

Recensioner

Kofi Agawu: *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York & London: Routledge, 2003, 266 s., noter, ISBN 0-415-94389-2

"Who writes about African Music?", frågar Kofi Agawu retoriskt i inledningen till sin kritiska och insiktsfulla granskning av kunskapen om musik i Afrika. "What assumptions ... prejudices ... authority ... ethical considerations?" I en bred översikt interfolierad med detaljstudier av texter och musik levererar han den första större postkoloniala texten om det musikvetenskapliga studiet av en kontinents musik.

Agawu är uppvuxen i Ghana och har därefter gjort karriär som musikkforskare med både västerlandet och Afrika som sitt arbetsfält. Via utbildning och anställningar i England och USA har han numera en professur vid Princeton University. Hans inriktning är studier i musikens teori, analys och semiotik. Forskare både i Afrika och i den anglo-saxiska världen har genom åren haft stor respekt för hans vetenskapliga arbete.

Bokens första kapitel ägnas åt "Tonal Harmony as Colonizing Force". Den västerländska kadensen får stå som symbol och konkret uttryck för Afrikas kulturella beroende av kolonialismen. Afrikaner har blivit döva för sin lokala harmoni, eftersom all musik inklusive den västerländska är filtrerad genom en grundläggande inskolning i 1800-talshymnens tonspråk. Denna perceptuella och estetiska styrning är en konsekvens av att hymnböcker oftast varit skolornas enda textbok i musik från tidigt 1800-tal fram till i dag. Parallellt med detta är många afrikanska länders musikutbildning – från grundskola till högskola – fortfarande baserad på ABRSM-systemet som säljs (med god profit) och övervakas från London. Kristendomens musikpraxis har intill förväxling beblandat sig med förkolonial afrikansk musik. Vi vet inte var gränser för flerstämmighetens ursprung går, eller om formen "ring-shout" är initierad av katolsk mission.

Agawu menar att denna koloniala bakgrund

har genomfärgat både den allmänna utbildningen och den vetenskapliga skolningen. Musikvetenskap lever vidare i en kompakt etnologisk tradition, där afrikaner betraktats och beskrivits av europeiskt skolade forskare. Agawu målar upp bakgrunden med rättmätiga proportioner, men ser samtidigt stora möjligheter i all hybridisk musik och musikkforskning. När afrikaner äntligen får representera sig själva och när mötet sker på lika villkor, kan kontinenten utveckla teorier och metoder för att tillföra världen unik kunskap.

Agawu tar upp målande exempel. Afrikadelen av Ruth Stones *The Garland Encyclopedia of World Music* kostar betydligt mer än vad ett ordnärt universitetsbibliotek har råd med. Boken innehåller för övrigt Nketias mycket omfattande översikt över afrikansk musikkforskning, och den belyser i flera artiklar afrikansk populärmusik. Afrikadelen är för övrigt hyllad av Agawu just för sin inriktning och bredd, och han ägnar själv ett helt kapitel åt vårt gemensamma globala problem: att populärmusiken inte ansetts vare sig intressant eller rumsren bland de flesta musikkforskare.

I ett separat kapitel går Agawu igenom arkiv med afrikansk musik, arkiv som för det mesta finns utanför Afrika. Han ser att materialet är väldigt ojämnt och att det samlats in med andra syften än att beskriva och dokumentera det som skulle ha varit intressant för afrikanska forskare. I stället har arkivens tillkomst speglat kolonialmaktens behov av att konstruera företeelsen "afrikansk musik". Detta begrepp bildar sedan ett centralt tema i Agawus framställning. Den tidige Hugh Traceys inspelningar är exempel på didaktiskt och avkontextualiserat arrangerade framförande.

Ett kapitel heter naturligt nog "The invention of 'African Rhythm'". Utifrån ett behov av att beskriva Afrika som annorlunda har européer konstruerat begreppet "afrikansk rytm" och placerat det under paraplyet "afrikansk musik". Det hela representerar både det mörka, mystiska och det upphetsande, frigörande. Agawu jämför med

Edward Saids analys av begreppet "orientalism". Han pekar ut både västerländska och afrikanska forskare som enögt opererar "within a field of discourse, an intellectual space defined by Euro-American traditions of ordering knowledge." (s. 58) Agawu pekar ut en lång rad av forskare, t.ex. Hornbostel, Jones, Chernoff och svenske Henry Weman, liksom de afrikanska Nketia, Bebey och Gbeho. Intressant i sammanhanget är hans kritik (s. 60) mot Nketia, som i sin bok *The Music of Africa* (1974) har skrivit att afrikanernas rytmiska intresse ofta kompenseras avsaknaden av melodi eller melodisk förfining.

Agawu placerar in sina resonemang i den postkoloniala teoribildningen, där Mundimbe och Appiah beskriver "the Invention of Africa" som en utväxt på europeisk rasism. Agawu ger sitt bidrag med formuleringen "'African rhythm' in short is an invention, a construction, a fiction, a myth, ultimately a lie." (s. 61)

Det finns enligt Agawu ett stort problemkomplex som vidhåftar denna konstruktion, nämligen förstållningen om fundamental olikhet – "difference". Agawu, som gärna vänder ut-och-in på invanda föreställningar, pläderar därför för att afrikansk musik skall transkriberas i det internationellt använda femlinjiga systemet. Alla försök av icke-afrikaner att notera i "time unit-boxar" eller liknande system förstärker bara olikheterna. Han pläderar också för att afrikanska forskare måste få resurser för att – oavsett inledande resultat – få representera, problematisera och beskriva sig själva. Det handlar inte bara om rätt kunskap, utan också om forskningens njutning. Agawu skriver detta väl medveten om det postkoloniala dilemmat: att en "subaltern" protest mot kolonialismen kan göra sig hörd bara om den framförs på kolonialisternas språk.

Ett större kapitel ägnas följaktligen åt "Contesting Difference". Agawu härleder forskarnas konstruktion av essentiella skillnader till den tidiga jämförande musikvetenskapen, men ser samtidigt att samma filosofi genomsyrar den moderna forskningens arena, där pejorativa begrepp som "native scholars" fortfarande florerar. Agawu söker efter musikforskare som låter sina undersökningar utgå från en uppfattning om likhet ("sameness"). På samma sätt som Charles Taylor använder utgångspunkten "presumption

of value", skulle en "presumption of sameness" kunna föregå forskningen. Problematiken med representation och etik skulle delvis lösa sig av sig själv.

Naturligtvis handlar Agawus kritiska bok om musikforskningens delaktighet i kulturella konfrontationer och globala maktspel. Agawu ser större epistemologiska mönster på ett sätt som få forskare gör. Genom huvudtemat "representation" ställer författaren nya frågor. Jag kan samtidigt passa på att rekommendera Paulla Ebrons bok från 2002 *Performing Africa*, där hon på samma sätt kritiserar stereotypa beskrivningar av "afrikansk musik" som byggd på "rhythmic repetition" och "community feeling". Hon menar att dessa framträdande drag får representera "fakta", inte bara om musik, utan också om Afrika. Hon skriver: "Whenever commentators try to eschew the other stereotype – Africa in ruins, the coming anarchy – why do they retreat into an idyllic unstratified Africa, the Africa of 'African music'?" (s. 34).

Kofi Agawus text har mottagits med beundran av många afrikanska forskare. Den kommer sannolikt att betyda mycket för att frigöra en forskningsdebatt som hittills lidit av en devot inställning till europeisk musikforskning. Han är inte och kommer inte att vara den ende, men utgivningen av hans bok markerar en vändpunkt i afrikansk musikforskning. Självt kommer jag tänka mig för två gånger innan jag använder uttrycket "afrikansk musik".

Stig-Magnus Thorsén

Sven Ahlbäck: *Melody Beyond Notes: A Study of Melody Cognition*. Diss. (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap 77.) Göteborg: Göteborgs universitet, Humanistiska fakulteten, 2004, 542 s., notex., ISBN 91-85974-73-0

Sven Ahlbäck's *Melody Beyond Notes* is an interdisciplinary work at the interface of musicology, music cognition, and artificial intelligence. It proposes a cognitively-based method to generate analyses of melodic surface structure. The title refers to the idea that a series of notes becomes a

melody only when it is experienced as a significant musical Gestalt, that is, when it is regarded at a comprehensible whole in which individual events and substructures are conceived in relation to one another. As stated by Ahlbäck, "The general hypothesis is that it is possible to make predictions about perceptions of melodic surface structures by the application of a general model based on cognitively-based assumptions of the relationship between phenomenal structure and perceived structure which concur with peoples conceptions better than chance using information of relative pitch and relative and absolute duration of events."

In overview, the model (implemented in LISP) moves through a series of steps. First, the music is analyzed for melodic pitch categories. Then, a metrical analysis is performed, and finally a phrase and section analysis which is applicable to both metrical and non-metrical music. The model is not intended as a real-time model of music perception, but rather as description of a final analysis reached through processing an entire melody. Tests of the model's principles come from comparing its analyses to responses given by listeners, to musicological analyses, to notated examples, and to a lesser degree to extra-musical cues such as lyrics and dance movements.

The model draws on basic results in psychophysical research to constrain the analyses so as to have perceptual and cognitive plausibility. For example, the analyses emphasize relations within the perceptual present of 3–8 seconds, with the number of items limited to what is called the categorical present of 7 ± 2 items. The model assumes that temporal proportions are limited to the categories 1:1, 1:2, 1:3 and 1:4. A duration in the range of 500–700 milliseconds is preferred for the basic beat, or tactus, level. These constraints serve to filter possible analyses and reduce the number of possibilities to those that might be perceived by listeners.

Additional assumptions of the model are taken from Gestalt psychology, which has had a dominant influence on psychologically motivated discourse on music. For each part of the model, the Gestalt principles are hierarchically organized into three groups. The primary principles are "sameness" (similarity, continuity, proximity) and

"difference" (discontinuity, dissimilarity, distance). The secondary principles are good continuation (or constancy) and symmetry. The tertiary principles are prominence (or foreground) and prägnanz (or integrity). This hierarchical organization is based on intuitions and presumably on experimentation during the model's implementation. The precise meaning of the three groups of principles depends on the particular kind of analysis.

The present work has a distinctive orientation, but is related to a number of theoretical proposals that have previously influenced music cognition, including those of Cooper and Meyer (1960), Lerdahl and Jackendoff (1983), Narmour (1990, 1992), and Nattiez (1990). Most direct contact is made with three recent works that, like the present model, take a computational approach to music analysis: Levy's *The World of Gorrlaus Slått* (1989), Cambouropoulos's *Towards a General Computational Theory of Musical Structure* (1998), and Temperley's *The Cognition of Basic Structures* (2001). The development of these four substantial models for music analysis within the recent span of time signals the development of a vigorous area of music research.

Four chapters present the workings of the model in detail. The first of these assigns notes to what are called melodic pitch categories (MPSS). Essentially, this is a question of pitch spelling, that is, whether a note should be notated as, for example, Db or C#. This is a problem that has also been considered by Temperley (2001) and Cambouropoulos (2003) and has practical applications in music notation software. In the present context, it is important primarily for later analyses. A notable feature of the present approach is that it does not make reference to tonality or key structure and, thus, encompasses both pentatonic and chromatic music. Test melodies are taken from Scandinavian folk music, Arabic classical songs, Carnatic ragas, Balkan tunes, twentieth century popular songs and jazz standards, and Bach Sonatas and Partitas and other Western classical music. The vast majority of the melodies were correctly notated by the model.

The next chapter produces a metrical analysis of melodies. Meter is defined as the perceived and/or structural periodicity in music, to which

musical events are conceived as related. It is considered, when present, to be a primary level of temporal organization. Numerous models of meter-finding have been proposed that take symbolic, connectionist, oscillator or filter-based approaches. The present metrical analysis is distinctive in that it considers pitch as well as temporal patterns, and in fact gives priority to pitch patterns. This should highlight the perceptual problem of identifying melodic cues to meter about which relatively little conclusive empirical research exists.

The metrical analysis progresses through a succession of stages, the first of which is a quantization module. The next stage identifies the beat atom by considering periodicities of inter-onset intervals within the preferred pulse period. If there is no tactus or beat atom, the non-metrical structural analysis (described in the last chapter) is undertaken. If a beat atom is found at the tactus level, the analysis moves to the metrical phrase and section analysis described in the next chapter. Finally, if the beat atom is found at a sub-tactus level, then the complex metrical analysis assesses whether the music can be analyzed according to a metrical grid of isochronous intervals. In this step a hierarchy of Gestalt grouping principles is applied that privileges pitch, such as repetition of sequences, or contrasts by distinctive contour patterns.

Nine test examples were presented in listener tests. They included examples composed to suggest duple, triple, or complex meters, or containing asymmetrical grouping, and examples featuring melodic parallelism or start vs. end-oriented rhythmic grouping. Listeners were presented with alternative hearings, variously suggested by an accompanying beat track, phenomenal accents, or phrasing, depending on the particular musical example. Their responses agreed generally quite well with the model's analyses. What is interesting from the point of view of music perception is the flexibility listeners demonstrated to hearing asymmetrical grouping, and complex and changing meters. In comparisons with notated scores, the model also accurately identified beat groups and measures at rates mostly above 90 % correct.

The next chapter describes modules for met-

rical phrase and section analysis. Two different orientations are described: start-oriented grouping (based on "sameness") on global levels, and end-oriented grouping (based on "difference") on local levels. These are conceived as two interrelated segmentation strategies. The start-oriented grouping is favored by Ahlbäck for the analysis and cognition of syntactic and hierarchical relationships between segments. The reasons for, and implications of, this choice remain somewhat unclear. In particular, an intriguing question is what implications the two alternatives have for performance. Given Ahlbäck's major involvement in the performance and teaching of Swedish folk music, he would undoubtedly have important insights into this question.

The metrical phrase and section analysis progresses through a series of stages: a section module, a phrase level sequence module, and finally a local phrase boundary module. In a final step, the sections and phrases are labeled according to the similarity of their melodic content and the hierarchical subdivision of longer segments into shorter segments. In contrast to the metrical analysis in the preceding chapter, the metrical phrase and section analysis moves from global to local levels. But, like it, priority is given to pitch patterns over rhythmic patterns. At the heart of this chapter is a typology of melodic similarity, ranging in a hierarchy from pitch contour similarity at the top to rhythmic similarity at the bottom. The computational complexity involved in these analyses bears emphasis. No model on this scale has been previously attempted.

In the listener tests, nine examples were presented to listeners who indicated pulse, measures, and phrases on a neutral representation of the notes. The listeners and model agreed on about 80 % of the segments and about 90 % of boundaries. These rates appear reasonable given possible sources of error and variability on the part of both listeners and model. In addition, the model converged with Levy's (1989) analysis of "circuits" in the Norwegian folk music, and compared favorably to the models of Temperley (2001) and Cambouropoulos (1998) in a small number of comparison cases.

The final chapter analyzes non-metrical music for figures and phrases. It moves through

the entire sequence of steps from finding melodic pitch categories and quantizing durations, to phrase analyses at figure to higher phrase levels. In the principle tests, it compares the results with performances of Swedish herding calls and folk songs, requiring that raw audio data be initially converted to MIDI code. These analyses may be among the most unique and interesting in the dissertation, and could certainly be developed beyond the present exposition.

This work convincingly argues for general cognitive principles that apply to a wide variety of musical styles. These principles are made precise as is required by the computer-aided tools that are developed for the music analysis. At least three different kinds of descriptive language are employed: general assumptions of the model stated verbally (18, 35, 42, and 16 assumptions for the four chapters, respectively), the language of more traditional music analysis, and descriptions of how the model is implemented. These three levels of description, although coordinated to a reasonable degree, pose a challenge to grasping the essential core of this complex model. I should also mention one presentational problem that poses difficulties for the reader. In transferring to book format, the figures were reduced to a size that made some music analyses and other diagrams nearly illegible. The figures will be made available on the web.

The work presented makes a number of significant contributions to music cognition, among which four seem to me to be particularly timely and novel. First, it emphasizes the contribution that pitch patterns might make to the perception of meter. Second, it demonstrates the considerable flexibility listeners have in adapting to meter and grouping in styles beyond Western metrical music. Third, it provides a powerful demonstration that melodic similarity can serve as a basis for phrase and section analysis. And, finally, it outlines a method for the analysis of non-metrical music that could in principle be applied to any style of monophonic music and, thus, find useful application in ethnomusicology. In addition, the model could serve as a preprocessor to models of performance expression.

In sum, this is a highly original and technically demanding work that has been developed

with fortitude during a period of over a decade. It is a remarkable achievement. And, it should stimulate important new developments at the interface of musicology, music cognition, and artificial intelligence.

Carol L. Krumhansl

Thomas Bossius: *Med framtiden i backspegeln – Black metal- och transkulturen. Ungdomar, musik och religion i en senmodern värld*. Diss. Göteborg: Daidalos, 2003, 302 s., ISBN 91-7173-179-2

Black metal och trans är två väsensskilda ungdomskulturer och musikstilar. Medan black metal eller svartmetall är en gren av hårdrock (heavy metal), hör trans hemma inom familjen rave och techno. På vissa sätt förefaller de vara varandras motsatser. Där den ena är disharmoniskt svart, våldsam och ångestladdad förefaller den andra meditativt ljus, kärleksfull och avspänd. Ändå har de en hel del gemensamt. Båda uppstod under 80-talet och nådde en popularitetskulmen vid mitten av 90-talet. De delar också ett intresse för paganism, i black metal-fallet kombinerat med satanism, i transkulturen med New Age och shamanism. I bägge fallen har ungdomar medvetet använt både religion och musik för att på egen hand skapa värden och identiteter. Detta gör dem väl lämpade att studera för att söka förstå dynamiken i samspelet mellan musik och religion i en senmodern värld.

Det är just vad Thomas Bossius gjort i sin doktorsavhandling *Med framtiden i backspegeln*. Djärvt och intresseväckande skriver den in sig i de tvärvetenskapliga kulturstudiernas gränsfält mellan religionssociologi, ungdomskulturforskning och musikvetenskap. Black metal och transkulturer skildras levande som delar av större historiska och sociala sammanhang, utifrån en religionssociologisk diskussion om hur modernitet och sekularisering fått unga personer att söka mening i tillvaron genom inte minst musiken. Studien vill bidra till förståelsen av "musikens funktion på livsåskådningsområdet" och "de ungas förhållande till musiken och religionen i stort", genom att söka klarhet i hur det ser ut då

unga människor i just dessa båda ungdomskulturer, ”medvetet och på egen hand, knyter religiösa föreställningar till och kring sin musik” (s. 65).

Källmaterialets kärna utgörs av CD-skivor, artiklar i fanziner, musiktidsskrifter och dagstidningar samt nio intervjuer med medlemmar i fem black metal-grupper och två transkulturella konstellationer. Bokens struktur är klar och tydlig. Kapitel 1 ger den teoretiska bakgrunden, med tonvikt på religionssociologiska resonemang. Kapitel 2 handlar om black metal, kapitel 3 om transkulturen. Kapitlen 2 och 3 är sinsemellan identiskt uppbyggda i tre underavsnitt: först en allmän och historisk bakgrund, sedan om religionen i respektive kultur, och slutligen om musiken. I black metal-kapitlet handlar det om kyrkobränder, mord och självplågeri med privatreligiösa inslag: ett sökande efter en högre, transcendent mening som ska återmystifiera tillvaron i försvar mot den moderna normupplösningen. I de magiska riterna anas likheter med traditionella samhällens övergångsriter, vilket antyder samband med dels ungdomsårens livsproblem, dels det moderna samhällets förändringar. I transkulturkapitlet är det den extatiska och ibland drogstödda upplevelsen som ställs i fokus. En new age-inspirerad nyandlighet med rötter i psykedelisk hippiekultur centreras runt viljan att skapa helhet i en splittrad tillvaro, mellan den dansande individen, kollektivet, planeten, universum och den andliga dimensionen. Här fungerar dansfesten som passagerit, vilket pekar mot psykologiska upplevelseaspekter.

Musiken (och i transkulturens fall dansen) sägs komma i första hand, före religionen. I black metal används den för att sprida budskap och uttrycka egna inre känslor av hat, vrede och ”ondska” genom sångtexter i kombination med musiken. Dessa bägge huvudfunktioner (känslouttryck och budskapsspridning) antyds genom två korta musikanalyser. I transkapitlet diskuteras hur musiken uttrycker och skapar vissa transtillstånd, eventuellt i samspel med droger. Trädarna till 1960- och 1970-talens psykedelia lyfts fram, med fokus på The Grateful Dead. Tre korta musikanalyser antyder hur de klingande ljuden kan låta. Här skildras rymdklanger och naturljud, och istället för psykologi knyter analysen an till biologiska resonemang om olika nerv-

system och hjärnområden. Sammanfattningsvis framhävs täta (både kulturella och biologiska) samband mellan religion, modernisering, sekularisering, dans och drogrus, där en upplevelse av sammansmältning står i fokus, oavsett om den upplevs ordlöst, kroppsligt eller kläds i religiös dräkt.

Det avslutande kapitel 4 knyter snabbt och effektivt ihop trädarna. Först framhävs att båda kulturerna säger något om ungas förhållande till religion och musik i stort, eftersom de överensstämmer med rön från religionssociologiska statistikstudier. Ytligt sett förefaller de vara varandras motsatser: hat och krig ställs mot kärlek och förenig. Men det finns även likheter: gemensamma rötter i ockultism, magi och 1960-talets psykedelia, kristendomskritik och hednisk paganism samt strävan att återmystifiera människa och natur. Bägge kulturerna knyts till både ungdomens livsfas och moderna sekulariseringsprocesser, genom att återmystifiera natur och kultur och söka efter en högre, transcendent mening med livet. Kopplingen mellan musikupplevelser och religiösa ritualer finns också i båda, om än starkast i transkulturen. I bägge kulturerna är musiken ”direkta klingande representationer av det religiösa tänkande man ger uttryck för” (s. 291). Avslutningsvis besvaras frågan om religionens öde i det moderna samhället. Musiken kan ”tillfälligt döva behovet av religionen, men fullt ut ersätta denna förmår den inte”.

