorian användes inte bara i Norge utan i lika stor utsträckning i Sverige.

Inom forskningen har både text och musik till Olavshystorian sedan länge varit kända, men många frågor om hystorians tillkomst, spridning och trädning fram till upphörandet efter reformationen på 1500-talet har ändå kvarstått obesvarade.

Det är på detta mångförgrenade problemfält som Eyolf Østrem nu kastat sig in med en diger doktorsavhandling, *The Office of Saint Olav. A study in Chant Transmission*. Framställningen är disponerad i tre huvudavdelningar med var sin aspekt på hystorian.

Den första huvudavdelningen (kap. 1–4) är inriktad på historiska frågor: om kung Olav själv, om inrättandet av Nidaros ärkestift 1153 och den därmed skapade katedralmiljö där Olavshystorian anses ha skapats, om de bevarade källorna som huvudsakligen består av mer eller mindre skadade fragment av mer än 70 medeltida pergamentsvo-

lymer, om helgonlegenden Passio Olavi som delvis sammanfaller med Olavsmatutiniens sångtexter, och slutligen om identifierade förlagor till andra delar av hystorian.

Nästa huvudavdelning (kap. 5–7) sätter fokus på hystorians musik. Avdelningen inleds med metodologiska överväganden beträffande melodi-analys med utgångspunkt dels i ett ur Wittgensteins språkfilosofi härlett stilbegrepp, dels i den av Treitler inledda diskussionen om förhållandet mellan muntlig och skriftlig tradition vid tiden för notskriftens införande. Sedan följer vad författaren själv betecknar som avhandlingens centrala parti, en analys av hystorians melodier, satta i relation dels till olika stilsnitt i den dåtida repertoaren, dels till påträffade direkta melodiförlagor. Avdelningen slutar med ett avsnitt där möjliga förlagor till vissa av sångerna diskuteras.

Den sista avdelningen (kap. 8–9) handlar om spåren av Olavshystorians användning i Sverige och om skillnaden mellan olika utformningar som den fått här. Först diskuteras principerna för bedömning av pergamentfragmentens geografiska ursprung (landskap och/eller stift), sedan de textliga och melodiska varianter som kunnat kartläggas i det fragmentariska källmaterialet. I slutkapitlet behandlas sådana melodiska varianter som inte kan bedömas som felavskrivningar. Författaren lanserar som en huvudförklaring till att sångböckerna kommit att avvika från varandra att skrivarna inte slaviskt kopierat sin förlaga utan på vissa ställen ändrat melodin efter den sångpraxis de levde i, varigenom muntlig tradition blev skriftlig.

Avhandlingen avslutas med en utförligt dokumenterad källförteckning (s. 239–262), fem bilagor med liturgiska texter (s. 263–293), en utgåva av hystorians melodier med alla påträffade varianter (s. 294–385), bibliografi och register (s. 386–396).

Efter åtskilliga timmars starkt stimulerande umgänge med denna avhandling känner jag mig en smula förvirrad. Här diskuteras nämligen många olika slags problem kring och i Olavshystorian ofta på ett förtroendeingivande klokt sätt men de skilda textavsnitten bildar inte någon riktigt övertygande helhet. Det har säkert delvis sin förklaring i att forskningsföremålet i sig inte är en angelägenhet enbart för musikforskare utan också

för t.ex. historiker, litteraturvetare, latinister och teologer av olika slag. Men man efterlyser ändå ett klart formulerat och stringent genomfört musikvetenskapligt huvudsyfte med undersökningen.

Ett sådant anges visserligen i underrubriken "A study in Chant Transmission" vilket väl kan översättas ungefär med "en studie i skriftlig och/eller muntlig trädning av en liturgisk sångreper-toar". Men av inledningen (s. 2) framgår att detta syfte endast gäller en mindre del av avhandlingen, nämligen kap. 8 och 9 (s. 192–238). Författaren understryker visserligen (s. 1) att kap. 5–7 som omfattar drygt 100 sidor med analyser av hystorians melodier är avhandlingens centrala parti men där behandlas ju inte melodiernas trädning. (Kapitelrubriken "The Chant Melodies" lovar för övrigt mer än vad som ges eftersom enbart antifonerna gas igenom, inte de nio omfattande responsorierna.)

Till bristen på klar problemformulering kommer också frånvaron av en introducerande forskningsöversikt. Där skulle bl.a. en utförlig redogörelse ha lämnats för Georg Reiss' utgåva av denna hystorians musik 1912, grundad på då nyligen påträffade norska fragment som där luckor fanns kompletterats med ett par svenska handskrifter från 1500-talet. Utgåvan nämns bara i förbigående i samband med dessa handskrifter (s. 24), men märkligt nog inte i redogörelsen för det norska källmaterialet (s. 25f).