Det är alltså spännande och uppslagsrikt, men naturligtvis inte invändningsfritt. Ett irritationsmoment är formellt och tekniskt. Index saknas, informationen om källmaterialet är knapphändig och referenssystemet kunde ha varit fullödigare. På vilket sätt kulturerna har framtiden i backspeglarna blir aldrig klargjort, ej heller varför just Winnicott och Turner valts ut bland andra psykologiska, antropologiska eller sociologiska teorier. De geografiska valen får konsekvenser utan att motiveras: Bossius presenterar bara svenska livsåskådningsstudier men främst anglosaxiska delkulturstudier, han beskriver stilarnas angloamerikanska men inte inhemska rötter, och han analyserar svensk black metal men inga svenska transexempel. Definitionerna av grundbegrepp som ungdomskultur, genre och musikalisk händelse är också problematiska.

Den journalistiska stilen är läsarvänlig men blir ibland trots det myckna talet om att tränga under ytan just ytlig. Långa stycken framstår som montage av referat som förtjänar fördjupande analys. Bossius besitter otvivelaktigt sakkunskap, men ibland behövs mer kritisk källgranskning. Det gäller bl.a. resonemangen om kvinnornas ställning, rasismen och våldet i black metal, där enstaka informanternas utsagor utan reservationer tas som bevis.

De religionssociologiska resonemangen utgör avhandlingens huvudnummer, och är genomgående mycket givande, även om jag ibland också där skulle önska en mer noggrann och bitvis kritisk läsning av tidigare forskning. Det finns en tendens att stapla belägg för ungdomars stora religiositet utan att noga överväga beläggets bäring för avhandlingens huvudteser. De hjärnfysiologiska förklaringarna i transkapitlet bryter mot inledningens och black metal-kapitlets socialpsykologiska förklaringar och mot huvudtesen om senmodernitetens utmaningar. Det finns också oklarheter i resonemangen om kropp och själ, yttre och inre, kollektiv och individ (s. 251 ff). Här finns mycket att säga, men utrymmet här i STM fordrar att jag övergår till de musikvetenskapliga aspekterna.

Bossius har på gott och ont en sparsmakad referenslista. Han knyter an till förvänsvärt litet annan forskning kring tolkning av populärmusik och psykosociala musikupplevelser eller om sambanden mellan musik, religion och/eller ungdomskultur. Namn som Rehal, Thorsén, Tagg, Shepherd, Willis eller Whiteley hade där kunnat bidra med relevanta uppslag. Lars Kjerulf Petersens *Technokultur – musiken, fællesskabet, samfundet* (2001) erbjuder också analyser av trans, överskridande och "sekulär sakralitet" som elegant undviker att tolka starka sinnes- och gemenskapsupplevelser i allmänhet som i sig religiösa. Ofta framhäver Bossius att de undersökta kulturerna har musiken i centrum. Då blir det desto viktigare att även sätta musiken i centrum av analysen och tolkningarna. Det är nu inte riktigt fallet. Musiken har en avsevärt beskedligare plats än religionen i avhandlingen. Bara ett tjugotal sidor diskuterar hur musiken låter, och cirka femtio handlar överhuvudtaget alls om musik, medan religionen upptar långt mer än dubbelt så mycket

plats. Det tycks vara mer religionssociologi än musikvetenskap således, även om boken väcker viktiga frågor om musikens roll.

Detta är inte bara en kvantitativ fråga. De fåtaliga text- och musikanalyserna är fragmentariska och inkonsekvent genomförda. Viktiga parametrar utelämnas, varför man aldrig får det analysdjup som skulle kunna besvara intressanta frågor om hur musik och religion konkret samspelar. Vilka formstrukturer och röstkvaliteter används exempelvis för vilka funktioner? Det blir för mycket svepande tal om strukturlöshet och "kosmiska ljud", istället för att påvisa de strukturer och klangmönster som faktiskt förekommer i exemplen. "Analyserna" utmynnar oftast i negativa påståenden om vad som saknas i exemplen. Författaren tycks ha haft för brättom att komma tillbaka till religionssociologin, och därför missat chansen att låta musiken tala sitt språk. Musik och religion hänger samman, men hur, och vad bidrar musikens klingande former med i meningsväven? Bossius ställer viktiga frågor som pockar på utförligare och mer precisa svar. Förklaringsmallarna blir väl allmänna med alltför ospecifika analyser av just dessa ungdomars musikstilar. Något mer genomarbetade musikanalyser kunde ha tillfört så oerhört mycket mer insikter. Ändå ges en klart aptitretande försmak.

Sammanförandet av musik och religion är avhandlingens clou, och åtskilliga inspirerande resonemang växer trots nyssnämnda invändningar fram ur Bossius envisa borrhålor i denna fråga. Det finns en viss spänning i att å ena sidan hävda att det är musiken som kommer först och leder till religionen, å andra sidan i analyskapitlen behandla religionen först och musiken sist. Den ordningen ger intrycket att musiken garnerar en religiös kärna, som om ungdomarna försökte ge musikaliskt uttryck åt sin religiositet, medan det som faktiskt sägs av såväl informanterna som av Bossius själv är det omvända!

Bossius slutsats är att musiken inte kan överta religionens plats. Den behåller sin funktion att i samspel med religionen kunna representera helheten och ge människor sammansmältande helhetsupplevelser. Därigenom kan den tillfälligt döva religionsbehovet men inte fullt ut ersätta det. I vissa delkulturer kan musiken "rikta våra blickar mot religionen". Detta har Bossius överty-

gande visat. Jag har påvisat problem i avhandlingen, men dessa gör den inte förfelad. Det är förvisso tråkigt att författaren slarvat i åtskilliga viktiga delar, och inte gjort sig mödan att verkligen ta tillfället att närgranska dessa originella musikgenrer för att få syn på musikens bidrag till den ungdomliga religiositetens uttryck. Men det bär mig emot att bara stanna vid en sådan kritik, hur befogad och träffande den än kan vara. Tvärvetenskapliga kulturstudier öppnar sig lätt för kritiken att vara för lite av renodlad musikanalys, renodlad religionsforskning eller renodlad etnografi. I gengäld kommer den istället åt samband som annars slits sönder, helheter och spänningar mellan fält som idag konfronteras i samhället. Boken för trots sina svagheter samman centrala ungdomskulturella och religionssociologiska frågor, med utgångspunkt i ungdomars egna uttryck, och därtill i välvalda, särpräglade och svårhanterade delkulturer, vilka sätts in i stora historiska och samhällseliga sammanhang på ett djärvt, ärligt och nyfiket sökande sätt. Det är ett viktigt pionjärbete och ett välkommet bidrag till diskussionen om ungdom, musik, religion och modernitet som väl förtjänar bred uppmärksamhet.

Johan Fornäs

Michael Brocken: *The British Folk Revival 1944–2002*. Aldershot: Ashgate, 2003, 236 s., ISBN 0-7546-3281-4

Den brittiska folkmusikkulturen har genomgått en rad vågor av vitalisering och återupplivanden ända sedan nationalromantikens dagar och de första folkmusikupptecknarnas tid. Michael Brocken menar sig identifiera två dominerande perioder av revitalisering av folkmusiken: den första runt sekelskiftet 1900 och den andra med början under andra världskrigets andra hälft. Möjligen kan invändas att det kunde vara klagörande att dela in dessa vågor i ytterligare flera mindre enheter, varav den senaste pågår just nu i "etno/world music"-kulturens svallvågor.

Michael Brocken sätter i *The British Folk Revival 1944–2002* upp föresatsen att beskriva

utvecklingen inom den brittiska folkmusiken med samma interdisciplinära perspektiv som idag används att beskriva rock och populärmusik. Metodiskt bygger han på ett levande kontaktnät med utövare och publik i folkmusikkretsar och kombinerar detta med historisk forskning i arkiv och bibliotek. Hans teoretiska resonemang är ämnade att pröva och ifrågasätta "rather formalized ideas abounding in folk clubs about how one is inherently changed by folk music". Mellan raderna sticker här och där upp välgörande inslag av en vital humor, såsom när författaren beskriver sin uppskattning av Richard Middletons arbete med reservation för att det är skrivet på "ancient sanskrit" och tillägger "(sorry, Richard!)".

Brocken tecknar en detaljerad historisk bakgrund som placerar de tidigaste upptecknarna i ett historiskt och politiskt sammanhang. Beskrivningen av den första vägen fokuserar runt Cecil Sharps insatser. Anmärkningsvärt är dock att förhistorien till den inte ens antyds och man förväns något över att inte finna Francis James Child omnämnd någonstans.

Brocken redogör dock ingående för krigsåren och den betydelse fackföreningsrörelsens musikaktiviteter i WMA (Workers Music Association, grundat 1936) kom att ha för utvecklingsförloppet. Här finns tyngdpunkter på aktörer som Bert Lloyd, Ewan Mc Coll och Alan Lomax och deras insatser i den brittiska folkmusikkulturens revitaliseringsprocesser. Boken ger insikter och information om det musiksamhälle och den musikkultur som formades runt folkmusikkonceptet och påvisar dess rötter i uppbyggnaden av nätverk som bildades under kriget i den musikpolitik som drevs av fackföreningsrörelsen. Denna verkade för olika musikaliska syften genom organisering av och understöd till uppbyggnadsmusik för att hålla krigsandan vid liv samt till politiskt manifestativ folkmusik. Därutöver ägnade sig man åt viss import och distribution av musikinspelningar från östblocket och Sovjetunionen. Brocken har lyckats gräva fram en avskrift från WMA:s stadgar och det kan vara motiverat att återge detta utdrag: "To utilise fully the stimulating power of music to stimulate people / To provide recreation and entertainment for war workers and members of the forces / To stimulate the composition of music appropriate to our time

/ to foster and further the art of music on the principle that true art can move the people to work for the betterment of society”.

Fackföreningsrörelsens roll för folkmusiken kom att ha betydelse ända långt in på sextioalet genom dess kopplingar till bland annat skivbolaget *Topic*. En stor betoning läggs på *Topic* som utgjorde något av ett nav för folkmusikproduktionen i England fram till början av sjuttioalet. Av bokens drygt 200 sidor utgörs cirka en fjärdedel av en okommenterad avskrift av *Topics* katalog genom åren, vilket möjligen drar ner bokens allmänintresse, även om katalogen säkert är värdefull för den specialintresserade.

Brocken gör även en hel del intressanta observationer av skifflemusikens uppgång liv och fall i Storbritannien. Skifflen var en tidig symbios mellan folk- och populärmusik som ur flera aspekter var en slags *folkpunk* med alla inslag av amatörism som man kan efterfråga. Brocken påminner om att mycket av den brittiska sextiotalspopen hade rötter i skifflemusiken (musiker som Jimmy Page och David Gilmour hade liksom flera andra namnkunniga rockmusiker debuterat i unga skiffleband) och menar att folkmusiken mycket väl kan anses utgöra en av populärmusikens förgreningar. I linje med detta ger han också ett insiktsfullt och värdefullt perspektiv till sextioalets brittiska popkultur.

Brocken beskriver polariseringen som under sextioalet växte fram mellan traditionalister och mer toleranta modernister. Jag uppfattar honom som starkt kritisk mot traditionalisternas tendens att avskärma sig från det omgivande musiklivet. Han beskriver t.ex. de elektrifierade folkrockgruppernas "urband" Fairport Convention och deras LP *Liege & Lief* (1969) som utgjordes av blandningar av elektrifierad folkmusik och nyskriven musik i traditionell stil, som en musikalisk "time bomb". Den kritik som folkrocken uppväckte hos traditionalisterna var sällan särskilt substantiell, utan baserade sig dessvärre oftare på kritik av ljudnivåer än på de musikaliska och lyriska ingredienserna i sig. Mötet mellan rockmusik och folkmusik tenderar att vara fullt av laddningar, inte minst då "Folk music signifies the participant within the collective, whereas rock music is still viewed by many as the individual and exploitative" (s. 93).

Kapitlet om sextio- och sjuttioalets folkrock är annars oväntat tunt och omfattar endast knappa tjugo sidor. Det är betydligt mer rapsodiskt och översiktligt än vad som kunde vara motiverat i detta sammanhang. En mer ingående historieskrivning över den musikkultur som inbegrep artister som Bert Jansch, John Martyn, Richard Thompson m. fl. står således dessvärre inte att finna här. Trots tidsangivelserna i bokens titel lämnar Brocken i praktiken sin historieskrivning, när åttiotalet och grupper som Poughs tar plats på scenen.

I ett avslutande kapitel diskuteras folkmusikens aktuella situation och Brocken betonar festivalarrangemangens betydelse för vidareutveckling och fortlevnad av genren. Samtidigt kritiserar han hårt bristen på förmåga till målmedvetenhet och marknadsföring. Vare sig folkmusik eller någon annan musik kan ses fristående från vare sig teknologi, produktion eller finanser, menar författaren som låter sin skrift utmytna i något av ett brandtal för att inskräpa vikten av uppvaknande i folkmusikerleden. Möjligen fallerar analyserna något, eftersom författaren inte riktigt vill visa samma generositet mot andra synsätt som han själv efterlyser.

Jag tycker avslutningsvis att Brockens bok, slagsidan åt *Topic* till trots, erbjuder en koncentrerad text som ger givande läsning och berikande kunskaper om 1900-talets brittiska folkmusikvärld. Den ger dessutom ett välbehövligt komplement till historieskrivningen om den brittiska populärmusikkulturen i vidare perspektiv.

Frans Mossberg

Johannes Brusila: *'Local Music Not From Here' – The Discourse of World Music Examined through Three Zimbabwean Case Studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukwasha and Sunda*. Diss. Åbo Akademi: Sibeliusmuseum/Musikvetenskap 2003, 254 s., ISBN 951-96171-6-7

Ämnet för denna avhandling är viktigt av flera orsaker. "World music" är en av de mest använda av de nyare termerna på musikområdet. En sökning på Internet på "world music" den 11 april

2003 gav imponerande 10 730 000 träffar. Det är en term som ständigt förorsakar missförstånd och smått förvirrade diskussioner, bl.a. därför att den tolkas på olika sätt i olika kontexter. När begreppet "world music" väl hade myntats så började det med ordets makt påverka musiklivets strukturer, både inom den privata och offentliga sektorn, likaväl som musikgruppers, enskilda musikers och musikformers utveckling. Ur denna term har i Sverige det diffusa begreppet "världskultur" uppstått, som används inom kulturpolitiken, t.ex. vid inrättandet av Statens museer för världskultur. Det är alltså viktigt att reda ut vad "world music" står för bara därför att begreppet är vanligt i det offentliga samtalet. Begreppets mening eller snarare meningar belyser och ibland t.o.m. förklarar en rad signifikanta skeenden i dagens musikliv och troligen även samhället i stort. Termen över-sattes tidigt till finska "maailmanmusiikki" och sedan i Finland vidare till svenska "världsmusik". I Sverige har termen världsmusik etablerats senare och har delvis en helt annan diskurs än "world music". Eftersom avhandlingen handlar om diskursen kring "world music" kommer den termen att användas nedan.

Avhandlingen inleds med en översiktlig genomgång av tidigare grepp på ämnet "world music". Denna genomgång kompletteras av ett avsnitt kallat "research settings", där författaren dels bygger ut den givna bakgrunden med en mer generell musiketnologisk kontext, dels presenterar sina egna tidigare erfarenheter inom fältet.

Författaren uppger två specifika mål med avhandlingen:

1. to analyze how the discourse, which is called world music, is constituted,
2. to describe the relationship between the world music discourse and the musicians.

För att uppnå dessa mål har författaren valt som metodologiskt huvudgrepp att göra en diskursanalys huvudsakligen baserad på utsagor insamlade och bearbetade med etnologisk metodik. Dessa utsagor hämtas dels från skriftliga källor, dels från muntliga källor. Till de första hör dokument från musikmedier och musikindustri. De muntliga källorna utgörs av intervjuer, främst med aktörer med anknytning till tre specifika fall av världsmusik från Zimbabwe: Bhundu Boys, Virginia

Mukwasha och Sunduza.

Analysen av data inleds med vad man kan kalla "en dynamisk historieskrivning" kring hur fenomenet och begreppet "world music" formats, liksom hur det använts inom musikindustrin från 1980-talet och framåt. Denna historieskrivning fokuserar bl.a. på de möten på puben Empress of Russia i London, där det bestämdes att "world music" skulle användas som etikett på vissa sorters musik i skivbolagskataloger och skivaffärer. Olika aktörers definitioner, värdeomdömen och antaganden om olika förhållanden och delföreteelser inom sfären "world music" refereras liksom förlopp inom närstående områden och olika forskares försök till analys av dessa.

Källor som artiklar, program, topplistor från musikmedier och skivutgåvor inklusive kommentartexter, protokoll från musikindustrin används i konstruktionen av diskursen. En genomgång och analys av innehållet under rubriken "world music" i några större fonogramdistributörers kataloger samt i de mest spridda topplistorna 1987–2000 skulle ha givit ytterligare perspektiv på diskursen, nämligen information om förändringen över tid av den repertoar som dessa källor anger för "world music". Brusila har tagit upp denna möjlighet, men avfärdar den med hänvisning till svårigheterna att klassificera sådant material. Om data av denna typ inte alls använts i studien skulle det vara möjligt att acceptera Brusilas resonemang. Men en hel del sådana data används i avhandlingen utan att detta grundas i en systematisk inventering av tillgängliga källor. En sådan kunde ha avslöjat företeelser som nu inte finns med bland Brusilas slutsatser, som att invandarmusik (latinomusik i USA, soca och reggae i England, turkisk musik i Sverige etc.) liksom stilar som inte kan förmedlas så lätt via medier (musik med steelband etc.) inte ingår i kategorin "world music". Sådana fakta kan upptäckas med den klassificering som industrin gjort utan någon ytterligare klassificering.

Analysen av skillnaden mellan begreppen "world music" och "world beat" skulle också ha berikats av material från industrin. Brusilas analys baseras i huvudsak på vad andra musikforskare anser. Men är forskarnas spekulationer riktiga? Bara en analys av rubriceringar i distributörernas kataloger kan besvara den frågan.

Författarens huvudsakliga beskrivning av diskursen kring "world music" sker inom ramen för två spänningsfält. Det ena har polerna traditionellt–modern, det andra polerna lokalt–globalt. De tre fallen handlar alla om musiker från Zimbabwe som vill göra internationell karriär, men är ändå tre ganska olika berättelser, var och en med en rad detaljer som bidrar till att belysa det ganska komplexa förhållandet mellan diskursen kring "world music" och de inblandade musikerna. En mängd begrepp såsom globalisering, homogenisering, diversifiering, roots m.fl. positioneras i förhållande till de tre fallen.

Det metodologiska greppet att analysera diskursen inom ramen för de två spänningsfälten traditionellt–modern och lokalt–globalt är mycket fruktbart. Data hämtade från deskriptorer och uttalanden av aktörer inom och utanför sfären "world music" och från de tre fallen av musik från Zimbabwe kan inom denna analytiska ram fogas samman till en dynamisk bild av hur begreppet "world music" konstruerats. Analysen visar att "world music" kan spjälkas upp i en rad komponenter. När dessa får olika valenser i spänningsfälten uppstår flöden och processer av många olika slag, vilka alla rymms inom sfären "world music".

Analysen kunde ha kompletterats med ett djupare resonemang för att övertyga läsaren om att just traditionellt–modern och lokalt–globalt är de mest relevanta spänningsfälten. På s. 88 skisseras en rad andra spänningsfält som också har med den aktuella diskursen att göra. "Roots" förs fram som ett nyckelbegrepp med en komplex relation till "tradition". Det finns ett för diskursen viktigt spänningsfält mellan "roots music" och "traditional music" som kanske skulle ha gjorts mer synligt i analysen och kartlagts mer. Det är dock troligt att en uppsplittring av analysen på fler spänningsfält hade medfört en rad upprepningar av data utan att analysen berikats väsentligt.

Avhandlingens resultat är diskursens många mönster. Författaren kommer fram till att begreppet "world music" befunnit sig i ständig omformning, inte minst inom musikindustrin, och vill ogärna generalisera eller reducera den komplexa bild som målas upp. Det kunde dock på vissa punkter ha varit befogat med viss datareduktion

för att göra vissa typiska företeelser tydliga. T.ex. en sammanfattning av begreppet "world music" ur olika perspektiv: musikerns, industrins, journalisternas etc., illustration med ett flödesschema över omformningen av "world music" eller tabell med de "reoccurring and systematic patterns" och "shared musical features" som nämns (s. 222).

En övergripande polarisering av grundläggande betydelse för formeringen av begreppet "world music" sammanfattas med formuleringen "the West versus the Rest". De tre fallen visar hur musikerna måste anpassa sitt musicerande och sina strategier, när de konfronteras med den omfattande diskursiva ramen kring "world music", med alla förutfattade meningar om och förväntningar på "the Rest". De försöker tolka signalerna från olika aktörer och väga samman dem med egna utgångspunkter, vilket får skiftande resultat. För Bhundu Boys, som ville bli popstjärnor, blev etiketten "world music" en börda, bl.a. på grund av de krav på autenticitet som den förde med sig. Virginia Mukwesa hade från början en större medvetenhet om världen utanför Zimbabwe och också övervägda idéer om bevarande och förändring av traditionen. Hon var medveten om riskerna med att ge sig in i marknadskategorin "world music", men insåg också de möjligheter kategorin erbjöd för afrikanska musiker som vill nå en större, internationell publik. För Zunduzu innebar "world music" också både möjligheter och problem: möjlighet till framträdanden i Europa, men problem med den statiska synen på autenticitet inom "world music" och att marknadsnischen för mbube-körer fylldes av Ladysmith Black Mambazo, som ju fick en kraftfull lansering genom Paul Simons projekt Graceland.

De kompletteringar som föreslagits ovan är perifera. Avhandlingens slutsatser kring "world music" som diskurs och förhållandet mellan denna diskurs och de musiker som verkar inom "world music" är väl underbyggda och övertygande. Författarens medvetenhet om och reflexion kring sin egen roll i sammanhanget bidrar i hög grad till analysens skärpa och såväl validiteten som reliabiliteten i beskrivningen av diskursen kring "world music" och musikernas förhållande till denna. Analysen av utformningen av diskursen kring "world music" är kort sagt briljant, inn-

ovativ och helt korrekt.

Johannes Brusila har med sin avhandling på ett avgörande sätt visat att de förenklingar och slagordsmässiga formuleringar där "world music" använts för det ena eller andra syftet i högsta grad är delar av en komplicerad diskurs och i sig varken sanningar eller lögnar, utan just bara delar av diskursen. Men visar inte avhandlingen att både West och the Rest har fragmentiserats och att den övergripande motsatsen med relevans för "world music" nu är "Here and the Rest – whatever the Rest is"?

Krister Malm

Fabian Dahlström: *Sibelius-Werkverzeichnis (Jean Sibelius: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 816 s., musiknoter, 2003, ISBN 3-7651-0333-0

En tegelsten är vad det är. Och därmed inte något som man förflyttar. Med sin tyngd överträffar den alla tidigare verkförteckningar.

Vad är det då som betingar denna egenskap? Vad är det som Fabian Dahlström vill förmedla som kräver ett utrymme på 768 sidor? Hade innehållet kunnat presenteras på ett enklare sätt? Vem riktar sig verkförteckningen till? Vad förväntar sig denne att få svar på?

Om vi till en början slår fast att verkförteckningar behövs för att påvisa att tonsättaren x komponerat verket y eller för att ta reda på om tonsättaren komponerat för en viss besättning och var man i så fall kan finna noterna eller inspelningarna, så väcks inga invändningar.

När det gäller en tonsättare vars verk tillhör den internationella standardrepertoaren bör det finnas ett internationellt intresse att ta del av detaljer om verken. Som förberedelse för *Jean Sibelius Werke*, en samlade-verk-utgåva som Dahlström leder, fordrades en detaljkännedom om versioner, utgåvor och källor. När det gäller en tonsättare vars verksamhet utspelade sig mellan 1890-talet och 1920-talet kan man ställa sig frågan hur detaljerad en verkförteckning bör vara.

Den tidigare professorn vid Sibeliusmuseum i Åbo, Fabian Dahlström, är inte den ende eller ens

den förste som gjort en förteckning över Sibelius' kompositioner. Tonsättaren själv gjorde åtskilliga verkförteckningar alltifrån 1896 till 1952 och Fabian Dahlström sammanställde redan 1987 för Sibelius-samfundet "The works of Jean Sibelius". Förhoppningen är naturligtvis att detta är den ultimata verkförteckningen, eftersom den krävt ytterligare nära tjugo år att fullborda. Anledningen är att alltmer källmaterial i manuskript blivit tillgängligt sedan familjen Sibelius 1982 skänkte sådant material till Helsingfors universitetsbibliotek, som redan förut hade den största Sibelius-samlingen. Verken där har med olika metoder daterats av Kari Kilpeläinen 1991, varför en kronologisk grundval finns.

Varje bibliograf söker en naturlig ordning för att presentera de olika posterna i en verkförteckning. I princip väljer man att gå kronologiskt eller systematisk tillväga i en huvudförteckning. Samtidigt sneglar man på sökbarheten för den som skall utnyttja den, i synnerhet om resultatet som här presenteras i bokform. Fabian Dahlström har valt en väg som i huvudsak är kronologisk, nämligen efter opusnummer (1–116) med tillägg av en i huvudsak kronologisk förteckning av verk utan opusnummer (numrerade JS 1–225) bestående av mest tidiga kammarmusikverk och (kör)sånger. I huvudsak – därför att opusnumren inte alltid motsvarar kompositionstidpunkt och därför att Sibelius relativt sent beslöt sig för att tilldela sina verk opusnummer, något man kan ta del av i ett särskilt kapitel i boken. Så samsas t.ex. op. 13:3, op. 2a och op. 4 under tillkomståret 1890. Detta kan man lätt konstatera i den kronologiska översikt som jämte den systematiska avdelningen och titelregistret utgör nödvändiga komplement till huvudförteckningen.

En fråga som en bibliograf också ställer sig är hur man skall förhålla sig till olika versioner av samma verk och till olika besättningsformer av samma verk. Ska man anse att den slutliga versionen är den som ska tilldra sig huvudintresset och att tidigare versioner kan behandlas mer summariskt eller ska man anse att alla versioner har samma värde? Denna fråga är betydelsefull i fallet Sibelius, eftersom han var en notorisk omarbetare av sina verk. Uruppförandet var så att säga det första stadiet i verkets utformning. Även tryckkorrektur utsattes för "förbättringar", vilket inne-

bär att många manuskript har lägre källvärde än den tryckta versionen.

Här har Fabian Dahlström valt att vara lika utförlig i varje version, något som påverkar omfånget på boken, men samtidigt ger honom tillfälle att korrekt redogöra för allt källmaterial. Ett exempel: Op. 32 *Tulen synty* (Kalevala). Ton-dichtung für Bariton, Männerchor und Orchester. Första versionen skrevs till invigningen av den finska nationalteatern och uruppfördes den 9 april 1902. Verket hade inget opusnummer, publicerades inte och drogs in av tonsättaren. En reviderad version gjorde Sibelius i Berlin och skickade den till sitt dåvarande förlag Breitkopf & Härtel i Leipzig den 17 september 1910 för påseende. Redan samma dag skickade Sibelius telegram att verket skulle dras tillbaka. I oktober sändes verket på nytt som partitur och klaverutdrag till B&H och kontrakt skrevs den 28 oktober. Publicering skedde 1912, men endast av körstämmorna och klaverutdraget. Partitur och orkesterstämmor användes som hyresmaterial. Speciellt roligt är det att ta del av korrespondensen med förlaget, eftersom den ger en mänsklig karaktär åt alla torra fakta. Något sådant har jag inte tidigare räkat på i en verkförteckning.

De två versionerna presenteras i form av några takter i klaverutdrag med angivande av instrument, så att man skall kunna föreställa sig klang-bilden. Det är då lätt att se att det skett en förkortad omarbetning av verket, främst i orkestersatsen. Även klaverutdraget anges med liknande incipit.

Varje post är mer utförlig än brukligt är i verkförteckningar. Grundspråket i boken är tyska och så fort tillfälle gives översätts till tyska – ibland även svenska eller finska boktitlar varifrån vokaltexterna hämtats. Finns parallelltitlar till verken på engelska, franska eller svenska anges de. Besättningsangivelserna är standardiserade och på tyska, även om de ursprungligen var på finska eller svenska. Uppräkningen av orkesterinstrument sker utförligt med tyska instrumentförkortningar. I *Tulen synty* t.ex. Bar, Männerchor (TTBB) – 2 fl, 2 ob, 2 klar, ... vl 1, vl 2, va, Kkb.

Fabian Dahlström anger även den första skivinspelningen samt medverkande. Detta har jag inte träffat på i liknande sammanhang tidigare. *Tulen synty* t.ex. har inspelats 1953 med Sulo Saa-

rits, Ylioppilaskunnan laulajat, Cincinnati symphony orchestra, dir. Thor Johnson på Remington R-191-191.

För att återgå till notutgåvor. Här ges en diplomatarisk återgivning av titelbladet resp. första notsidans titel, för *Tulen synty*: Der Ursprung des Feuers / nach "Kalevala". Deutsche Nachdichtung von Alfr. Jul. Boruttan. / *Tulen synty*. / Jean Sibelius, Op.32.

Även förlagsangivelsen återges diplomatariskt: Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. / Copyright 1911, by Breitkopf & Härtel, New York. / Aufführungsrecht vorbehalten. Text-början på alla använda språk ges.

Alla vidare utgåvor förtecknas. "Titelaufgabe" betecknar oförändrat omtryck medan "Variante" är annorlunda och "Weitere Ausgaben" finns på annat förlag. Arrangemang av andra omnämns.

Om något exemplar har dedikation skriven för hand av Sibelius anförs detta och även litteratur där verket behandlats (även i dagstidningar), dock ej recensioner.

Man inser lätt att det krävts många år av idogt arbete för att tillfredsställa de många detaljuppgifterna i de olika fälten i verkposterna. Man brukar tala om tysk noggrannhet och grundlighet, men den här verkförteckningen överträffar alla tidigare exempel i genren. Man frågar sig om ansträngningarna var nödvändiga för att göra Sibelius' verk rättvisa.

Samtidigt måste man påminna om att arbetet påbörjades före paradigmskiftet med internationellt tillgängliggörande av uppgifter på Internet. Om man idag på Internet söker på *Tulen synty* träffar man på en databas som drivs av Markus Tarkoma och Martti Laitinen: Jean Sibelius Tietokanta. Den innehåller dock annat än Sibelius Werkverzeichnis, varför den snarare är kompletterande än ersättande. Går man till Sibeliusmuseum vid Åbo akademi finner man där visserligen en förteckning över Sibeliusmaterial. Databasens framställning är dock inte så utförlig och så väl presenterad som Sibelius Werkverzeichnis. Den bästa presentationen av Sibelius' verk på Internet är hos Helsingin Suomalainen Klubi, än så länge endast på finska och svenska men med avsikt till ytterligare språk <http://www.sibelius.fi/svenska/index.html>. Där hittar man uppgifter om *Tulen synty* (med felaktig datering av version 2 och

naturligtvis inte så detaljrikt). Även om databaserna är på god väg har de ännu inte inhämtat det försprång som Sibelius Werkverzeichnis har.

Samtidigt som man måste beundra den envishet som det inneburit att samla alla uppgifter i Sibelius Werkverzeichnis får man nog räkna med att ett sådant företag var det sista i sitt slag. Det kommer att bli svårt att i framtiden engagera bibliografer under samma förutsättningar.

Det är väl onödigt att påpeka att ingen Sibeliusforskare kan undvara denna verkförteckning och att Fabian Dahlström är att gratulera till att företaget nu är i mål.

Jan Olof Rudén

Johanna Ethnersson: *Metastasiansk opera i Lovisa Ulrikas Sverige. En studie av fyra drammi per musica av Arvid Niclas von Höpken och Francesco Antonio Uttini*. Diss. (Studier i musikvetenskap 13.) Stockholm: Musikvetenskapliga institutonen, Stockholms universitet, 377 s., notex., ISBN 91-7265-622-0

Johanna Ethnerssons avhandling beskriver den metastasianska operans introduktion i Sverige och de kulturella förutsättningar som möjliggjorde denna. Det var med Lovisa Ulrika, Fredrik den stores syster, gift med Adolf Fredrik, som Pietro Metastasios drama per musica presenterades i Sverige. Självfallet var syftet att berika kulturlivet vid hovet, men också att befästa makten och framställa den som en upplyst institution. Till skillnad från andra delar av Europa kom opera seria i Sverige att enbart bli en angelägenhet för hovet och adelskretsarna – en hövisk representation – eftersom offentliga teatrar och operascener saknades.

Det finns fyra operer serie till Metastasios texter bevarade i Sverige: två av adelsmannen och militären Arvid Niclas von Höpken, *Il re pastore* (1752) och *Catone in Utica* (1753), samt två av den italienske kapellmästaren Francesco Antonio Uttini, *Il re pastore* (1755) och *L'eroe cinese* (1757). Höpkens operakomponerande var ett utslag av ett hängivet intresse. Verken tillkom under dennes tjänst som överstelöjtnant vid gar-

nisonsregementet i Stralsund som ju vid denna tid var svenskt. Uttinis operor, å andra sidan, var rena beställningsverk för hovet i Stockholm.

Huvudsyftet med arbetet är att beskriva stilen i Höpkens och Uttinis operor med hänsyn till deras förhållande till den samtida opera serian. Ethnersson använder en komparativ metod och studerar hur operorna kan sägas reflektera den metastasianska operans genrestil och tidens stilutveckling genom tidstypiska medel. De fyra svenska operorna jämförs med verk av samtidens ledande tonsättare inom genren. Vidare undersöker författaren på vad sätt Höpkens och Uttinis verk följer opera serians konventioner i fråga om musikaliskt uttryck, representation, musikalisk gestaltning och illustration, men hon försöker också att spåra eventuellt förekommande individuella drag hos de båda tonsättarna.

Det är ett omfattande arbete som läggs fram i sex kapitel, där det massiva femte "Genrestil och individuella drag" är det mest centrala. De övriga avsnitten innehåller bl.a. biografiska skisser av de båda tonsättarna, den historiska bakgrunden till musik och teater vid hovet i Stockholm vid den här tiden, manuskript- och källanalyser. I synnerhet kapitlet om det kulturella livet vid Ulrikas hov är eminent skrivet. När det gäller operaverken presenteras ett rikt källmaterial som också analyseras väl, men relationen fakta–diskussion haltar. Författarens egna slutledningar och bedömningar av sitt material lyser tyvärr i det stora hela med sin frånvaro. De förekommer alltför sparsmakat och är lite undanskymda. Detta är synd eftersom Johanna Ethnersson har enastående kunskaper om och insikter i en tid i svensk musikhistoria som ännu inte fått träda fram helt i ljuset.

Anders Wiklund

Anna J. Evertsson: *"Gå vi till paradiset med sång". Psalmers funktion i begravningsgudstjänster*. Diss. (Bibliotheca Theologiae Practicae 69.) Lund: Arcus förlag, 2002, x + 357 s., ISBN 91-88553-11-6

"Hur svårt att ena tron med livets dagar" konsta-

ter Harry Martinson i en dikt om livet, döden och uppståndelsen, som, långt efter sin tillkomst, togs in i läsepsalmsavdelningen till 1976 års psalmbokstillägg. Om hur sjungna psalmer i begravningssammanhanget kan bli ett medel för ett sådant "enande" handlar Anna J. Evertssons doktorsavhandling, framlagd inom ämnet kyrko- och samfundsvetenskap vid teologiska institutonen i Lund.

Avhandlingen är, på olika sätt, beroende av två ganska nyligen avslutade stora forskningsprojekt. Det empiriska materialet för studien är hämtat ur en omfattande enkät som gjordes 1997 inom ramen för det religionssociologiska projektet "Begravnings seder – studier av sociala skillnader efter döden", lett av Göran Gustafsson. Författarens egen tidigare vetenskapliga skolning och verksamhet har till betydande del ägt rum inom det stora nordiska hymnologiska projektet "Dejlig er jorden" (slutrapporten anmäld i STM 2002), och det faktum att boktiteln citerar slutraden ur samma psalmvers ("Härlig är jorden", Sv. ps. 297:1) uttrycker avhandlingens nära samhörighet med detta projekt.

Hymnologin är ett tvärvetenskapligt forskningsfält, där teologi, musikvetenskap och litteraturvetenskap möts. På senare tid, manifesterat inte minst i projektet "Dejlig är jorden", har området också breddats med sociologiska och antropologiska perspektiv. Anna J. Evertsson använder sig, som nämnts, av ett sociologiskt grundmaterial men tonar i övrigt ned de tvärvetenskapliga aspekterna och framhåller i stället att frågeställningarna är av kyrkovetenskaplig art och att arbetet är "fokuserat på textstudier" (s. 12, 74). Psalmernas melodier och deras samspel med texten problematiseras alltså inte, men begravningsgudstjänstens musikaliska sida är inte heller helt frånvarande.

Avhandlingen består av fem kapitel, varav de två första har inledningskaraktär. I det första kapitlet, "Förutsättningar för studien", utvecklas en dualistisk syn på begravningen i en folkkyrkosituation som en mötesplats mellan allmänmänniska och kyrkliga attityder och funktioner, av författaren benämnda "sammanspelet" respektive "kyrkoaspekt". I det andra kapitlet, som inledningsvis behandlar de i Gustafssons enkät förekommande psalmerna utifrån psalmbokens

ämnesrubriker, konstrueras en analysmodell baserad på motsatsparen fruktan–hopp, klagan–tacksamhet och skuld–förlåtelse (begreppen delvis hämtade från folkkyrkoteologen Gustaf Wingren), där det första begreppet i varje par tänks representera "död", det andra "liv".

I avhandlingens kärna (kap. 3 och 4) är materialet begränsat till tio begravningsgudstjänster, där huvudkriteriet för urvalet inte har varit representativitet utan lämplighet för (kvalitativ) analys. Det tredje kapitlet, bokens längsta, innehåller ingående textanalyser av de psalmer som förekommer i de tio gudstjänsterna. Inledningsvis utvecklas innebörden i analysmodellens tre begreppspar med hjälp av definitioner och frågor utifrån dels ett ex.istentiellt perspektiv (allmänmänniska erfarenheter, "sammanspelet"), dels ett trosrättligt (det kristna budskapet, "kyrkoaspekt"). I analyserna undersöks de förutsättningar som psalmtexterna ger för ett möte mellan de två perspektiven samt hur och i vad mån ett sådant möte kan hjälpa människor att "vända sig från död till liv" (s. 85). Psalmexterna relateras till de bibliska och liturgiska texter som i övrigt förekommer i Svenska kyrkans ordning för begravningsgudstjänst och även till andra bibeltexter som bedöms tematiskt relevanta.

Det fjärde kapitlet är rubricerat "Psalms funktion i begravningsgudstjänster – tio exempel"; citatet ur avhandlingstiteln markerar att författaren här är framme vid sitt huvudämne. I tio fallstudier relateras psalmernas textinnehåll till begravningsgudstjänsten som helhet: bibelläsningar, böner, ritual, övriga sånger och instrumentalmusik, samt dessutom till vad som ur enkätmaterialet kunde utläsas beträffande t.ex. prästens kontakter med sorgehuset före begravningen, samt huruvida de anhöriga påverkat valet av psalmer och övrig musik. I det avslutande kapitlet behandlas begravningsgudstjänsten som pastoral utmaning utifrån mötet mellan sammanspelet och kyrkoaspekt. Här diskuteras de analyserade begravningsgudstjänsterna i relation till varandra och till resultaten från "Dejlig er jorden"-projektet. Slutsatsen blir att begravningsgudstjänsten har förutsättningar att på ett konstruktivt sätt förena de skilda aspekterna.

Avhandlingen är innehållsmässigt väl sammanhållen; varje kapitel förutsätter och bygger

vidare på de föregående. Den stränga struktureringen visar sig bl.a. i förekomsten av sammanfattningar på tre nivåer: avhandlingen som helhet (ej att förväxla med den obligatoriska "Summary"), varje kapitel och varje enskild psalmanalys. Den omsorgsfulla konstruktionen och det konsekvent genomförda bruket av de för ändamålet konstruerade analysverktygen har vad man nästan skulle kunna kalla en skönhet. Dock har den vällovliga strävan till klarhet också lett till ett något tungfotat framställningssätt, där upprepningar och återkommande identiska uttryckssätt ibland upplevs besvärande (exempelvis de talrika "jag har visat..." i sammanfattningen av varje psalmanalys). Avhandlingen är typografiskt invändningsfri, och antalet korrekturfel är försvinnande litet.

Vilken roll spelar då musiken i framställningen? I psalmanalyserna begränsar sig det musikaliska till uppgift om melodins upphovsman eller musikaliska ursprung, däremot nämns inget om dess stilistiska hemvist. På s. 224 nämns att psalmen "Du segern oss förkunnar" sjungs på en folkmelodi, vilket, om än korrekt i historisk mening, leder tanken fel, då det associerar till folkton och inte till dess verkliga karaktär av (folkligt föga förankrad) rytmisk koral. I det fjärde kapitlet förs begravningsgudstjänsternas musik in i resonemanget; det stannar dock vanligtvis vid standardformuleringar om att det angivna stycket, ofta enbart med hänvisning till tempobeteckningen, förmodas kunna skapa "lugn" och/eller "trygghet".

Just i begravningsgudstjänstens sammanhang kan den i en folkkyrka latent spänningen mellan kristna och sekulära tänkesätt ställas på sin spets. Sett från denna synpunkt är avhandlingens tema välvalt. Många intressanta frågor lämnas dock obesvarade, inte minst på grund av materialets karaktär: att lägga ett för kvantitativa undersökningar skraddarsytt material till grund för en kvalitativ studie riskerar att leda till en konflikt mellan material och metod. Denna konflikt drabar inte själva analyserna av psalmer och andra texter, däremot kopplingen till själva *casus*, den aktuella situationen, om vilken information endast varit tillgänglig genom enkätformulärets schabloniserade kryssrutesvar. På flera ställen framgår att författaren varit medveten om detta

problem. I sammanhanget är det viktigt att erinra sig hennes definition av nyckelbegreppet "funktion" (s. 10): "vilka psalmer som brukades, *hur* de användes och deras innehållsliga *relation* till och *samspel* med andra delar av begravningsgudstjänsten". Det handlar alltså inte om huruvida gudstjänsten verkligen "fungerade", så att t.ex. griftetalets budskap blev förstätt/mottaget eller att deltagarna fick sina förväntningar infriade, utan om en *potentialitet*: "förutsättningar för..." blir ett nyckelord i slutsatserna.

Avhandlingens slutsatser är optimistiska: begravningsgudstjänster i allmänhet (alltså inte bara de tio som undersökts) anses kunna hjälpa de närvarande att "vända sig från död till liv". Denna i avhandlingen ofta återkommande vackra formulering – såvitt jag förstår författarens egen – är emellertid inte så tydlig att det blir alldeles klart vad som egentligen har [be]visats.

Jag saknar ett par perspektiv:

Förändring. Mycket tyder på att begravningsgudstjänsten är stadd i en sekulariseringsprocess, som delvis berör psalmerna (den på s. 57 refererade undersökningen från 1966 visar på högre andel psalmer med "profilerade" texter än 1997), men som främst gäller "extramusiken". Frågan är om inte den balans som Evertsson finner mellan "sambällsaspekten" och "kyrkoaspekten" är på väg att förskjutas till förmån för den förstnämnda.

Makt. Utformningen av begravningsgudstjänsten beskrivs som en angelägenhet mellan prästen och de anhöriga (vilket i och för sig torde stämma i många fall). Vad som inte blir tydligt är det inflytande som begravningsbyrån – en viktig aktör med egna målsättningar – på olika sätt utövar även på gudstjänstens innehåll, inte minst det musikaliska.

"*Gå vi till paradiset med sång*" är ett gediget och tankeväckande arbete, som har sin tyngdpunkt och styrka i textanalyserna. Dock saknas en rad viktiga perspektiv (t.ex. receptionsaspekter och, text-musik-relation), vilket å andra sidan, i enlighet med författarens önskan (s. 293) bör stimulera till vidare undersökningar, baserade på andra typer av material och med utnyttjande av hymnologins tvärvetenskapliga potential.