Naturligtvis borde det också ha omtalats att Olavshystorian i den förteckning över nordiska hystorior som Milveden upprättat i artikeln Rim-officium i KLNMs förtäring fått benämningen *Salve sancte martir Domini* efter den första antifonens inledningsord. Østrem lanserar i stället en annan benämning, *the Passio Olavi office*.

Ett bestående värde kommer denna avhandling att ha tack vare sina bilagor, främst då editionen av hela hystorian enligt alla påträffade källor. Dock måste man ifrågasätta principerna bakom utväljandet av referensmelodi, dvs. den melodi-version som placeras överst i den partiturmässiga uppställningen av alla melodibelägg. Som referensmelodi använder Østrem (för övrigt i likhet med Reiss) så långt det är möjligt den norska källan Add 47 fol. Han menar att den såsom tillkommen i början av 1200-talet ligger tillräckligt

nära hystorians tillkomst under 1100-talets senare hälft för att kunna ställas upp som representant för den tradition på vilken alla övriga källor på det ena eller andra sättet kan återföras (s. 26). Mot detta kan dock flera invändningar göras:

1. I den diskussion om Olavslegenden i vilken Østrem på ett initierat och självständigt sätt deltar är man enig om att utformningen av legenden, *Passio Olavi*, sannolikt gjorts i Trondheim på 1150–1180-talet, kanske av biskop Eystein. I Olavshystorians matutinsånger ingår delar av legenden (vilket föranlett Østrem's nya benämning på hystorian) men han tycks mig alltför lättvindigt utgå från att hela hystorian tillkommit på samma gång och på samma ställe som legenden (s. 48). Hystorians ursprung är fortfarande inte klarlagt. Inte minst de skillnader mellan vesper och matutin som Østrem lyft fram tycker jag talar mot tanken på att hela hystorian tillkommit samtidigt.
2. Add 47 fol dateras här till 1200-talets början (s. 221 till århundradets senare del!) men den korrekta dateringen synes vara den som ges i källförteckningen (s. 240): "ca. 1250–1275". Den är i så fall ungefär ett århundrade yngre än den förmodade ursprungsversionen.
3. Det finns ett flertal svenska handskrifter med Olavshystorian från tiden före 1250. Østrem antar (s. 26) att man i Sverige tidigt haft sina egna Olavstraditioner "and possibly looked less to Nidaros". Det går dåligt ihop med utpekandet av Add 47 som också de svenska traditionslinjernas utgångspunkt.

De intrikata problem som uppställandet av referensmelodi för en grupp mer eller mindre variantrika källor medför och som diskuteras t.ex. i Ann-Marie Nilssons avhandling tas inte upp av Østrem. Det uppstår en egendomlig situation när han låter den svenska 1500-talshandskriften A 96 fungera som referensmelodi för alla äldre källor inte bara i editionsdelen utan också i diskussionen om varianterna.

Angående de svenska källorna måste påpekas dels att här saknas den i litteraturen utförligt beskrivna *Bygdeaboken*, dels att handskriften Skara 1 (s. 260) dateras till "before 1550" (och alltså möjligen skrivits ganska långt in på refor-

mationstiden) trots att hänvisning ges till Milvedens avhandling där den pga. sina vattenmärken dateras till omkring 1525.

I diskussionen kring melodivarianternas uppkomst finns många intressanta iakttagelser. Det förefaller rimligt att som Østrem tänka sig att en del tillkommit såsom anpassning till rådande sångpraxis. Sådana ändringar görs än i dag t.ex. när studentmanskörer ger ut sin utantillsjungna stamrepertoar.

Men Østrem borde nog i högre grad än han gör också räkna med möjligheten av ändringar som uttrycker en sångledares önskan att förbättra rådande praxis på vissa punkter. Jämför Wioras distinktion mellan *Vor-* och *Nachschrift* och Seegers mellan *prescriptive* och *descriptive notation*.

Framställningen kunde ha getts ett perspektiv inte bara bakåt till tiden för notskriftens stegvisa införande utan också framåt och dragit in t.ex. de variantsammanställningar som teologerna Pehr Edwall och Jacob Jacobsson gjort av tidegårdens respektive mässordinariets musik under den svenska reformationstiden. Motsvarande problem i fråga om 1600-talets kyrkovisor har berörts av Harald Göransson. Det finns också en internationell diskussionen om dessa frågor.

Det är ju positivt när en avhandling trots eller kanske tack vare en viss vildvuxenhet väcker lust till fortsatt diskussion. Det gör Eyolf Østrem's avhandling i hög grad, både därför att han presenterar värdefullt nytt material (inte minst på textsidan) och därför att han med sådan flerdisciplinär bredd vågar sig in på spännande problem kring det förmodligen mest spridda av alla nordiska hystorior.

Folke Bohlin