Sverker Jullander

Göran Gademan: *Operabögar*. Hedemora: Gidlunds förlag, 2003, 281 s., ill., ISBN 91-7844-631-7

Med sin bok *Operabögar* presenterar teatervetaren Göran Gademan den första omfattande forskningen om relationen mellan homosexuella män och opera i Sverige. Författaren försöker reda ut på vilket sätt homosexualitet och opera hänger ihop. Att det finns en koppling mellan dessa två kan knappast betvivlas idag efter all den litteratur som skapats i ämnet. Denna innefattar vetenskapliga arbeten, men även Internet-hemsidor samt en mängd artiklar i gaytidningar och annan gaylitteratur.

Den bok som innebar startskottet för forskningen var *The Queen's Throat* (1993) av Wayne Koestenbaum. Därefter har andra självbekännande operabögar hittat sina personliga infallsvinklar på ämnet, t. ex. Sam Abel med *Opera in the Flesh* (1996) och Paul Robinson med artikeln "The Opera Queen: A Voice from the Closet" (1994) publicerad i *Cambridge Opera Journal*. Även homosexuella män som inte är operabögar har valt att skriva i ämnet, bl.a. Mitchell Morris, författare till "Reading as an Opera Queen" (1993) i *Musiology and Difference* och Kevin Kopelson med "Metropolitan Opera/Suburban Identity" (1997) publicerad i *The Work of Opera*.

Gademan kritiserar forskare som Robinson och Koestenbaum för att formulera teser och beskrivningar över huvudet på operabögar som grupp. Dessa forskare besvarar själva frågeställningar utan att söka svaren hos de berörda operabögarna. Denna kritik bildar Gademans utgångspunkt i det att han istället valt att göra en omfattande empirisk undersökning om operabögar i Stockholmstrakten. Genom enkäter och gruppintervjuer gjorda under hösten 1997 söker Gademan finna svenska operabögars relation till opera.

Men vad är egentligen en operabög? Då större delen av den litteratur som producerats i ämnet idag är på engelska kan det vara lättast att börja med det engelska uttrycket "opera queen". Detta ords betydelse kan sammanfattas med en homosexuell, effeminerad man med ett mycket starkt operaintresse. Den svenska version av ordet som Gademan nu lanserat innebär ingen motsvarighet

till det engelska uttrycket, utan Gademan har anpassat ordet för att bättre spegla en svensk verklighet. För honom är en *operabög* helt enkelt en homosexuell man med ett starkt operaintresse och han tar bestämt avstånd från den effeminerade prägel som lagts på "opera queen". Det är intressant att iaktta att det svenska språket tillåter en helt annan flexibilitet än det engelska; en operabög kan även syfta på en *heterosexuell* man med ett ovanligt starkt operaintresse, även om Gademan inte använder begreppet med den betydelsen.

Gademans huvudfrågeställning är vad opera betytt för operabögar under komma ut-processen och i studien försöker han finna några gemensamma nämnare för operabögar som grupp. Huvudfrågeställningen återspeglas i dispositionen, vilken är uppbyggd kring olika steg i framväxten av den sexuella identiteten: "Barndomen", "Att upptäcka sin läggning", "Operaintresset börjar på allvar", "Ut ur garderoben", "Vad operaintresset betytt under komma ut-processen", "Den sociala sidan hos operaintresset" och "Operaintresset fram till idag". Att se framväxten av homosexuella identiteter genom olika steg är inte ovanligt. Även om det i detta fall inte handlar om att Gademan hävdar att den sexuella identiteten måste ta vägen genom vissa steg följer hans framställning tydligt det mönstret. I det sista kapitlet "Jag, en operabög" berättar Gademan om sina egna erfarenheter och följer här samma uppläggning som de andra operabögarnas framställningar, men återknyter också till deras berättelser. Detta gör han som en replik till Robinson och Koestenbaum i det att han därmed visar att han visserligen har en del gemensamt med operabögarna i forskningsprojektet, men även att hans berättelse liksom de övriga deltagarnas är unik. Gademan klargör att man måste tala om operabögar som en heterogen grupp.

En intressant aspekt som Gademan behandlar är operabögarnas preferenser för röstfack. Det finns en föreställning om att operabögar bara gillar sopraner, men den bilden är inte riktigt sann, visar Gademan. Välsjungande tenorer väcker också operabögarnas intresse, liksom i viss mån de övriga röstfacken, även om det finns ett något större intresse för sopraner. I kapitlet "Vad operaintresset betytt under komma ut-processen" visar

Gademan att opera kan ha olika funktioner för operabögarna under denna känsliga period. Opera kan fungera som en *ventil*, där operabögarna tillfälligt får utlopp för sina känslor, som ett *substitut* under kortare perioder i operabögarnas liv, men också att operaroller kan fungera som *förebilder* för att bejaka sin läggning eller bara som *speglingsobjekt* där operabögarna tillfälligt känt igen sig i rollernas situation eller känt sympati för vissa roller. Att opera använts som en *flykt* ifrån verklighetens krav är ovanligt och även om opera som ett slags *tröst* är vanligare och tangerar denna funktion, behöver det inte nödvändigtvis innebära att man också flyr ifrån sin egen livssituation, menar Gademan. I studien får läsaren även se hur operabögarna umgås genom att lyssna på opera. Då de diskuterar opera behandlas exempelvis personliga röster, orkestersatsen och de starka känslorna hos operarollerna.

Det är den empiriska utgångspunkten hos Gademan som utgör den stora styrkan och det som gör *Operabögar* särskilt läsvärd då man ser till övrig forskning i ämnet. Genom Gademans insats tar forskningen om homosexualitet och opera ett rejält steg närmre den traditionella forskningen jämfört med t.ex. Koestenbaums *The Queen's Throat*, som tydligt ligger inom ramarna för New Musicology. *Operabögar* kan kanske innebära ett startskott för en ny empirisk period i ämnets utveckling.

Förhoppningsvis kommer andra forskare ta vid där Gademan slutar och föra forskningen vidare med fler intervjuer och enkäter. Gademan hade en ambition att använda lesbiska kvinnor och bisexuella som referensgrupper vid projektets start, men fick inte in tillräckligt med material för det skulle kunna bilda ett bra referensmaterial. Därför syns dessa personer inte något särskilt i studien. Det innebär att det ännu saknas motsvarande empiriska undersökningar om homosexuella kvinnor samt om bisexuella kvinnor och män. En problematiserad bild av ett *heterosexuellt* förhållande till opera skulle också vara en av dessa pusselbitar, vilka behövs för att ge en helhetsbild av hur sexualitet inverkar på operaintresse och -lyssnande. I en tid då det personliga blir av allt större vikt och görs alltmer synligt, är detta en viktig del av forskning som bara väntar på att någon ska ta upp träden.

Katarina Glantz

Brigitte Hamann: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. München: Piper Verlag GmbH, 2002. 688 s., ill. ISBN 3-492-04300-3.

Börjar inte ämnet Richard Wagner vara uttömt vid det här laget? Både ja och nej. Om hans verk finns kanske inte så mycket mer att tillägga, men alltjämt en hel del nytt kring produktion och reception av operorna, inte minst under den "bruna" perioden 1933–1945. Historikern Brigitte Hamann har gett ut en lovordad bok om Hitlers Wien och fortsatt med en skrift i ett närliggande ämne, Hitlers Bayreuth, som egentligen är en omfångsrik och klassiskt gedigen biografi över Wagners svärdotter Winifred. Historien om den föräldralösa engelska flickan som fick tyska fosterföräldrar och vid 18 års ålder giftes in i – det är nog rätta ordet – klanen Wagner för att försäkra tronföljden, blev festspelens maktcentrum och "die Herrin", nära vän till Adolf Hitler och övertygad nazist fram till sin död 1980, är i sig rafflande nog.

Man läser biografien med ett slags skräckblandad förtjusning. "Awesome" vore kanske ett passande adjektiv för både levnadslöpp och text. Hamann skriver nyktert, ibland rentav torrt och gör inga försök till djuplodande karaktärsteckningar, utan händelser, fakta och framför allt utdrag ur hittills okända brev i riklig mängd får tala för sig själva. Som läsare kan man inte låta bli att reflektera ytterligare, t.ex. över tonsätтарыnkornas starka inflytande över arvet från männen (Richard resp. sonen Siegfried) och det faktum att hela Bayreuth-idén ju förvaltades konstnärligt och ideologiskt av två synnerligen dominanta änkor i nära 60 år, i båda fallen med påtagliga erotiska underströmmar till de nya männen i kretsen (rasideologen H. S. Chamberlain resp. dirigenten Hans von Tietjen). Om Richard Wagner i sina operor tog upp freudianska teman långt före Freud själv så utspelades ju freudianska familjeintriger och skandaler i verkligheten i klanen Wagner under i stort sett hela 1900-talet på en nivå fullt i klass med det engelska kungahuset och såpoperorna. Richard själv förekommer inte i biografien, men man kan ana hans ande över familjen i generationer. Hans "postuma medverkan" i nazismens illdåd har diskuterats utförligt de senaste decennierna. Här finns rikligt stoff också för hans postuma inflytande på barnbarns-

barnens individuella öden.

Nog av; detaljer ur Winifred Wagners och familjens mycket märkliga leverne är av mindre intresse för svenska musikkforskare. Däremot väcker läsningen ett par andra, angelägnare frågor kring Wagnerreceptionen i Sverige och kring de ideologiska bälverk som reses kring uppförandetraditioner i allmänhet. Bemötandet i Sverige under mellankrigstiden av tyska dirigenter och artister med yrkesförbud i hemlandet är inte särskilt väl dokumenterat, inte heller de samlade insatserna från de många musiker (och musikkforskare!) som under 1930-talet definitivt flyttade hit och berikade musiklivet. Och omvänt, kunskaperna är magra om de rätt många svenska sångare som verkade vid tyska operahus ända fram tills de stängdes p.g.a. krigshandlingarna. Kort sagt, påverkades Wagneruppförandena i Sverige av signalerna från 1930-talets Bayreuth eller inte?

Ett annat memento är hur källmaterial kan sorteras, förstöras eller förslutas för kritisk, oberoende forskning. Hanteringen av Wagnerarkivet är belysande: redan tidigt brände Cosima makens korrespondens med judiska kulturpersonligheter (bl.a. Heinrich von Heine) för att inte "kompromettera" honom, och än i dag sitter en arvinge på ytterligare familjbrev som inte får läsas av utomstående. Hamann antar att de troligen visar att sönerna Wieland och Wolfgang Wagner hade mycket mer med Hitler att göra än vad PR-maskineriet kring de återuppväckta, "avnazifierade" festspele gav sken av, d.v.s. att Winifred fick ensam figurera som Bayreuths syndabock efter kriget och att myten om sönnernas politiska oskuld inte får avslöjas.

För det tredje: den som eventuellt tänker sig att musik inte kan fungera politiskt behöver bara studera Wagnerreceptionen under 150 år, från hans egen uttalade konstfilosofi till "avideologiseringen" under efterkrigstiden. Till sist blir ju frågan om det finns något innehåll kvar att bygga nya uppsättningar på om man tar bort vissa grundfundament som de facto fanns i familjeideologi, text, uppförandetradition – jag menar de antisemitiska och antidemokratiska inslagen – och tänker sig att musiken ensam skall bära hela föreställningen. Så var ju allkonstverket aldrig tänkt. Intressant är att Wilhelm Peterson-Berger i

sin Wagner-kritik (som växte och nyanserades med åren) omedvetet tangerade denna sentida problematik, "att Wagners konst innerst inne bar på en farlig svaghet, den tyska tyngden, som hotade med hastig nedgång och självförintelse". Detta skrev P.-B. apropå Wagner-jubileet den 10 januari 1933, några veckor före nazisternas maktövertagande. Redan samma sommar var festspelelen i Bayreuth en klart nazistisk manifestation, och Winifred Wagners lyckligaste tid började, de sju år då hon hade Hitlers öra och finansiella understöd, och Führern själv ofta umgicks med familjen som "onkel Wolf". Relationen hade drag av ett slags underförstådd pakt. Hitler investerade i Bayreuth både av privata skäl och som regimens politiska skyltfönster inåt och utåt. Wagnerfamiljen i sin tur blev rikligt belönad med status och inflytande.

Hamanns exposé över Winifred Wagner och nazifieringen av Bayreuth-festspelelen kan rekommenderas varmt, men för att få en mera fullständig bild och förstå Hitlers passion för Wagners musik och den helt avgörande betydelse den fick för hans politik och Tysklands öde kan också Joachim Köhlers *Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker* (1997) och Saul Friedländers & Jörn Rüsens (utg) *Richard Wagner im Dritten Reich* (2000) anbefallas.

Henrik Karlsson

Lennart Hedwall: *Oscar Byström. Ett svenskt musikeröde från 1800-talet*. Hedemora: Gidlunds förlag, 2003, 496 s., ill., notex., ISBN 91-7844-642-2

Lennart Hedwalls stora arbete om Oscar Byström (1821–1909), har engagerat författaren under en mycket lång tid. Perioder av intensivt arbete med genomgång av omfattande material har avlösts av perioder då arbetet har fått vila i väntan på nya material och infallsvinklar. Men så finns det också många olika sidor av Byström att beakta om man som Hedwall har velat skriva en monografi på närmare 500 sidor. I den rådande brist på biografier om historiskt viktiga personer i svenskt musikliv, blir man förvånad när det plötsligt

kommer en så omfattande bok om just Oscar Byström, som sällan nämns som en mer framträdande person, om han nu över huvud taget nämns. Lennart Hedwall har emellertid tagit sin an denne "doldis" och tycks ha haft för avsikt att visa hur oförtjänt Byström har glömts bort av eftervärlden.

Boken är uppdelad i tolv kapitel där de första elva följer Byströms liv kronologiskt; det sista kapitlet är en genomgång av Byströms olika arbeten/publikationer av svenska koraler. Därtill sju bilagor, notförteckning, förkortningslista, litteraturförteckning och ett personregister.

Oscar Fredrik Bernadotte (!) Byström hade både musikaliskt och militärt påbrå efter sin far Thomas Byström, i vars fotspår han följde med en dubbel yrkesverksamhet. Oscar Byström var tidigt en framstående pianist och umgicks i de kungliga kretsarna kring prinsarna Gustaf, Carl (Karl XV) och Oscar (Oscar II). En person Byström tidigt kom i kontakt med och som kom att bli betydelsefull var Franz Berwald, som Byström hade såväl vänskapliga som affärsmässiga kontakter med, ibland inte utan slitningar i relationen. En grund till detta var bl.a. en tredje yrkesinriktning som Byström under en tid praktiserade, nämligen som företagare inom kalkbruksnäringen på Gotland, något som Berwald blev inblandad i.

Det var med andra ord många verksamheter Byström provade på, och parallellt med militäryrket etablerade sig Byström som framträdande musiker, pedagog och tonsättare i huvudstaden. När han från 1864 kom att vara ledamot av Kungl. Musikaliska akademien ägnade han den lika stor kraft som annat han gav sig i kast med. Byström var helt enkelt inte en person som vilade och heller inte en som var rädd för att ta ställning och driva olika frågor. Under perioden som inspektor för musikkonservatoriet 1866–72 lade han fram många olika förslag till förändringar av utbildningarna. Det tycks över huvud taget som att Byström oftare stötte på mot- än framgångar i livet, även om han också fick mottaga en hel del beröm och aktning.

Perioden 1872–76 var Byström verksam i Åbo, och när han återvände till Sverige kom hans musikaliska inriktning att i stort förändras mot intresset för vår svenska kyrkomusik och framför

allt koral-sången. Nitiskt missionerade han för att kyrkomusiken skulle lämna den släpiga sångtraditionen och istället återfinna vad Byström menade var det riktiga gregorianska ursprunget. Byström arrangerade motettaftnar i huvudstaden, konsertresor och musikföreläsningar i landsorten (besökte bl.a. ca 1700 församlingar!), forskade, besökte Hugo Riemann och andra samt gav ut olika koralspublikationer för att reformera församlings-sången.

Om allt detta skriver Lennart Hedwall med stor noggrannhet, genomgång av arkivalier och med jämförelse av andras arbeten. Det är ett imponerande arbete, och man får mycket lön för mödan med läsningen, vilken inriktning man nu än har. För egen del har det varit musik- och konsertlivet i Stockholm och Åbo som har intresserat mig mest. Men det finns också ett problem med Hedwalls arbete, nämligen att det är så omfattande och framför allt så detaljredovisande, att man riskerar att tappa tråden och den övergripande framställningen. Denna är också berikad med många och långa citat, t.ex. av recensioner som ofta återges in extenso. Ibland återges flera sådana om en och samma konsert för att t.ex. belysa de olika recensenternas i Stockholmstidningarna inställningar, samtliga recensioner in extenso. Dessvärre tynger så långa citat texten och författaren borde enligt min mening i stället ha givit några belysande exempel på det som skall framhållas och i övrigt sammanfatta.

Med allt det material Hedwall redovisar hade man behövt olika hjälpmedel för att kunna orientera sig, såväl när man läser boken från pärm till pärm som när man i efterhand vill gå tillbaka för att studera något. Kapitel på 30–60 sidor utan inre uppdelning i nivåer med underrubriker blir lätt otympliga, och framför allt blir det nästintill omöjligt att i efterhand leta upp ett avsnitt man vill hitta tillbaka till. En annan kapitelstruktur med tydligare innehållsförteckning hade därför varit en god hjälp. En annan hade varit ett sakregister som komplement till det fylliga personregistret (som dock inte omfattar personerna i bilagorna). Antag nämligen att man i efterhand vill gå tillbaka och särskilt studera vad som skrivs om en av Byströms koralutgåvor, så är det förenat med ett stort letande för att återfinna just det stället. Gäller det dessutom en enskild koral är det

nästintill omöjligt att leta upp alla ställen där den kan omnämnas. Detsamma gäller mycket annat som redovisas, t.ex. Byströms egna kompositioner.

Trots att jag har antytt att boken i vissa avsnitt kunde ha kortats ned, framför allt med de långa citaten, är det vissa delar som jag saknar. Med en så fyllig och uttömmande beskrivning om Oscar Byströms liv och leverne hade det varit önskvärt att också få en sammanställning dels över hans kompositioner, dels över hans olika koralarbeten. Författaren skriver i förordet att han har valt att låta dessa ingå i den löpande framställningen, och med Hedwalls noggrannhet är detta också väl genomfört. Men sammanställningar har sin alldeles egen betydelse, i synnerhet i efterhand när man vill gå tillbaka och leta upp något.

Det är en sårning i svenskt musikliv som Hedwall har funnit så viktig att beskriva och lyfta fram. En beskrivande mening om honom stannade jag särskilt för: "Den väg han följde skulle dessvärre inte visa sig särskilt fruktbar för vare sig honom själv eller hans mål, men han gick den synbarligen oförfärad och med största övertygelse." (s. 391) Denna formulering gäller koralforskningsarbetet, men den kan nog stå för mycket annat hos Byström också.

Anders Carlsson

Kenneth Helgesson: *Absolut gehör. Konkret minne för ljud*. Diss. (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 76), Göteborg 2003, 334 s., ISBN 91-85974-72-2

Trots en lång rad undersökningar om s.k. absolut gehör fortsätter detta fenomen att fascinera och förbrylla. Kenneth Helgesson kan alltså lugnt räkna med att hans doktorsavhandling kommer att väcka uppmärksamhet om än så länge begränsad till svenskläsende personer. Hans framställning går långt utöver vad som brukar behandlas under en rubrik som "Absolut gehör". Han diskuterar absolut gehör inom en lärandeteoretisk ram och relaterar det till andra former av gehör, framför allt klangfärgsgehör, på ett sätt som saknar tidigare motsvarighet. Han är väl inläst på

den relevanta litteraturen, och ger läsaren en utmärkt möjlighet att uppdatera sina kunskaper på området. Tidigare forskning om absolut gehör har som regel varit av (kvasi-)experimentell karaktär eller inneburit enkätundersökningar. Typiska frågor har gällt vilka kriterier man skall anlägga för absolut gehör; hur vanligt förekommande absolut gehör är; vad som skiljer absolut gehör från s.k. relativt gehör och "mellanformer" som "quasi-absolute pitch"; tänkbara teorier som bakgrund till absolut gehör; om det är möjligt att utveckla absolut gehör m.m. På det hela taget finns det föga av generella resultat, delvis beroende på att såväl kriterier som undersökningsmetoder och bakomliggande teori varierar mellan olika forskare.

I inledningen får man klart för sig att Kenneth Helgesson till följd av egna negativa erfarenheter av gehörlära/undervisning utvecklat en stark motivation att ägna mycket arbete och funderande åt detta område. Han beskriver sin metod som kvasi-fenomenologisk (ett alternativ kunde vara reflekterande introspektion) och utgår i första hand från sina egna erfarenheter av att försöka utveckla sin gehörsförmåga. Han är alltså själv det främsta försöksobjektet. Därutöver har han använt sig av intervjuer med ett par personer med absolut gehör samt av utsagor från ett sjuttio-tal personer i diskussionsgrupper om absolut gehör på Internet (övervägande amerikaner, alltså engelskspråkigt material). Citat ur detta sistnämnda material används flitigt och belyser talrika personers reflektioner och beskrivningar av hur de upplever och använder sitt absoluta gehör, inte minst i ett informativt appendix om för- och nackdelar med absolut gehör.

Det är naturligtvis lätt att hitta många invändningar mot Helgessons metodik. Han utvecklar sina teser huvudsakligen på grundval av sina egna erfarenheter och gör inga direkta försök att validera deras giltighet för andra personer. Det närmaste han kommer detta är valda utsagor från personer i ovannämnda diskussionsgrupper, men utsagorna kommer från olika personer i olika sammanhang, och rent generellt föreligger alltid en risk för "bias" i sådana urval. Här och var studerar man inför antaganden som är löst eller till synes obefintligt grundade. Hans teori bygge kan karakteriseras som en mycket fri komposition av

stoff från inom psykologin välkända teorier, viss tolkning av dessa, och som sagt idéer grundade på egna erfarenheter. Han är väl medveten om tänkbara invändningar men väljer att gå sin egen väg i försök att lansera nya synsätt på musikaliskt gehör och framhåller att avhandlingen skall ses som en lägesbeskrivning i ett fortgående arbete. Förmodligen kommer en hel del att modifieras och revideras i hans fortsatta arbete.

Inom ramen för en kort recension finns ingen möjlighet att diskutera hela det rika materialet i avhandlingen. I fortsättningen ges en mycket koncentrerad och förenklad sammanställning av några centrala tankegångar.

Utgångspunkten är en analys av människors omvärldsuppfattning. Författaren menar, tämligen okontroversiellt, att vi uppfattar "objekt, områden och färdigheter" som bestående av två delar, form och innehåll. Formen är det "konkreta" (t.ex. ljuden/orden i ett yttrande), innehållet det "abstrakta" (innehåll i yttrandet). Han hävdar vidare, något mera diskutabelt, att de flesta individer fokuserar på innehållet snarare än på formen (vilket nog kan stämma när det gäller det nämnda exemplet), men att det finns en mindre grupp individer som tvärtom fokuserar på formaspekter. Inriktning på innehåll innebär att individens perception/kognition kännetecknas av en holistisk inställning, medan inriktning på form är tecken på en analytisk inställning. Här anknuter författaren till vad som i psykologi brukar benämnas kognitiv stil med en grundläggande distinktion mellan holistisk kognitiv (lärande-)stil och analytisk kognitiv (lärande-)stil.

I nästa steg av resonemanget görs det djärva antagandet att varje människa har preferens för ett och samma (biologiskt inprogrammerade) system för naturligt lärande, antingen improvisation (lärande genom handling, aktivt lärande) eller imitation (observationslärande, passivt lärande). Det förstnämnda alternativet anses vara det som gäller för de flesta individer, men båda lärandesätten förekommer tillsammans i varje inlärningsprocess. För individer med preferens för lärande genom handling (holistisk kognitiv stil) kommer den tidigare delen av inlärningsprocessen att domineras av ett improvisatoriskt lärandesätt, men gradvis kommer ett imitativt lärandesätt att öka för att slutligen dominera. För individer med

preferens för observationslärande (analytisk kognitiv stil) är det tvärtom: imitativt lärande dominerar i början, improvisatoriskt lärande i slutet. Närmare bestämt beskriver Helgesson inlärningsprocessen i sju successiva men överlappande faser/steg, också framställda i figurform, varav vissa innebär fokusering på enskilda aspekter av inlärningsområdet, medan andra "centrala nivåer" innebär ett slags helhetsperspektiv. Beroende på individens preferens för inlärningsstil, holistisk eller analytisk, kommer detta i gehörssammanhang att bidra till utvecklingen av i första hand absolut klangfärgsgehör (holister) respektive absolut tonhöjdsgehör (analytiker).

Här påbörjas alltså en sammankoppling av resonemanget om lärandestilar och gehörfrågor. Helgesson konstaterar att begreppet gehör i musiksammanhang nästan uteslutande förknippas med tonhöjdsvariabeln, medan man däremot nästan aldrig hör talas om klangfärgsgehör. I västerländsk konstmusik har i regel tonhöjdsfaktorn och allt som hör därtill (intervall, skaltyper etc) tillmätts större betydelse än klangfärgen. Begreppet klangfärg är också mera svaråtkomligt för definition och analys, troligen p.g.a. av det är ett mångdimensionellt fenomen. Helgesson konstaterar emellertid att i mycket samtida populärmusik spelar klangfärgen en mera framträdande roll än tonhöjdsfaktorn, t.ex. att man känner igen en låt på dess "sound" snarare än på dess speciella följd av tonhöjder. Det finns också försök som visar att personer kan uppfatta samma stycke/melodi spelad med olika instrument som helt olika stycken. Träning av klangfärgsgehör förekommer knappast alls i musiksammanhang (det kan påpekas att det däremot är vanligt och högst nödvändigt för ljudtekniker).

Kenneth Helgesson menar att uppdelningen av gehör i klangfärgsgehör och tonhöjdsgehör motsvarar distinktionen mellan innehåll och form: klangfärgen är innehållet, tonhöjden formen. Han hävdar vidare att det är möjligt att perceptuellt särskilja dessa fenomen, t.ex. att man i lyssnande till enskilda komplexa toner kan uppfatta en separat tonhöjdsdel (knuten till grundtonen) och en separat klangfärgsdel som är den komplexa tonens övertoner uppfattade som helhet. Här är det på sina håll svårt att följa eller acceptera Helgessons påståenden, eftersom klang-

färgen i många avseenden uppenbarligen samvarierar med tonhöjden; vidare skulle resonemanget ovan t.ex. innebära att en sinuston inte skulle ha någon klangfärg.

Från dessa premisser följer sedan en grundlig och högst intressant genomgång av olika typer av klangfärgsgehör och tonhöjdsgehör, som kan rekommenderas till varje läsare, oavsett vilken uppfattning man har om Helgessons bakomliggande idéer. Jag har inte sett någon liknande systematisk genomgång av dessa frågor i någon annan text världen över. Som innehavare av absolut gehör sedan barnsben (fastän numera förskjutet en halv- eller helton uppåt) växlar jag mellan att nicka instämmande, sätta utropstecken på många håll och frågetecken på en del andra. Det finns instruktiva genomgångar av olika former av relativt gehör (temporalt, simultant, intervallgehör, centraltonsgehör, grundtonsbaserat relativt gehör), en belysande genomgång av "absolut relativt gehör" som kan förefalla vara absolut gehör men som bygger på långtidsminne för *en* speciell tonhöjd plus intervallhörande relativt denna, och naturligtvis diskussion av olika indelningar av absolut gehör (aktivt/producerat, passivt/identifierat, tonartsgehör, koppling till synestesi/färghörande mm).

Kenneth Helgesson räknar med tre olika grupper av personer som utvecklat absolut gehör (Ag). Den första gruppen kallas "naturliga" Ag-innehavare och utgörs av individer med analytisk lärandeprocess (d.v.s. den relativt ovanligare formen av lärande), vilken ger möjlighet till tidigt lärande av en förmåga som Ag. Den andra gruppen består av personer som "utsatts" för massiv exponering av musik i barndomen. Den tredje gruppen Ag-innehavare är individer med den vanligast förekommande lärandeprocessen (d.v.s. holistisk), för vilka möjlighet till utvecklande av Ag föreligger i slutfasen av den inlärningsprocess som Helgesson postulerar, men bara ett fåtal individer i denna grupp sägs uppnå samma Ag-kompetens som de "naturliga" Ag-innehavarna.

Den presumtive läsaren bör förvarnas om att detta inte är en lättläst text, den fordrar flera omläsningar för att man skall kunna tillägna sig och ta ställning till författarens teser. Som tidigare sagts kan man lätt rikta olika invändningar mot metodiken. Ändå finner jag dessa väga relativt lätt

i förhållande till helhetsgreppet i avhandlingen, d.v.s. det i sitt slag unika försöket att placera in frågor om olika former av musikaliskt gehör inom en lärandeteoretisk ram. Hur fruktbart detta kan bli i längden återstår att se, här fordras mycket fortsatt arbete både gällande precisering av teoretiska begrepp och naturligtvis empirisk prövning i större skala. Helgessons syn på klangfärgsgehör kontra tonhöjdsgehör kommer säkert att mötas av invändningar, och i sin kritik av gehörs- och musikundervisning trampar han förmodligen på flera ömma tår.

Avhandlingen representerar helt klart ett nytänkande inom ett område som länge tycks ha stått och stampat på samma fläck. Det blir spännande att följa Kenneth Helgessons fortsatta arbete, och han bör inte dröja med att bege sig ut på det internationella scenen.

Alf Gabrielson

Mats d Hermansson: *From Icon to Identity. Scottish Piping and Drumming in Scandinavia*. Diss. Göteborg: Institutionen för film- och musikvetenskap, Göteborgs universitet, 2003, 386 s., ill. ISBN 91-85974-71-4

Vad är det som gör att "highland pipes", den skotska säckpipan, väcker så starka känslor? Hur kommer det sig att den har kunnat slå rot i nya miljöer utanför Skottland? I sin avhandling beskriver Mats d Hermansson hur intresset för skotska säckpipor och musik uppstått och utvecklats från 1960-talet och fram till idag. Hermansson är själv säckpipare och en av de främsta utövarna i Skandinavien. Hans avhandling är fylld med närgångna data och präglad av ett starkt insiderperspektiv.

Avhandlingen har fyra huvudavdelningar: "Introduction and Theory", "Formation of the Icon and Its Dissemination to Scandinavia", "From Icon to Identity" och "Icon or Music".

I den första avdelningen lotsas läsaren in i den skandinaviska highland pipes-världen. Säckpipan berör ofta sina lyssnare starkt – ett instrument att älska eller hata.

Bokens inledning innehåller en presentation

av frågeställningar och syften, en kortare genomgång av forskningsläget och bestämning av fältet. I studien ingår skotska säckpipbands från Skandinavien och Finland. Merparten av orkestrarna är dock verksamma i Danmark och Sverige.

Avhandlingens inriktning avspeglar sig i ett antal delvis sammanhängande frågor:

- Varför har denna musik som är så starkt förankrad i det gaeliska klansamhället blivit attraktiv för ett litet antal skandinaver?
- Hur kom musiken till Skandinavien?
- Vad hände med musiken när den importerades?
- Vilken roll spelar musiken i identitetsskapandet för de inblandade musikerna?
- Varför ville/vill dessa människor ingå i en främmande kultur?
- Var det verkligen det de ville?

Frågorna leder i sin tur fram till en presentation av huvudsyftet:

The main objective of this thesis is to describe and analyse the background to why and process through which the small marginal culture of Scottish piping and drumming spread to and developed in Scandinavia, as well as to interrogate what use and function this genre of music may have in Scandinavia. (s. 6)

Avhandlingens fyra avdelningar inrymmer totalt åtta kapitel. Efter inledningen följer kapitel två som är en presentation av instrumentet och av skotskt säckpipespel. Här behandlas instrumentets användning historiskt och dess betydelse för skotsk nationalism. Hermansson diskuterar vilka faktorer som låg bakom det medvetna valet av säckpipan som nationsikon.

I avhandlingens tredje kapitel presenteras arbetets huvudområde – den skotska säckpipan i Skandinavien. Arbetet är kronologiskt uppbyggt och inleds med en presentation av de första säckpipsbesöken.

I kapitel fyra diskuteras den svenska kulturella miljön i vilken de skandinaviska banden startades. De skandinaviska skotska säckpipebanden ställs i relation till andra musikformer som växt fram under ungefärligen samma tid.

Kapitel fem har den spännande titeln "The Imaginary Pipe Band. Searching an Identity in the Icon but Finding it in the Music Beyond the

Icon". I kapitlet närmar sig Hermansson de svenska säckpipbanden med utgångspunkt i drivkrafterna bakom valet av musikstil hos utövarna. Hermansson prövar idéer från Jean Baudrillard, Anthony Giddens och Mark Slobin om hur vissa musikformer på olika sätt attraherar lyssnare och utövare. Säckpipans dragningskraft diskuteras också i förhållande till psykoanalytiker Jacques Lacans teorier om "begäret till den Andre". Säckpipan och säckpipkulturen kommer därmed att stå som symbol för det åtrådda, men kanske också för den exotiska *andra* i den bemärkelse Edward Saïd lägger i termen, även om Hermansson själv inte för den diskussionen.

Kapitel sex behandlar tradering och förändring. Här besvaras frågor om hur repertoar och instrument kommer till Skandinavien och i vilken mån dessa förändras i den nya miljön. Inläring diskuteras och förebilder presenteras.

I kapitel sju beskriver Hermansson hur de skandinaviska banden skapas. Kapitlet är i stort sett en katalog över orkestrar i Skandinavien.

Det avslutande kapitlet behandlar bandens och musikens plats och funktion. Detta relateras till hur grupperingen fungerar internationellt. Den skandinaviska säckpipkulturen diskuteras med hjälp av Mark Slobins (1993) idéer om "superculture", "subculture" och "interculture".

Det hade knappast varit möjligt för en utomstående musikforskare att få tillgång till material och intervjupersoner på det sätt som Hermansson fått. Kort sagt, fördelarna med att som Hermansson själv vara en aktör inom den gruppering som beskrivs är uppenbara. Det handlar om tillgång till källor, kunskap om fältet, trovärdighet, tolkningskapacitet etc. Hermansson kommer nära det förkunnscapsideal som pekas ut av Clifford Geertz när han i *Local knowledge* (1983) förklarar vad "thick descriptions" är: "If you have to ask what jazz is – you are never going to get to know", skriver Geertz och Hermansson vet verkligen vad säckpipmusik är. Men vilka är då nackdelarna? Uppenbarligen har Hermansson svårt att placera sina säckpipespelare i ett större sammanhang. De större strukturerna och likheterna med andra grupperingar i Skandinavien saknas i beskrivningen. Hermansson skriver på s. 18 att han är både outsider och insider. Kan man vara det? Kan man ta av sig forskarglasögonen som ett medvetet

val, och innebär det att man ser även utan dem? Detta är ett mycket spännande problemområde i avhandlingen som är alltför lite utrett.

Hermansson har medvetet valt att inte jämföra med andra grupperingar där skandinaver valt att engagera sig i "andra" kulturers musik. På s. 16 skriver han att en studie av individers val i sådana grupperingar "would probably touch on many of the issues brought up in this thesis, but that would have been a quite different study". Här har Hermansson fel – om syftet är att studera varför skotsk säckpipemusik verkar attrahera skandinaver är det i högsta grad relevant att se till vilka andra musikformer som tagits upp i liknande omfattning och i liknande sammanhang. Dessutom är arbetet i många fall redan gjort när det gäller klassisk jazz, steel pans, balalajkamusik, irländskt, klezmer etc. (Lundberg m.fl., *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*, 2000; Frankby, "Om svenska klezmerband", 1997; Kronman, *The pan page: a forum for the steel pan instrument*, 1996; Forsgren, "Aaron Isaac jazz band", 1997; Persson, *Spelkvinnor – de nya spelmännen: om kvinnliga instrumentalister inom svensk och irländsk folkmusik*, 2003; Lundberg, *Balalajkamusiken i Sverige*, 1987; etc.). Hermansson hade alltså inte behövt undersöka dessa områden själv.

På många plan är nämligen resultaten från Hermanssons arbete svåra att tolka om de inte ställs mot andra liknande grupperingar i Skandinavien. Han konstaterar t.ex. att 20 % av aktörerna är kvinnor. Det är förmodligen mycket få i jämförelse med andra grupperingar – och oerhört intressant –, men den omständigheten lämnas okommenterad. Vad betyder det att de flesta har medelklassbakgrund? Det skiljer de svenska säckpiparna från de skotska, men troligen inte från andra svenska grupperingars medlemmar. "Surprisingly few work as professional musicians in other genres", konstaterar Hermansson förvånat på s. 12 – om han jämfört med t. ex. balalajkaspelare eller medlemmar i steelbands hade han kunnat se att detta är det vanliga förhållandet.

När det gäller terminologi är Hermansson tämligen konsekvent och tydlig. Jag vill dock rikta kritik mot att han i några fall valt att använda termer på annat sätt än de vanligen används i den musiketnologiska litteraturen. Her-

mansson talar t.ex. om "musical culture" (bl.a. på s. 14) och verkar avse samma sak som brukar heta "music culture" (jfr t.ex. Titon, *Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples*, 1996). Dessutom använder Hermansson omväxlande "genre", "culture" och "field" för att beteckna samma sak. Det verkar vidare som om författaren på flera ställen sätter likhetstecken mellan insider-perspektiv och emiskt perspektiv (t.ex. s. 22–23). Men så behöver det ju inte alls vara. Ofta rör sig "vanligt folk" med forskarmodeller – eller hoppar mellan dem. Outsider kan ju vara en som inte tillhör kulturen ifråga, men det behöver ju inte vara en forskare. En annan term som inte är helt självklar, men som samtidigt är central för avhandlingen är "ikon". Här hade Hermansson behövt förtydliga varför han valt att tala om ikoner istället för emblem eller symboler som oftast används i musiketnologisk litteratur.

Vem ska läsa boken? Det är förstas en viktig fråga för alla typer av publikationer. När det gäller avhandlingar finns en given publik i den akademiska världen. Hermansson diskuterar inte vem han vänder sig till och det borde han förstas ha gjort. Även här kan man ana att insiderperspektivet förblindat en aning. Ett exempel är att säckpipsmensuren anges i inches och inte centimeter (s. 68) – det kan kanske vara befogat, men borde ha motiverats i texten. Det är uppenbart att Hermanssons tänker sig att säckpipsfolket är en läskategori och att det är för dem han gör en katalog över de skandinaviska banden och nyckelpersonerna. Här skall inte skrivas en krönika, inleder han med, men det blir ändå närmare 60 sidor (s. 105 ff). Samtidigt gör avsaknaden av register att det är mycket svårt att i boken hitta enskilda band och säckpipspelare.

Hermansson provar olika idéer för att förklara varför säckpipan väcker starka känslor bland sina åhörare. Begäret är så starkt att man enligt Hermansson är beredd att lämna sin "safe ground of their Danish or Swedish identities" (s. 202). Här är det emellertid osäkert vad författaren avser med "identitet". Inte blir man skotte för att man spelar säckpipa, för att anspeja på Lisbet Torps artikel om nationalism och musikinstrument ("Bliver man skotte af at spille på sækkepipe", 1998). Det verkar väl klart att man faktiskt kan vara både svensk och skotsk säckpipspelare (och

göteborgare, musiker, musikvetare, GAIS-are etc.). Men Hermansson har ändå fångat en intressant vinkel som gäller många grupperingar med musik som central verksamhet. Musikintresset tenderar att influera även andra delar av livet – kopplingen mellan musik och livsstil har ju berörts av många musikforskare.

Mats d Hermansson lyckas uppfylla sitt huvudsyfte att beskriva hur säckpipspelet kunnat slå rot i Skandinavien. Och han har skapat en spännande bok och ett mycket rikhaltigt empiriskt material som även kan ligga till grund för framtida forskning.

Dan Lundberg

Johdatus musiikintutkimukseen. [Introduktion till musikvetenskap.] Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (red.) (Acta Musicologica Fennica 24.) Helsingfors: Finlands musikvetenskapliga sällskap, 2003, 414 s., ISBN 951-98479-2-8

Nuförtiden hör man ofta i seminarier att musikvetenskapen som särskild disciplin (för att inte tala om musikforskningen i stort) har splittrats i så oerhört många olika områden att forskarna inte längre kan kommunicera med varandra. När nu 35 finska musikvetare har skrivit 36 artiklar om olika inriktningar och teman som studeras i Finland, ser man att synvinklarna egentligen inte är så många. Det är bara det att var och en vill utnämna sin egen specialitet till en separat vetenskapsgren. Efter läsning av boken märker man nämligen att artiklarna har mycket gemensamt. Boken är en introduktion till musikvetenskapen i Finland och bygger på det arbete som görs i landet. Det som händer utomlands finns förstas i fonden och till det kommer ett allmänt teoretiskt tänkande, men huvuddelen av stoffet härrör från författarnas egna arbeten. Ser man positivt på detta, kan man säga, att boken är ett bevis på både intresse och vilja att se de olika inriktningarna under en gemensam rubrik.

Boken är indelad i fyra delar. De fem första artiklarna beskriver "Musikvetenskapens inriktningar"; därefter kommer avsnitten "Musikveten-

skapens objekt" och "Specialområden i musikvetenskap" samt "Musikvetenskap i Finland". Artiklarna i bokens första del omfattar ungefär 20 sidor vardera, i andra delen tio sidor och i tredje ca fem sidor. Denna hierarki bland artiklarna är en bra idé som gör det lätt att använda boken som en vetenskaplig antologi, men också som en handbok om olika arkiv, institut o.s.v. Men artikelföljden väcker också många frågor. Delen om "inriktningar" innehåller fem artiklar med följande rubriker: "Musikhistoria", "Västerländsk musikteori och musikanalys", "Musikvetenskap", "Kulturell musikforskning" och "Kognitiv musikvetenskap". Enligt vår uppfattning är en sådan sammanställning problematisk, då den inte motsvarar musikvetenskapen i Finland som helhet särskilt bra. Hellre tycks den motsvara de specialiteter som bokens redaktörer representerar. Det som främst saknas är en klar och omfattande inledning till musikvetenskap som disciplin samt till musikvetenskapens historia i Finland. De flesta författarna kommer från just musikvetenskapen (liksom det utgivande sällskapet), och bokens artiklar tycks mer eller mindre uppenbart beskriva situationen för denna disciplin. Någon egentlig introduktion till forskning om musik handlar det således inte om. Musiksociologi, musikpedagogik, för att inte tala om musikens teologi eller filosofi, har mycket marginell status i boken. Det är möjligt att en mer systematisk spegling av forskning om musik hade blivit en alltför stor uppgift jämfört med uppdraget att låta en rad musikvetare beskriva sina egna fack.

Boken har i Finland redan kritiserats för att vara tendentiös. Delvis har kritikerna rätt. Av bokens författare vill många presentera nya inriktningar och begrepp, vilket ofta blir förgäves eftersom det snarare är fråga om förnyelser inom gamla delområden. Exempelvis introducerar Pirkko Moisala och Taru Leppänen "kulturell musikforskning" (cultural studies of music) som ett forskningsområde, bestående av kulturteori och kritisk granskning av värderingar i tidigare studier. Sådan kritisk hållning är trots allt en viktig del av självkritiken inom allt vetenskapligt tänkande. Att det skulle forma en ny disciplin är därför inte trovärdigt. Inte heller utgör den kulturteori som ligger till grund för deras artikel något särskilt nytt.

Forskare från olika discipliner som i konferenser och publikationer har samlats kring *cultural studies* är eniga om att detta fält inte är ett eget forskningsområde, utan utgör en rad hållningar och teorier som gäller i olika discipliner inom humaniora och samhällsvetenskap. Det är en missuppfattning att kulturell musikforskning skulle omfatta musiketnologi, musikens genusforskning, populärmusikstudier och musiksociologi, och därigenom forma någonting nytt – även om dessa vetenskapsgrenar förenas av ett intresse för nutidskultur, medier och kulturteori. Det går inte att förneka att samtliga dessa delområden har sin egen forskningshistoria och har haft olika forskningsprinciper under tidernas lopp.

Boken är vidare något provocerande genom att några artiklar talar emot varandra. I sin artikel om musikhistorisk forskning kritiserar Jukka Sarsjala tidigare studier, medan Tomi Mäkeläs artikel om studier av västerländsk konstmusik (i bokens andra del) presenterar samma tema med ett mer konstruktivt grepp. Artiklarna om musik och media, populärmusikforskning och musiketnologi tycks bättre presentera samma teorier med ungefär samma nyanser. Bokens talrika korshänvisningar är ett bevis för att de centrala artiklarna innehåller dubblerad information och att en rad artiklar kunde ha förbättras genom att rensa ut sådana omtagningar.

Kvaliteten i artiklarna i bokens tredje del är varierande. Vissa bidrag räknar upp olika forskare och forskningsresultat, medan andra lyckas fånga centrala frågeställningar och synvinklar. Tuomas Eerola som har skrivit om musikpsykologin presenterar sitt område på ett belysande sätt och framhåller dess både svaga och starka sidor. Helmi Järviluomas text om *soundsapes* beskriver också detta breda område väl, med utgångspunkten att visa vad det har att erbjuda musikforskare.

Fjärde delen består av nio korta men nyttiga beskrivningar av musikorganisationer och praktiska utbildningsfrågor.

Musikvetenskapen i Finland är omfattande. Vi har här i landet satsat mycket på opera, orkestrar, musikutbildning, men finländsk musikvetenskap har inte begränsat sig till konstmusik. Boken visar att forskningsintressen och -resultat är mångfacetterade. Trots det tycks det vara möjligt att diskutera musik, således även om man inte

kan acceptera varandras forskningsprinciper och teorier. Kulturanalytiska aspekter återkommer i flertalet artiklar och tvärvetenskapliga hållningar är genomgående.

Vi kan vara stolta över att dagens musikvetare verkar inom många olika områden och att musikforskningen har kunnat förnya sig genom tvärvetenskapliga arbeten. Det finns dock fortfarande plats för innovationer inom musikvetenskap och musiketnologi, vilka – förhoppningsvis – inte leder till utnämning av ännu fler subspecialiteter.

Pekka Sutari & Elina Paukkunen

Michael H. Kater and Albrecht Riethmüller (eds.): *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*. Laaber: Laaber-Verlag, 2003, 328 s., ill., ISBN 3-89007-516-9

Diese Anthologie umfaßt 16 Tagungsbeiträge einer Konferenz über „nationalsozialistische Politik und Musik“, die 1999 in Toronto stattfand. Eine einheitliche Bewertung ist nicht möglich, versammelt sie doch unterschiedlichste theoretische Ansätze und Fach- und Länderdiskurse. Inwiefern diese Publikation einen erkenntnistheoretischen Gewinn für die Erforschung der diskursiven Verbindung von „Musik“ und „Nationalsozialismus“ bietet, liegt der Rezension als Fragestellung zugrunde.

Eine erste Enttäuschung ist Michael Katers undifferenzierte und pauschalisierende Einleitung. Wäre es doch angesagt gewesen, sich mit den Beiträgen der Autorinnen und Autoren auseinanderzusetzen oder – wenn schon das nicht – mit den nicht vertretenen Inhalten, statt einer Fehde mit dem Carl-Orff-Zentrum unverhältnismäßig viel Platz einzuräumen.

Stoff genug für eine kritische Einführung gibt es. So macht es ebenso Sinn, Hans Rudolf Vagets „Hitler's Wagner: Musical Discourse as Cultural Space“ an den Anfang zu setzen, wie den Band mit David Monods Nachkriegsperspektive „Verklärte Nacht: Denazifying Musicians under American Control“ abzuschließen. Vaget wendet neuere kultursoziologische Theorien an und operiert mit der Vorstellung kultureller Räume, die die Mög-

lichkeit einer direkten Rezeption Wagners durch Hitler problematisiert. Monod liefert ein gelungenes Schlußwort und provoziert außerdem mit der Frage: „But is it collective guilt or the whole idea of denazification that is the more troubling?“ Neben seiner praxisnahen Beschreibung der „Entnazifizierung“ (S. 299) interessieren aus schwedischer Sicht gerade seine Bemerkungen über den Sänger Gerhard Hüsch, der nach dem Krieg als einer weniger nicht rehabilitiert wurde, dessen Konzerte in Schweden (1934/36/37/38/39) also kritisch betrachtet werden sollten. Bernd Sponheuers Übersicht „The National Socialist Discussion on the ‚German Quality‘ in Music“ verdeutlicht einmal mehr, daß „deutsche Musik“ keine Substanz-, sondern eine Funktionsterminologie ist. Erhellend wäre ein Vergleich mit dem nationalsozialistischen Diskurs über „nordische Musik“ gewesen, da sich diese aus rassetheoretischen Vorstellungen abgeleitete Konstruktion in Anlehnung an den Diskurs über „deutsche Musik“ konstituierte. Reinhold Brinckmann bettet in seiner Analyse „The Distorted Sublime: Music and National Socialist Ideology – A Scetch“ das „Erhabene“ in einen größeren zeitlichen Kontext ein, bringt entwicklungsgeschichtliche Beispiele und überzeugt in der Begründung der These, daß *die* nationalsozialistische Sinfonie nie komponiert wurde. Außerdem verweist er auf die Sakralisierung von Musik und liefert eine anschauliche Musikanalyse zweier Heldenrequisiten und einer Kantate. Giselher Schuberts „The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music“ könnte als opponierend zu dieser musikanalytischen Methode verstanden werden, stellt Schubert doch die Inhärenz der Musikbedeutung in Frage, andererseits formuliert er jedoch die „Rassenpolitik“ als genau diese Substanz (S. 65). Jens Malte Fischer setzt sich in „The Very German Fate of a Composer: Hans Pfitzner“ mit Fragen der Funktionalisierung von Musik und Komponisten auseinander. Fischers Begründung der Behauptung, dass Pfitzners Musik, obwohl der Komponist deutschnational eingestellt war, weniger als diejenige Beethovens, Bruckners oder Wagners nationalsozialistisch funktionalisiert wurde (S. 87), hätte noch differenziert werden können. Schließlich bildete gerade der Tod dieser Komponisten die Möglichkeit der Historisierung

sowie der Neubewertung ihrer musikalischen Hinterlassenschaft (vgl. Heldt). Pamela M. Potter begibt sich in ihrem Beitrag „Musical Life in Berlin from Weimar to Hitler“ diesmal auf eine schwierige argumentative Gratwanderung, wenn sie abschließend versucht, die damalige Akzeptanz einer „Volksgemeinschaft“ durch die Bevölkerung mit deren Weimar-Erfahrungen nachvollziehbar zu machen (S. 99f.). Ein geschichtslinearer Ansatz wirkt hinsichtlich dieses Begriffes hier eher komplexitätsreduzierend als diskursaufarbeitend. Joan Evans' empirische Studie über „The *Internationales Zeitgenössisches Musikfest* in Baden-Baden, 1936–1939“ verzeichnet im Anhang die Konzerte der nordeuropäischen Komponisten Atterberg, Kilpinen, Larsson, Riisager und Sæverud. Die verstärkte internationale Beteiligung nach 1936 führt sie auf einen „simplified [musical] style and the emphasis on folk-music elements“ (S. 108) des Musikfests zurück. An Guido Heldts Beitrag „Hardly Heroes: Composers as a Subject in National Socialist Cinema“ läßt sich am besten verdeutlichen, was in der Anthologie thematisch unterrepräsentiert ist.

Dazu gehört besonders der Bereich der Vergemeinschaftung durch aktives Singen – in der Schule, der Hitler-Jugend, der Öffentlichkeit (Sängerbund etc.), wie auch die Auseinandersetzung mit dem Volks-Begriff. Celia Applegate nähert sich in „The Past and the Present of *Hausmusik* in the Third Reich“ dieser Problematik. So zeigt sie die Verbindungen von „Liedertafel“, „Hausmusik“ und „Amateurmusik“ auf und verweist auf die im 19. Jahrhundert begründeten Konnotationen, die im Nationalsozialismus aufgegriffen wurden.

Außerdem hätte der Anthologie eine Perspektivenverschiebung von Produktion nach Rezeption gut zu Gesicht gestanden. Auch die nationalsozialistischen musikalischen Auslandsverbindungen und pangermanistischen Großmachtsphantasien werden mit Österreich und der Schweiz nur am Rande gestreift.

So liefert Theo Mäusli mit der Problematisierung des Begriffes *Geistige Landesverteidigung* in „The Swiss Music Scene in the 1930s: A Mirror of European Conditions?“ einen auch auf schwedische Verhältnisse zum Teil adaptierbaren Beitrag. Seine These „in contrast to linguistic

text, music is a particularly suitable indicator of mentalities across linguistic barriers“ (S. 259) eröffnet zumindest eine über Länder- und Sprachgrenzen hinausweisende Perspektive, wie seine anschließende Diskursübersicht über Musik und Funktion (S. 260) außerdem Fragen nach der emotionalen Dimension von Massenveranstaltungen zulässt. Albrecht Riethmüllers quellenfixierte Studie über „Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss“ hätte von einer zeithistorischen Kontextualisierung profitiert. Als Studie über nationalsozialistisch beeinflusste und geförderte Institutionen bietet Stephen McClatchies „Wagner Research as ‚Service to the People‘: The *Richard-Wagner-Forschungstätte* [RWF], 1938–1945“ einen gründungs- und entwicklungsge-schichtlichen Überblick über die RWF. Deren Leiter Otto Strobel und dessen Versuche, seinen wissenschaftlichen Anspruch institutionell zu verankern, stehen dabei im Mittelpunkt. Vergleichbar personalisierende Ansätze finden sich in Kim H. Kowalkes „Music Publishing and the Nazis: Schott, Universal Edition, and Their Composers“ und in Austin Clarksons „Stefan Wolpe: Broken Sequences“. Ersterer fällt mit knapp 50 Seiten (inkl. 11 Bildseiten) unverhältnismäßig lang aus, wobei nur die Zusammenfassung über die Briefwechsel mit den Verlegern Strecker und Schlee hinaus den Begriff der musikalischen „Modernität“ bei Webern, Schönberg und Weill ansatzweise problematisiert. Clarksons Argumentation aus der Perspektive des Komponisten Wolpe dagegen ist zu individualpsychologisch angelegt, als dass eine Wechselwirkung von Wolpes Kompositionen und nationalsozialistischer Musikauffassung überhaupt erkennbar wird. Claudia Maurer Zencks Beitrag „In Which Camp is Austria? The Fight against the Destruction of the New Music“ ist mit der Darstellung internationaler Musikgesellschaften, Zeitschriftendiskurse und Komponisten der „Wiener Schule“ fast enzyklopädisch nutzbar. Gleichzeitig wird hier „Neue Musik“ gewinnbringend in ihrem diskursiven Verhältnis zu nationalsozialistischer Musiktheorie und -praxis untersucht.

Alles in allem eine Anthologie, die in Detailfragen durchaus aktuellste Forschungsergebnisse vorweisen kann, aber von einer annähernd voll-

ständigen Forschungsübersicht zur Thematik „Musik und Nationalsozialismus“ weit entfernt ist, und auch nicht mit den in Monographien vorgelegten Forschungsergebnissen der Autorinnen und Autoren mithalten kann (z.B. Pamela M. Potter: *Most German of the Arts: Musicology and Society from Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, 1998).

Ursula Geisler

Ann-Sofie Köping: *Den bundna friheten. Om kreativitet och relationer i ett konserthus*. Diss. (School of Business Research Reports No. 2003:7). Stockholm: Företagsekonomiska institutionen, Stockholms universitet, 2003, 446 s., ISBN 91-7265-682-4

När fixeringen vid ekonomisk tillväxt var som allra mest intensiv under 1990-talet vände företagsanalytiker blickarna till de konstnärliga institutionerna i ett närmast desperat sökande efter nya kreativa recept. Hur fungerade en opera och en orkester som kollektiv, vilken typ av ledarskap låg bakom storartade konstnärliga resultat? Ann-Sofie Köpings avhandling ingår i ett stort forskningsprogram, *Fields of Flow*, i samarbete mellan Handelshögskolan i Stockholm, Företagsekonomiska institutionen vid Stockholms universitet och Kungl. Tekniska Högskolan. Nu är det inte första gången som kulturinstitutioner analyseras av företagsekonomer. Tafatta försök gjordes i en rad studier vid Lunds universitet redan på 1970-talet, men veterligt är det första gången som en svensk symfoniorkester, dess ledarskap och arbetssätt behandlas så utförligt som i Köpings avhandling.

Låt mig först säga att jag inte är kompetent att i detalj gå in på och bedöma hållbarheten i författarens förankring i företagsekonomiska teoribildningar; jag stannar vid de musikrelaterade aspekterna. Avhandlingens ämne är angeläget, inte minst därför att symfoniorkestrarnas framtid av allt att döma inte är helt självklar. Grundproblemet med en undersökning som strävar efter att jämkä två så vitt skilda synsätt som företagsekonomins och olika musikrelaterade diskurser

(musikhistoria och -psykologi, etnologi etc.) är att den kräver en lika stark förtrogenhet med båda synsätten. Här haltar både uppläggning och text betänkligt. Om diskussionerna kring ledarskap är lika amatörmässiga som musikavsnitten bitvis är, blir den förväntade bryggan mellan disciplinerna helt enkelt inte trovärdig. Jag kan inte förstå varför författaren inte anlitat en musiksak-kunnig rådgivare både vid skrivandet och korrekturläsandet, som hade kunnat undvika en rad pinsamheter i texten.

Sammantaget är framställningen lättläst och växlar mellan intervjuer, deltagande observationer, en rad pedagogiskt tänkta utvecklingar om t.ex. orkestrens och olika instruments historia, teorier om organisationer, ledarskap etc. Stilnivå och konkretionsgrad varierar mycket: vissa partier är idérika och stundtals lysande, andra avsnitt består av långa referat eller snusförnuftiga banaliteter. Författaren har nog inte alldeles klart identifierat de tänkta läsarna. De musikhistoriska avsnitten är sannolikt formulerade för omusiska kolleger i företagsekonomi men ligger på en nivå som alla anställda vid musikinstitutioner skulle betrakta som elementär – vilken funktion är de tänkta att ha i undersökningen?

Den orkester som är huvudföremål för studien är Kungl. Filharmoniska orkestern i Stockholm som följts vid repetitioner, på konsertturné och i planeringsarbetet. De dirigenter som intervjuats är Leif Segerstam, Esa-Pekka Salonen, Witold Lutoslawski och Gennadij Rozhdestvensky, vidare förekommer Cecilia Rydinger-Alin i studien utifrån en TV-dokumentär. Det framgår av författarens inledning att det var "omöjligt att få den totala access" till både orkester och administration som hon hade önskat för den etnografiska infallsvinkel hon från början planerade. Därför ändrades strategin från etnografisk till en mer allmänt hermeneutisk kvalitativ forskning, inspirerad av etnografen, där de intervjuade musikerna och administratörerna själva fick peka ut specifika fenomen värda en närmare granskning. Man kan förstå den kompromiss som blev nödvändig, med tanke på de konstnärliga institutionernas generella skepsis mot insyn i känsliga beslutsprocesser. Iakttagelsen att musikerna generellt är övertygade om att deras värld bara kan förstås av andra (professionella) musiker är en för-

klaring, men den attityden är snarast legio inom alla starkt specialiserade yrkesgrupper, inte minst på det konstnärliga området.

Institutionens otillgänglighet och slutenhet kan också ha att göra med bristande tilltro till forskarens avsikter och hans/hennes personliga förutsättningar att behandla en komplicerad materia. Här finns en hel del onödiga blottor i Köpings text, som borde ha undvikits, inte minst för att slippa kritik från musikerna själva. Leonard Bernstein får förnamnet "Leonid" (s. 133) och flera andra tonsättar- och dirigentnamn är felstavade, tysken Theobald Böhm med sitt flöjtsystem kallas konsekvent "Bohm" därför att författaren läst om honom i en text på engelska (s. 203), familjen Esterházy var högadlig men alls inte kunglig (s. 189), bleckblåsarna kallas "bläckblåsare" (s. 181), o.s.v. Ett stort antal särskrivningar irriterar också: Mannheim orkestern, blås instrument, fait a compli (!), puma tjejerna, laganda gruppen, piano konsert, synt piano etc.

Den traditionella källförteckningen saknas. Det frågebatteri som riktats till olika intervjupersoner är återgivet i bilaga, men där finns inga närmare uppgifter om intervjuerna, när de gjordes (och med vilka personer), om de är utskrivna och arkiverade, d.v.s. tillgängliga för granskare. Ur ett 25-tal intervjuer med orkestermusiker anføres ibland exempel och citat, men inga hänvisningar till källorna.

Det kan tyckas överdrivet petigt att anföra petitesser som dessa, men det är angeläget att tvärvetenskapliga studier av det här slaget undviker elementära metodologiska och tekniska fallgropar, av två skäl. Inslagen av litterära omskrivningar och fiktion ökar i vetenskapliga texter. Inget fel i det, men de borde markeras som åtskilda från den traditionella vetenskapliga diskursen. För det andra visar det ingen större respekt för en professionell yrkeskår av musiker och administratörer om deras kunskaps- och begreppsvärld beskrivs på ett amatörmässigt sätt, med risken att hela den målgruppen kommer att ignorera även de konstruktiva och värdefulla partierna i texten. Och vem har man då skrivit för? Det är synd att undersökningens olika nivåer inte är i kvalitativ balans, eftersom där också finns värdefulla och originella resoneringar avsnitt om individen i kollektivet, om samspelet mellan

administratörer och musiker utifrån begreppet "relationella färdigheter" och om de lojalitetskonflikter och rollspel som forskaren själv utsätts för.

Henrik Karlsson

Ansa Lønstrup: *Stemmen og øret – studier i vokalitytet og auditiv kultur*. Århus: Forlaget Klim, 2004, 210 s., ISBN 87-7955-277-3

Ansa Lønstrups bok består av en serie artiklar, publicerade i olika tidskrifter och tillkomna över en tioårsperiod men nu genomskrivna för att läsas som en helhet. Boken är indelad i de två fält som Lønstrup ägnat sin forskning under 20 år: 1. sångröstens estetik och kultur och 2. musik och film/levande bilder, vilka både belyser varandra och på många sätt hänger ihop.

Som sångerska och sångpedagog kan jag inte annat än instämma i Lønstrups åsikt att alldeles för många böcker om sång handlar om sångteknik, i värsta fall helt skild från psykologisk reflektion och reducerad till ren röstfysiologi. Det är därför både intressant och stämmande till eftertanke att följa hennes resonemang om vokalitytet och hörande, från den rena oförstörda röst som människan producerar som baby, till rösten som representation av instrument, kropp, roll och kön, och i förlängningen som ras/ethnicitet, ålder, sexuell läggning, geografisk tillhörighet – listan kan göras ännu längre.

Författaren utgår från en vanlig uppfattning om vår tid, nämligen att västvärlden blivit alltmer visuell på bekostnad av den auditiva dimensionen. Bokens andra tema är att belysa och peka på olika aspekter på perception av musik i alla sammanhang, musik som diegetisk eller icke-diegetisk ingrediens i filmer och tv-serier, liksom på det faktum att vi är omgivna av ljud och musik såväl i den verkliga världen som i de växande elektroniska och virtuella världarna.

De första av bokens tolv kapitel behandlar rösten som ett reellt, virtuellt eller metaforiskt rum, som identitet samt röst och röstkvalitet, och författarens fascination över röstens nästan gränslösa möjligheter är påtaglig. Här ingår bl.a. diskussioner om rösten som sanningsbärare, hur

rösten avslöjar vår sinnesstämning och våra iklädda roller genom att välja entonighet eller svara med "ont i halsen", d.v.s. somatiskt, på obalans mellan kropp och sinne. Roland Barthes välkända "the grain of the voice", som ska förstås som sångarens urskiljbara kropp i sångrösten, ligger till grund för avsnitten om röstens förhållande till den sjungna texten och exemplifieras av två danska storsångare, Aksel Schiøtz och Lars H.U.G., karakteriserade av Lønstrup som lyrisk respektive hysterisk tenor. Där Schiøtz personifierar den danska konstsången med sin utsökta vokalitytet står H.U.G. för fysiska-kroppsliga materialet – man kan höra tungans arbete, glottis och läppar i konsonantartikulationen på ett överdrivet sätt. Samtidigt diskuterar Lønstrup stämman som bärare av en text och, enligt Jacques Lacan, hur rösten snarare trots språket än tack vare, kan uttrycka sig musikaliskt. Den musicerande rösten är enligt Barthes en kulturöverskridande röst som främst tjänar kommunikationen.

De mittersta kapitlen behandlar ett antal föreställningar med teatergruppen Hotel Pro Forma från åren 1989–98. Gruppens föreställningar fokuserar på visuell estetik och betecknas av Lønstrup som kompositioner av bilder och ljud, röstljud och musikaliskt ljud. I dessa kapitel diskuterar Lønstrup vad hon kallar en tankemodell för rösten – rösten är både ett eko av något, en representation av en kropp, själ, personlighet eller roll och något i sig själv. Ekot kan lösgöras från sin representation och bli till musik i det den skapar sin egen betydelse och sitt eget, fiktiva rum. Men rösten måste kopplas ihop med örat för att kunna fungera som en sensorisk helhet – sändare och mottagare.

Kapitlet "Filmen om stemmen" bildar övergången till bokens andra tema och kopplar ihop film och röst i en grundlig analys av Jean-Jaques Beineix' film *Diva* från 1981. Filmen, som handlar om en ung mans besatthet av sångerskan Diva, försiggår på fyra olika nivåer både genremässigt och stilistiskt, vilket även gäller bildstil, spelstil och musikalisk stil. Lønstrup visar hur den filmiska kompositionen ligger nära den musikaliska kompositionen när flera parallella handlingar på olika sätt använder musik, diegetiskt eller icke-diegetiskt, som underlag, som ett kontrapunktiskt ackompanjement till bilderna av ett mord,

eller från den vertikala, klangliga aspekten till den horisontala, melodiska.

De övriga kapitlen behandlar bilder, musik och ljud i filmer, tv-serier och musikvideor, och om hur filmskapare, regissörer och kompositörer på raffinerade sätt använder musiken bl.a. som ledmotiv i ren wagnersk anda. Lønstrup diskuterar musikens helande funktion som brobyggare från ett avsnitt till nästa och skapare av ett naturligt sammanhang, samtidigt som dess delande funktion markerar slutpunkter.

I boken finns många intressanta diskussioner, synpunkter och iakttagelser om röst och hörande. Däremot kräver analyser av teaterpjäser, filmer och framför allt musik i filmer förförståelse av läsaren, som för att ha full behållning av texten måste ha sett filmen, liksom i det här fallet åtminstone någon föreställning av Hotel Pro Forma. Eftersom jag minns tv-serien Twin Peaks och är tämligen väl insatt i Wagners operor ger kapitlet "Twin Peaks och Richard Wagners musikdrama" större behållning. Men om man nu som Lønstrup går in i detalj och analyserar ner musiken till d-mollackord, septimor och förhållandet mellan vissa takter, varför inte lägga in några not-exempel? Det är möjligt att sådana inte passade in i en tidningsartikel, men i en bok, som i alla fall delvis vänder sig till en annan läsekrets tror jag att många med mig skulle välkomna att med egna ögon kunna "höra" analysen. Vissa artiklars starkt lokala förankring är bokens svaghet för en icke-dansk läsare, men denna vänds i flera avsnitt dock till styrka när det specifikt dagsaktuella övergår i diskussioner av allmänna karaktär. Analys av samtida fenomen, teater, film och musik, ger ögonblicksbilder som leder till djupgående reflektion över de rika och komplicerade förutsättningarna för både utövandet och perceptionen av performing arts, röst-hörsel-syn, d.v.s. kroppen och dess kommunikation med åskådaren/åhöraren.

Eva Näсэн

Musikalisk mångfald. En undersökning av ungdomars musicerande. Hallstavik: Sveriges musik- och kulturskoleråd, 2002, 88 s., ISBN 91-631-3147-1

År 2001 initierade Sveriges musik- och kulturskoleråd (SMoK) en undersökning om musikintresset bland ungdomar. Bakgrunden var att man under de senaste åren kunnat observera en nedgång av antal elever på vissa orkesterinstrument på musik- och kulturskolor. Undersökningen fick två huvudsyften:

- Fördjupa kunskapen om ungdomars musicerande.
- Öka insikten i de förväntningar ungdomar har på sitt musicerande.

Hösten 2001 genomfördes en enkätundersökning med 844 musicerande elever i åldern 13–20 år i Jönköping, Västerås och Sundsvall. 147 musiklärare från kulturskolorna i dessa städer fick också besvara en enkät om hur de bedömde att deras elever skulle besvara samma frågor. Man genomförde också gruppintervjuer med elever på det estetiska programmet i samma städer; 37 elever, 20 flickor och 17 pojkar deltog. För att kunna urskilja förändringar över tid jämfördes dessutom statistiskt material från åren 1976/77, 1987/88 och 2001/2002 från 48 kommuner.

Bland de viktigaste resultaten är att en kraftig nedgång i antalet elever på instrumenten blockflöjt, klarinett, trumpet, gitarr och piano skett sedan 1970-talets slut, samtidigt som en uppgång skett på saxofon, elbas, elgitarr, synt och slagverk. Detta måste också sättas i relation till att antalet elever i instrumentalundervisningen har minskat med 26 % under de senaste 25 åren. Detta har naturligtvis, som rapporten framhåller, samband med de stora nedskärningar i musikskolornas verksamhet som gjordes under 1990-talet. Då minskades framför allt tillgången till undervisning i piano och gitarr på många musik- och kulturskolor.

Gruppintervjuerna stöder i stort resultatet från enkätundersökningen, men där framträder också några andra kvalitativa aspekter. Musikaliska förebilder verkar inte ha så stor betydelse för att börja spela, snarare är familj och syskon samt kamrater viktiga om man skall börja spela och hålla fast vid sitt intresse. Först i tonåren blir

artistförebilder viktiga för vissa elever. För många verkar det dock vara svårt att behålla motivationen i längden, andra aktiviteter kan då framstå som mer lockande. Detta understryks av att flera ungdomar redogör för negativa erfarenheter av sina musiklektioner. Någon säger t.ex. att "musiken försvinner, och så är det bara tonerna kvar". 20 minuter tycks också vara en för kort lektionstid, enligt ungdomarna. Jag får från rapporten också intrycket av att det idag verkar vara svårare än tidigare för barn och ungdomar att uppamma motivation att öva på sitt instrument (eftersom det inte finns något tidigare jämförelsematerial kan rapporten dock inte entydigt belägga detta).

Det finns naturligtvis ungdomar som har positiva erfarenheter av sina musiklektioner och som vill gå vidare inom musiken. Hela 59 % av de enkätsvarande kan tänka sig ett musikyrke. Av dessa önskar 34 % arbeta som turnerande musiker. 41 % vill arbeta med rock/popgenren. Producent är ett yrke som nämns flera gånger i intervjuerna. Endast 8 % kan tänka sig att arbeta i en orkester av traditionellt snitt. Någon annan hoppas att få studera vid en musikhögskola. Allt detta talar för att de traditionella orkesterinstrumentens situation håller på att bli allt mer trängd.

Resultaten från undersökningen är såväl viktiga som intressanta. Internationellt sett kan man jämföra med den danska rapporten av Orla Vinther, *Musikkonservatorierne og musikskolerne: en relationsanalyse* (1997), som ur ett mer renodlat musikläroarbildningsperspektiv diskuterar problem med läroresurserna på instrument som tappat i popularitet bland ungdomar och därmed blivande instrumentallärare. De problem som lyfts fram är med andra ord inte begränsade till vårt land.

Beaktansvärt är också att rapporten ger belägg för resultaten i två svenska avhandlingar, trots olikheterna i forskningsmetodik. (Båda avhandlingarna anmäls i STM 2003.) I *Interaktion och kunskapsutveckling: en studie av frivillig musikundervisning* (2001) diskuterar Anna-Lena Rostvall och Tore West ett antal musiklektioners förlopp och konstaterar att lärostoffet ofta blir alltför fragmenterat och att elevers önskemål om innehåll inte bejakas. I Claes Ericssons avhandling *Från guidad visning till shopping och förströdd tillägnelse: moderniserade villkor för ungdomars musi-*

kaliska lärande (2002) beskrivs hur ungdomar ofta känner sig distanserade till musik som institutionellt lärande.

Av framställningen framgår att det inte funnits resurser att närmare undersöka kösituationen på de olika instrumenten. Musikskolans breddning till kulturskola under 1990-talet berörs också endast i förbifarten. Rapporten konstaterar att det inom musik- och kulturskolorna görs en medveten prioritering av undervisningsresurserna till förmån för orkesterinstrumenten på ett sätt som inte överensstämmer med barns- och ungdomars önskan. Det leder fram till en provokativ fråga: vem ger i realiteten skolorna uppdrag? Detta är en mycket central fråga i en tid då barn och ungdomar uppvisar ett stort intresse för musik, men där tecken finns på att detta intresse befinner sig i förändring, bl.a. genom att olika scen- och mediarycken blivit allt mer åtråvärda i ungdomars tankevärld. Med andra ord ställer denna rapport viktiga frågor som kräver vidare forskning, men också en fördjupad diskussion om vem musik- och kulturskolan skall vara till för.

Christer Bouij

Bengt Nilsson: *Johann Öhbergs violoncelli*. Malmö: N. Nilsson Fiolbyggare AB, 32 s., ill., ISBN 91-631-2639-7

Instrumenttillverkningens inhemska historia är bara fläckvis känd. De folkliga musikinstrumenten är bäst täckta, men det saknas på det hela taget litteratur om det främsta instrumentet, fiolen. Av övriga instrument är tangentinstrumenten – inklusive orgeln – bäst behandlade, men också här fattas arbeten om fiolen och andra stråkinstrument.

Mot den här litteraturbakgrunden har den malmöitiska violinbyggaren Bengt Nilssons insatser stort värde. År 1988 kom han med *Svensk fiolbyggarkonst*, innehållande en noggrann redovisning av landets yrkesverksamma stråkinstrumentmakare under 1700-talet och fram till 1865. Nilsson presenterar dem med tillgängliga personuppgifter och instrumentens karakteristika. Ett förnämligt bildmaterial, inte minst med många

illustrativa instrumentdetaljer, utgör gott stöd åt texten. Framställningen liknar visserligen den i Anne Nilssons bok *Fioler – kulturhistoria och byggnadsteknik* (1981), men är mer instrument-nära.

Bengt Nilsson har nu fördjupat sig i en enda byggares alster, nämligen Johann Öhberg d.ä:s celli. Johann Öhberg (ca 1723–79) räknas till frihetstiden allra främsta stråkinstrumentmakare. Verksam i Stockholm hade han Sven Beckman som läromästare, vann egna privilegier i yrket 1758 och hade en stor produktion i den egna verkstaden som sonen med samma namn så småningom övertog.

Johann Öhberg d.ä. är en intressant gestalt i den svenska musikinstrumenttillverkningens historia. Han var verksam i en tid med ökande instrumentbehov och kunde därför nå upp till sådana volymer som ger grund för allt större skicklighet hos byggaren. Vad gäller produktionen av just celli är den intressant för att instrumentet under denna tid vann insteg på gambans bekostnad.

Nilssons text är – liksom i den förra boken – parallellt på svenska och engelska. Den utgår från författarens kännedom om ett 60-tal av Öhbergs totalt nästan ett hundra celli. (De kända instrumenten förtecknas i en tabell.) Texten behandlar huvudsakligen Öhbergs instrument och redovisar i detalj deras olika kännetecken. I långa stycken utgör texten förklaringar till det mycket rika bild-innehållet.

Text och bilder övertygar läsaren om Öhbergs skicklighet, och man kan bara sucka med författaren, när han skriver att ”boken tyvärr inte kan bjuda på den underbara klang som karakteriserar Öhbergs celli” (s. 25). Med dessa instrument inventerade och beskrivna finns goda möjligheter att vidga perspektivet, att överblicka Öhbergs hela produktion, hans roll i frihetstidens stråkinstrumenttillverkning och betydelsen av en driven instrumentmakare för utvecklingen av ett dätida musikliv.

Gunnar Ternhag

Anna-Maria Nordman: *Takt och ton i tiden. Instrument, musik och musiker i svenskösterbott-niska dansorkestrar 1920–1950*. Diss., Åbo: Åbo akademis förlag, 2003, 282 s., ISBN 951-765-121-X

Anna-Maria Nordmans avhandling är en studie av en ofta negligerad del av musiklivet – dansorkesterverksamheten. Ändå är dansbanden en mycket viktig del av musikkulturen i Norden. Författaren konstaterar också att den samlade forskningen kring nordiska dansband är bristfällig och att existerande översikter oftast fokuserar på den mediebaseade populärmusiken eller folkmusiken. Dansmusiken hamnar av flera skäl mellan stolarna. Den har inte ansetts kulturellt intressant och betydelsefull av musikforskare och har inte heller dokumenterats av insamlare.

Syftet med avhandlingen är att ”granska den svenskösterbott-niska dansorkesterverksamheten 1920–1950 med fokus på hur dansorkestrarna och deras verksamhet förändrats under denna tidiga dansorkesterperiod”. Studien inriktas på tre områden av dansmusikverksamheten:

- instrumenten,
- musiken,
- musikerna.

Nordmans huvudfråga rör förändring: hur förändras dansmusikverksamheten under perioden? Orsaker till förändringen diskuteras och därmed kommer inflytanden från andra genrer och globala tendenser i musiklivet i fokus. Det huvudsakliga materialet för undersökningen är intervjuer med 23 svenskösterbott-niska dansorkestermusiker. Den största delen av detta material har samlats in av författaren såsom ansvarig för Finlands svenska folkmusikinstitutets kartläggning av finlandssvensk dansorkesterverksamhet 1998–2000.

Avhandlingen består av sju kapitel. En inledning innehåller en presentation av avhandlingens uppläggning och utgångspunkter. Där behandlas även frågeställningar, syften och avgränsningar. I kapitel 2 redovisas källor och metoder. En diskussion förs kring intervjuer som historisk källa. Begränsningar i källmaterialet som t.ex. att kvinnliga informanter helt saknas tas upp. Kapitel 3 behandlar dansmusikorkestrarnas sammanhang:

det svenskösterbottniska musiksamhället. Här används allmänna historieskrivningar som framförallt Gebers artikel "Det folkliga musiklivet" i *Svenska Österbottens historia IV* (1983). Här beskrivs även andra musikformer i samma område, som t.ex. stråkorkestrar, hornkapell och det religiösa musiklivet. Nordman diskuterar också hur grammfonen och radion etableras som nya medier och nya spridningsvägar för musik under den aktuella perioden. I kapitlet jämförs också situationerna i övriga Finland och Sverige med den österbottniska.

I kapitel 4 arbetar Nordman med det första av avhandlingens tre huvudområden – instrumentariet. En grundläggande idé hos författaren är att undersöka det spänningsfält som uppträder mellan det *nya* och det *gamla*. Liknande resonemang förs av många andra författare kring modernitet och tradition. Norman konstaterar att fiolen är ett mycket viktigt instrument som representerar det gamla. "Den förefaller dock främst ha utnyttjats för folklig bröllopsmusik och programnummer, och betraktades synbarligen som ett 'gammalt' instrument ur dansmusikperspektiv" (s. 123). Inte oväntat uppfattas blåsinstrumenten och trumsetet som moderna instrument.

I kapitel 5 gör författaren en motsvarande genomgång av musiken hos dansmusikorkestrarna. Dansmusiken ses ur ett funktionellt perspektiv och författaren diskuterar med Nilssons *Dans – kontinuitet i förändring* (1998) och Edströms *Göteborgs rika musikliv* (1996) som två utgångspunkter. Här står spridningsvägar och i synnerhet moderna medier i centrum – repertoarens väg till orkestrarna. Intressant är att de österbottniska musikerna hade förebilder i skilda genrer. Informanterna uppger musiker som Arne Domnérus, Calle Jularbo, Thore Ehrling och Spelmanspojarna som viktiga förebilder. Nytt och gammalt kommer i fråga om repertoar främst att handla om danstyper. Men Nordman tar upp tempo som en särskiljande parameter för modernitet i fråga om dansrepertoar. I synnerhet när det gäller vals blir långsam–snabb utmärkande för modern respektive gammal. "Här tycks det finnas en skiljelinje i fråga om tempot, som samtidigt markerar grad av modernitet." (s. 149) Tango intar en intressant särställning som representant för det "gamla", trots att danstypen infördes

under 1900-talet till Europa. "Tangon uppfattades i början av perioden som ny, men senare betraktades tangon av vissa som modern, av andra som gammalmodig." (s. 171) Skiljelinjen verkar följa en generationsgräns.

I kapitel 6 behandlas dansmusikorkestrarnas musiker. Nordman väljer att kalla detta en studie av "musikerbilden". I kapitlet speglas intervjuaterialet mot andra musikerstudier inom närliggande områden, bl.a. Ternhags *Hjort Anders Olsson – spelman, artist* (1992) och Finnegans *The Hidden Musicians* (1989). En central punkt är skillnaden mellan professionalism och amatörism. I Nordmans definition av dansorkestermusikern är amatörskapet en grundläggande förutsättning. Här finns också den fundamentala frågan om var och hur *musikerkompetens* får sitt erkännande. Av vem och hur får en musiker erkännande i en social kontext? Vilka egenskaper ses som avgörande för "musikerskapet"?

I det sista och sjunde kapitlet presenteras slutsatser och avhandlingen sammanfattas kort.

Det kan inte nog betonas att Anna-Maria Nordman berikat och breddat musikforskningen genom sin studie. På det empiriska planet håller hennes studie god kvalitet och fyller en tydlig och otillfredsställande lucka i forskningen kring populärmusik och funktionsmusik i modern tid. Men avhandlingen har också allvarliga brister på flera områden. Till exempel saknas en sammanhållen genomgång av forskningsläget och jämförelser med andra liknande kartläggningar. Den process som beskrivs – hur en musikform som utvecklats i en lokal kontext sprids via medier och slår rot i en ny lokal miljö är ju ett tema i många av dagens musiketnologiska studier. I Nordmans studie saknas ordentliga jämförelser med t.ex. Mark Slobins *Subcultural Sounds* (1993) och *Fiddler on the Move* (2000), Ruth Finnegans redan anförda arbete, Gebesmair & Smudits *Global Repertoires – Popular Music within and beyond the Transnational Music Industry* (2001) för att nämna några. På närmare håll finns Krister Malms *Fyra musikkulturer – tradition och förändring i Tanzania, Tunisien, Sverige och Trinidad* (1981) och *Music on the Move. Traditions and Mass Media* (1993), Olle Edströms nyss nämnda studie, Alf Arvidssons *Sågarnas sång* (1991) och Kungl. Musikaliska akademiens forskningspro-

jekt *Musik Medier Mångkultur* (Lundberg, Malm & Ronström 2000). Flera av dessa arbeten nämns kort i texten, men författaren har inte aktivt tagit in resultaten från dessa studier i sitt eget arbete. Finnegans *The Hidden Musicians* hade också kunnat fungera som metodologisk förebild för studiet av musiker i en liknade geografiskt och socialt avgränsad kontext, men hos Nordman beskrivs mycket lite av musikernas sociala nätverk, varför "musikerbilden" blir tämligen grund. Mycket av senare tids musiketnologiska studier präglas av en allt större nyfikenhet på de beforskade individerna. Efter att ha läst Nordmans studie vet man fortfarande mycket lite om vad de gjorde vid sidan av musicerandet, hur stor del detta var av deras liv, vilka relationer de hade sinsemellan etc. Det finns heller ingen relevant motivering till varför studien endast omfattar män och mäns bilder av sig själva som musiker – den enkla förklaring som ges är att endast män spelade i orkestrarna, men visst hade det varit intressant att få höra publikens röst – de som dansade till musiken och de som inte dansade, musikerfruarnas, vänner och bekanta, nyckelpersoner inom olika delar av musiklivet etc. Nordman har också betraktat enkätsvar och intervjuer som slutprodukter vid den vetenskapliga analysen, vilket jag ser som en mycket allvarlig brist. Det innebär att hon inte rätat ut frågetecken som uppstått i tolkningen av svaren genom att ta förnyad kontakt med intervjupersoner eller anhöriga till dessa. Fältarbetet har betraktats som en separat del och inte en integrerad och ständigt pågående process i avhandlingsarbetet – detta förhållningssätt skapar helt onödiga osäkerhetsmoment i analysen.

Det är just när det gäller beskrivningen av musiker och nätverket runt dessa som Nordmans avhandling lämnar mycket mer att önska. Men "musikerbilden" är ju bara ett av Nordmans teman och när det gäller beskrivningen av instrumentariet och repertoarens utveckling och förändring under perioden passar Nordmans angreppssätt betydligt bättre. Det finns uppenbara vinster med en tematisering av detta slag, såväl pedagogiskt som metodologiskt. Återigen kan man dock kritisera författaren för brister i vetenskaplighet – i förmågan att problematisera sina egna val. "Vilka andra temata skulle kunna ha använts?", är en mycket relevant fråga som

borde ha ställts av Nordman. Varje tema har belysts genom en dikotomisk indelning i *gamalt–nytt*. Men även här saknas en diskussion av de alternativ som verkar uppenbara: "österbottniskt–finskt", "österbottniskt–svenskt" eller varför inte "lokalt–globalt" och "live–medierat".

Nordman har förutom att hon gett oss sina egna forskningsresultat också försett framtida forskare med ett spännande empiriskt material – och det finns mer spännande material att sätta tänderna i. På Svenskt visarkiv ligger Ingemar Anderssons dansbaneinventering och väntar på hugade forskare.

Anna-Maria Nordman lyckas i sin uttalade avsikt att synliggöra en osynlig musikverksamhet och därigenom fylla en lucka i musikhistorie-skrivningen. Sett i ett internationellt perspektiv ingår studien i ett modernt expansivt musiketnologiskt forskningsområde med studier av hur musikformer slår rot i nya lokala miljöer. Nya medier möjliggör snabb och effektiv spridning av musik. Det osynliga musicerandet som Nordman tar upp gör avhandlingen till ett pionjärarbete. Studier av vardagsmusikformer är ett av musikvetenskapens svaga områden och det är roligt att konstatera att Nordman kunnat sprida ljus över en mycket viktig och omfattande amatörmusikverksamhet genom sin avhandling. Materialet för undersökningen, som är resultat av ett populärmusikprojekt åren 1998–2000, ingår i Finlands svenska folkmusikinstituts arkiv och finns tillgängligt för kommande forskning.

Dan Lundberg

Vardo Rumessen: *The Works of Eduard Tubin. Thematic-Bibliographical Catalogue of Works*. Tallinn & Stockholm: International Eduard Tubin Society/Gehrmans musikförlag, 2003, 511 s., notex.

Beginning some 20 years ago, the gradual appearance of commercial recordings of Eduard Tubin's orchestral works on the BIS label was seen by many at the time as a major event in the realm of classical music. Each successive instalment in the series was greeted with glowing reviews, with

many indications of steadily growing admiration for the composer. Here, it was felt, was a major symphonic voice of the 20th century, virtually unknown to the vast majority, but worthy of attention at the very least. Virtues commonly recognized were the generally high level of inspiration and freshness of the musical language, coupled with a sense of purpose and direction with regard to large-scale form that was usually felt to be genuinely symphonic.

Tubin didn't emerge from nowhere, of course, although it seemed that way at the time of those first recordings. To a Swedish reader, in particular, the excitement as the symphonies and concertos became available on records was mixed with some surprise at the fact that their stature hadn't been recognized earlier. Surely some alert Swedish music lover must have noticed him along the way? Even more provocative was the realization that some of the symphonies had actually been performed in Sweden, soon after their completion, and drawing favourable reviews, too. Yet, the appearance of the flamboyant Estonian conductor Neeme Järvi seemed necessary to set the wheels in motion.

Satisfying as the Järvi recordings still are, it is heartening that further recordings are becoming available. In the same vein, the appearance of a thematic-bibliographic Catalogue of Tubin's works is an important event, both as a symbol of his significance, and as a useful reference tool with regard to the music.

The impressive volume bears the letters "ETW", which also form the prefix in the numbers assigned to each work in the new catalogue. It seems natural to assume that this will be the standard numbering adopted from now on. In view of Tubin's standing as an Estonian national symbol, it is only apt that the catalogue is in English and Estonian in parallel. There is perhaps some consolation with regard to the indifferent treatment Tubin received from his adopted home land, in that the work is a joint effort between a Swedish publishing house and the International Tubin Society.

In the actual documentation, the body of the book, all the expected scholarly rigour appears to be observed. Chronology of composition, source materials, lists of important performances and

recordings, as well as a bibliography are given. Also, music examples illustrate the beginnings of movements and, in a few cases, significant moments further in.

Some personal traits of the composer emerge from the Catalogue. Above all, the neatness and workmanlike character of the composer is clear from his working methods, and indeed from his list of works. Each compositional project appears to have been begun with the same clear sense of purpose as can be detected in the music itself, and either brought efficiently to completion or abandoned at an early stage. There are few unused sketches indicating first attempts or wrong turns. In comparison with, say, Sibelius, Tubin appears calm, logical and measured in his approach to the actual work of writing. Categories XI and XII, unfinished works and lost and unknown works, respectively, are each quite short – although still tantalizing reading. The catalogue's primary organization (and consequent numbering of the individual works) according to genre rather than chronology seems absolutely logical in this light. The sheer amount of work required for a complete catalogue should not be underestimated, of course – the new numbering runs to 138 completed works, with a number of drafts and arrangements. In that light, the finished book can only be received with the highest gratitude. But in sum, the source situation seems refreshingly free from complications.

Similarly, the primary source for the overwhelming majority of Tubin's compositions is the composer's fair copy, written on transparencies to facilitate reproduction – a typically rational and clear-headed approach to the actual, physical act of writing and distributing a piece of music, although problematic in the present day, in the age of copying machines unaccustomed to handling other formats than the standard office paper sizes. Naturally, additional sources are always given when present, although they don't seem to complicate significantly the source situation.

The bibliographies, both general and for each work individually will, undoubtedly, date much quicker than the rest of the volume. For the time being, it is naturally of value to know of such published writings as there are, in various languages. Most listings appear exhaustive – the volume

of the general bibliography in particular gives the impression that the compiler has sought out every scrap of writing with any significance to it.

To the present writer, the music examples seem the least useful part of the book, at least when dealing with the large works. Typically, the most thrilling element about, say, a symphony by this composer, is the way limited, at times seemingly insignificant material, is developed over large spans of music, yielding great variety of texture and mood as well as an inexorable sense of logic. Very little of this will be apparent from looking at the first four bars of a piece.

Obviously it would require work far beyond the scope of the present work to determine what passages would be the most typical exponents of the style and mood of the piece in question, let alone what the significant thematic material would be in each case. And yet, the overall effect is slightly annoying.

And, to the musicologist reader, here lies, perhaps, the most important aspect of this volume. The facts, as given in the catalogue, virtually cry out for further investigation, analysis, contextualization. The inner workings of Tubin's music, as well as its relation to musical culture, in Sweden, Estonia and elsewhere calls for investigation. The Catalogue of Musical Works represents the gauntlet thrown down: Here are the undisputable raw facts, what has happened so far. Now, go ahead and take it further.

Tomas Block

Eva Sæther: *The Oral University. Attitudes to Music Teaching and Learning in the Gambia*. Diss., (Studies in Music and Music Education No 6.) Malmö: Musikhögskolan i Malmö, 2003, 146 s., CD, ISBN 91-628-5573-5

Eva Sæther börjar sitt förord med frågan "Who is a lost elder?" som ställdes av ett barn under ett bantabaträd. Barnet svarade själv på frågan: "A lost elder is the one who never asked the elders when he was young". Bristande förakt för historien och tidigare generationers erfarenhet är en av orsakerna till att mänskligheten ständigt upprepar

samma fel och misstag. Sæthers avhandling vill lära oss att lyssna och förbereda oss inför det mångkulturella samhälle som nu växer fram likt ett rikt träd med många spännande förgreningar.

Det introducerande första kapitlet för in läsaren i avhandlingens problematik. Vägen till Gambia går för Sæthers del via hennes eget folkmusikmusicerande som gav henne förståelse för den gehörmässigt traderade musiken. Mötet med jalin Alagi Mbye var avgörande för Sæther och har samtidigt fördjupat Mbytes förståelse för sin egen kultur. För läsaren presenteras den speciella undervisningen hos jali, musikerfamiljer definierade enligt det gamla kastsystemet där Mbye tillhör den största etniska gruppen i Gambia, Mandinka.

Vad har då mötet givit Sæther? "My meetings with Alagi Mbye have enabled me to access an oral tradition where the education is ritualised and institutionalised." Sæthers avhandling avser att belysa olika attityder till lärande och inläring vid utbytet mellan de två utbildningssystemen. Sæthers eget arbete som musiker och lärare spelar den dialektiska motpolen till Mbytes musikaliska erfarenhet. Den undersökande och undersökte personen är således involverade i en musikpedagogiskt medvetandegörande förändringsprocess.

Sæthers avhandling syntetiserar och reflekterar samtidigt över nästan tjugo års erfarenheter av det s.k. Gambiaprojektet, som bestått av svenska studenters möte med en annan kultur och studiet av en annan kulturs musikutbildning, allt för att inspirera till och skapa en förnyelse av undervisningen vid Musikhögskolan i Malmö.

I avhandlingen kan vi därför följa två olika forskningsfrågor:

1. En jämförelse mellan undervisning vid två musikutbildningar, båda stadda i förändring.
2. En ingående beskrivning av musikundervisning i Mandinkatraditionen.

De två frågorna löper som parallella teman, men avhandlingens titel markerar att det främst är fråga om att beskriva Mandinkas jalitradering, och att den betraktas som lika värdefull som den europeiska högre musikutbildningen genom att symboliskt benämna den "University".

I kapitel 2 som Sæther kallat "The Horizon" presenteras den nya musikutbildning som gav de

yttre förutsättningarna för det mångkulturella intresse som ledde till kontakten med Gambia och jalitraditionen. I ett avsnitt, "The Gambia course – postulates", presenterar Sæther efter några generella satsar de utvärderingar som gjorts i samband med Gambiakurserna, tyvärr med knapphändiga referenser. Likaså borde vissa grundläggande begrepp ha definierats tydligare. Vad avses med MK-musikundervisning? Är det undervisning i andra länders kulturer eller handlar det om en attityd till ett mångkulturellt samhälle där dialog, hybriditet och de gängse mångkulturella positionerna bearbetas? Här finns åtskillig publicerad forskning som skulle kunna ha vidgat författarens perspektiv. Det saknas en mer djupgående problematisering, vilket har till följd att frågeställningarna blir ytliga, vilket i sin tur främjar en idyllisering av den ideologi som ligger till grund för Mandinkatraditionen, sedd i jämförelse med Musikhögskolans i Malmö konservatorietradition. Sannolikt rör det sig om traditioner som båda är lika monokulturella.

Kapitel 3 ger det afrikanska perspektivet. Det är en tät och mycket läsvärd text, där Sæther sökt tränga in i den aktuella kulturen. Åtskilligt av de speciella tänkesätt som förknippas med de tre olika sätten att göra *jaliya kuma* (tal), *donkili* (sång), *kosiri* (spela instrument) gör det tveksamt om man för dessa företeelser skall använda den västerländska beteckning "musik" som kan ge missvisande associationer.

Så kommer det fjärde kapitlet, det teoretiska perspektivet som mer explicit skall föra oss in i de metoder och teorier som utgör Sæthers bas. Centralt är koncepten *emic* och *etic*, insidern och outsidern som samtidigt är en vetenskapsteoretisk beskrivning av hur olika forskare förhållit sig till dessa kategorier. I avsnittet om det litterära och muntliga utgår Sæther från Finnegans bok om musikkivet i en liten engelsk stad från 1989, som i sin tur bygger på tidigare material. Den tidigare teknologiska determinismen kring nya mediers inverkan på gamla har bytts ut mot en mer dialektisk syn. Här skulle diskussionen dock ha utvidgats till tre olika stadier och fört in den fonografiska vid sidan av den verbala och den skriftliga. Kanske borde också motsättningarna och det dialektiska förhållandet mellan de tre ha belysts ytterligare.

Kapitel 5 tar upp metod och design, där Sæther betonar att ansatsen beträffande musikutbildning och inläring för denna studie är den muntliga traditionen. Med referens till Even Ruud gör också Sæther en utflykt till den gamla beprövade franska diskursen som står i motsats till den latinskt-tyska retoriska presentationen av problem och dess lösning. Sæther visar också stor medvetenhet kring olika slag av konversation som kan leda till ny kunskap och kunskapsutveckling. En av Sæthers förebilder beträffande forskaren som deltagande observatör är K. Gourlay. Av det källmaterial i form av utskrivna intervjuer, videotapes etc. som ligger till grund för avhandlingen framgår att Sæther utvecklat en mycket givande personlig teknik som intervjuare och observatör. Inte minst den teknik som hon kallar "prompts", igångsättare och "the art of avoiding the question" för att undvika the "yes man". Sæther betonar också vikten av att intervjuerna är inbäddade i många års samvaro utan att fokus ligger på ett speciellt undersökningsobjekt. Beträffande fältfarenheter redovisar Sæther just den breda ram inom vilken studien rör sig, där det gäller en dialektisk förändringsprocess mellan undersökande subjekt och undersökt objekt. En sådan förändringsprocess kan leda till kris för den part som har till uppgift att föra en tradition vidare intakt. Det gäller en jali som Mbye, vars livsuppgift som Mandinka är att just förmedla ett arv till kommande generationer.

I kapitel 6 redovisas resultatet. Dess första avsnitt, "Inside the jali music culture" bygger på en intervju den 2 februari 1998 mellan Alagi Mbye och bröderna Ahmadu och Kebba Kanuteh som Sæther låtit Mbye översätta och som hon dels presenterar på den bilagda CD-skivan, dels som en transkription där hon behållit en del av Mbytes speciella Gambiaengelska. Här behandlas frågor om historia och identitet, där en av bröderna Kanuteh understryker att det inte finns något viktigare än jaliya och traditionen. Han, Kebba, understryker också att detta att gå till folkskolan inte får hindra en jali att lära sin kultur. Koran, som spelas av Mbye, interpunkterar intervjun som också styrs av olika sångers traditionella innebörd. Detta får intervjun att ändra riktning och karaktär på ett nästan manipulativt sätt, där Mbytes nya uppfattning segrar gentemot

de traditionella brödernas mer restriktiva hållning till traditionen.

Kapitel 7 öppnar Sæther med att säga att studien till stor del har sin bakgrund i hur svenska institutioner behöver ändra sin inställning från monokultur och mångkultur. Här ställer Sæther upp vissa kriterier för "University – in the European music education system" å ena sidan och "Oral University – in the Madinka culture" å andra sidan, och motsatsen mellan praktisk och estetisk utbildning.

Sæther sammanfattar sina resultat i en tabell (s. 113) som en jämförelse mellan de två pedagogiska systemen. Huvudsakligen uppträder likheter, var och en på sitt sätt sprungna ur ett monokulturellt samhälles mytologi och historia. I sammanfattningen diskuteras sedan på ett konstruktivt sätt gränsöverskridande kultur och den gränsöverskridande lärarens situation.

Vilka frågor får läsaren besvarade i Sæthers text? Perspektivet "vi och dom" kommer i fokus, hur vi beskådar världen utifrån egna ögon och hur vi föreställer oss att andra beskådar sig själva och oss. För ett samhälle som är på väg att förändras från monokultur till mångkultur är det viktigt att försöka förstå vad som är likt och vad som är olik. Är kanske Madinkakulturens jali att jämföra med en konservatoriestudent med ambitioner att göra solistkarriär? Sæthers avhandling är viktig i ett vidare pedagogiskt perspektiv, när det gäller kulturens framtid hos alla minoriteter, oavsett om det rör Madinkakulturen eller Malmökulturen. Avhandlingen är fylld av viktiga reflektioner över mötet med den Andra kulturen. Sæther diskuterar frågor som borde etableras i dagens svenska debatt om en mångkulturell musikundervisning. Förhoppningsvis kommer hon att gå vidare och placera in sina allmänna frågor i konkreta sammanhang.

Sæthers förhållande till litteratur är mer problematisk. Om mångfalden av frågor som behandlas hade begränsats, hade det varit lättare att fokusera ett teoretiskt perspektiv. Sæther kunde därmed ha gått ett steg vidare och tagit egen ställning till tidigare forskning i centrala frågor för att klarare mejsla ut frågeställningar och granska resultat.

Beträffande formalia finns åtskilligt att anmärka. Avsaknad av källförteckning som borde

vara en självklarhet för varje avhandling är bara ett exempel. Källredovisningen i texten är också ofullständig. Nu kan inte det lastas författaren, eftersom det är en vedertagen praxis inom pedagogik och samhällsvetenskap, vilket tyvärr bör ses som en tendens till förslappning av den vetenskapliga redovisningsapparaten. Förhoppningsvis kommer den gammaldags noggrannheten tillbaka. För visst vore det värdefullt om kommande forskare lätt kunde finna och ta upp trådar till att trampa nya stigar?

Jan Ling & Stig-Magnus Thorsén

Toomas Siitan: *Die Choralreform in den Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchenengesangs in Estland und Livland*. Diss. (Edition IME. Reihe I: Schriften. Hrsg. im Auftrag des Instituts für deutsche Kultur im östlichen Europa e.v., Bonn.) Sinzig: Studio Verlag, 2003, 326 s., notex., ISBN 8-89564-083-2

Toomas Siitan forsvarte sin doktoravhandling ved en disputas på universitetet i Lund den 3. juni 2003. Den er med sine 326 sider en stor og omfattende fremstilling av en koralreform på begynnelsen av 1800-tallet i Østersjøprovinsene.

Utgangspunktet er *Evangelischs Choralbuch* av den lettiske presten Johann Leberecht Ehregott Punschel (1778–1849). Etter at koralboken ble trykt i Leipzig i 1839, kom den ut i 16 opplag og var i bruk helt frem til 1935. Mens Punschels koralbok fra slutten av 1800-tallet i Lettland ble erstattet av andre koralbøker, var den enerådende i Estland helt frem til 1991.

Siitan har i sitt doktorarbeid valgt å se nærmere på den koralreform som Punschels koralbok var en viktig del av. Som i de øvrige lutherske kirker i Europa forsøkte man i Østersjøprovinsene å forbedre og fornye menighetssangen i årene etter 1800. Som utgangspunkt redegjør Siitan for den politiske, kirkelige og språklige situasjonen i det som i dag utgjør de baltiske stater. Brødremenigheten spilte med sine pietistiske holdninger en sentral rolle. Deres misjonerende virksomhet skapte atskillige spenninger, og på det musikalske

området fikk deres virke stor betydning for utbredelsen av sang og musikalsk dannelse generelt. De innførte flerstemmig sang i skolen og sørget for instrumentopplæring og bygging av instrumenter. Fra 1839 kom de første estiske "Posaunenchor", som de kirkelige messingblåseensemblerne ble kalt. Samtidig bekjempet brødreemigheten folkelige tradisjoner og folkemusikk.

Avhandlingen tar for seg russifiseringsprosessen i årene mellom 1832 og 1847, og hvordan den lutherske kirke forsøkte å stå i mot propagandaen fra den russisk-ortodokse kirke. Siitan gir videre en detaljert skildring av sangundervisningen i skolene og arbeidet med å kvalifisere lærere som kunne utbre de riktige melodiformene og uttrykke de mer ornamenterte folkelige sangformer. Forskjellige instrumenter som dreielire, fiolin og psalmodikon ble trukket inn som hjelpeinstrumenter. Melodiene ble notert i siffer-skrift. Orglet, som ble betraktet som et mindre egnet instrument i reformprosessen, er omtalt, og Siitan har laget en historisk oversikt over orglets utbredelse i de østersjøiske provinsene.

En oversikt og vurdering av trykte og private baltiske koralbøker forut for Punschels koralbok gir et godt bilde av situasjonen. Den første av koralbøkene kom allerede i 1686. Siitan diskuterer melodivalget i de enkelte bøker og kan dokumentere at innflytelsen ikke bare kommer fra Tyskland, men at en del melodier stammer fra svenske kilder. Siitan sammenlikner de enkelte melodivariantene og deres forhold til lokale og folkelige tradisjoner. Han diskuterer mellomspill, gir spennede eksempler på såkalt "lining-out" og informerer om tidens debatt om hvordan fornyelsen av salmesangen skulle skje, enten gjennom restaurering eller med utgangspunkt i lokale tradisjoner. Siitan kommer inn på hvordan sangen ble fremført og vurderer diskusjonen som ble ført omkring oppførelsespraksis.

Hovedkapitlet omhandler Johann Leberecht Ehregott Punschels liv og koralverk med en grundig gjennomgang av koralboken, om de tanker som ligger bak utgivelsen, om motstand, utbredelse og utvidelse av melodiuvalget i nye opplag.

Punschels koralreform gikk ikke ut på å restaurere og tilbakeføre melodiene til sin opprinnelige melodiske og rytmiske form. Hovedtanken

var å skape en enhetlig sang med moderate inngrep og forbedringer. At koralboken ble benyttet til langt inn på 1900-tallet, viser at han lyktes i sine bestrebelser.

Thomas Siitans avhandling er et pionerarbeid, ettersom ingen tidligere på en så grundig måte har forsøkt å se nærmere på salmesangen i de lutherske menigheter i de gamle Østersjøprovinsene. De færreste kjenner til det kompliserte kirkelandskap disse landene representerer, langt mindre på hvilken måte sangtradisjonene i de lutherske kirkene utviklet seg der på 1800-tallet. På tross av at utviklingen naturlig nok er blitt preget av den geografiske og politiske situasjonen, er det ikke vanskelig å finne interessante og slående paralleller til utviklingen i Tyskland og Skandinavia. Derfor representerer boken et verdifullt bidrag til forståelsen av hvordan reformidene fra toneangivende tyske lutherske miljøer relativt raskt vant gjenklang i det perifere nord. Avhandlingen er ikke bare koralhistorie, men samtidig et bidrag til musikkhistorien for denne delen av Europa.

Harald Herresthal

Joel Speerstra (ed.): *The North German Organ Research Project at Göteborg University*. Göteborg: Göteborg Organ Art Center, 2003, 376 s., ill., CD, ISBN 91-972612-1-1

This comprehensive collection of essays celebrates the completion of the organ constructed in historic north German style in Örgryte nya kyrka, Göteborg. The North German Organ Research Project, of which this musical instrument is the culmination, was carried out under the auspices of the Göteborg Organ Art Center (GOArt) at Göteborg University in collaboration with Chalmers University of Technology. The organ was constructed in the GOArt workshop by a team of experts drawn from all over the world led by Henk van Eeken (design), Mats Arvidsson (construction) and Munetaka Yokota (pipework). The main consultant for the project was Harald Vogel. The research was led by Hans Davidsson. The list of collaborators runs to almost a hundred names

representing many countries and traditions. Among them are figures well-known from their activities in organ building or musical research. The number of people involved is larger than one would expect to find in even the largest pipe-organ factory surviving today, where a group of five to twenty craftsmen and women is more usual. Despite this complication, which might cause one to draw a parallel with the Tower of Babel, the organ is complete and evidently from photographs and news reaching this reviewer it has been made to a very high standard.

The organ is not a copy of any one instrument of the past, but rather a replica of an instrument that might have existed in theory. This is a notion already quite common in historic-style organ building. Where in harpsichord-making it makes sense to make an exact replica of a surviving instrument, in large-scale organ building the relationship between the disposition of an instrument and the room in which it was intended to stand is so closely woven that one cannot consider making an exact replica unless the building is to be replicated too. Hence all those working in this significant field have been drawn towards a kind of well-researched fiction, based very closely on historical models, but allowing for the individual processes of design and on-site voicing that were an essential part of all mature historic organ building traditions.

The essays are grouped in sections, dealing with the project as a whole, the organ case and its carvings, the bellows and wind system, the construction and voicing of the pipework, the design and construction of the key action, and an overview entitled 'broader perspectives'. There is a biographical dictionary of the collaborators, a list of sources; and (on the CDROM) a large collection of research material in the form of measurements of pipes and mechanism in surviving historic instruments relevant to this project, documentation of the GOArt organ as built, and two audio files relating to essays in the text. The illustrations and diagrams throughout the book are extensive and of consistently high quality.

From Great Britain, where old organs are not very well understood, I have watched the GOArt projects with interest, envy and sometimes a little scepticism. When word was put around that a

major part of the research might be devoted to the study of why historic organ pipes sound 'better' than modern reproductions I doubted some of the premises implied. But the essays presented here have drawn me back into the debate and my scepticism has been replaced by a desire to follow the future work of the people who have assisted at the birth of this instrument. When Munetaka Yokota built his opus 2 at California State University, working entirely on site, he was starting on a journey to fulfil an early dream that the best results might come from working in the same way that the historic Masters had done. When he sourced the bellows-leather from the University's own herd of cows there was laughter among the doubters. Sometimes the path of obvious truth has a childish simplicity, and that is both endearing and moving.

Since then Munetaka Yokota has long wanted to explore the metallurgy of historic organ pipes, usually made of an amalgam of tin and lead cast on a bench, scraped by hand, formed with wooden beaters, and soldered together. For the GOArt organ the large scale re-introduction of casting metal on sand, rather than the 'modern' solution of using a stone bench, has been a key part of the entire project. Only once public announcements had been circulated of the work going on in Göteborg did it suddenly become clear that sand-casting had never quite died out in Italy and others had been involved in small scale trials elsewhere in Europe. In chapters thirteen and fifteen Milan Friesel and Peter Svensson present useful and compelling scientific evidence that the sand cast metal has quite different acoustic properties from the 'modern' equivalent.

The large team of collaborators ended up agreeing on certain elements of plurality rather than compromise. The organ has pipework in the style of Schnitger, but also some copied from Fritzsche and Scherer, since their work is typical of material re-used by Schnitger in some of his larger instruments. The organ has a choice of wind systems through a maze of trunks, representing different interpretations of historical evidence. Perhaps most controversial of all, the keyboards have extra notes, or 'subsemitones' attempting to provide a partial solution to the 'problem' of mean-tone tuning by allowing the

performer to choose d sharp or e flat, g sharp or a flat. Keyboards with more than twelve notes in the octave were a common experiment in the mid-seventeenth century, but had they not passed out of favour again by Schnitger's lifetime? And is there an argument that 14-note octaves make the GOArt organ unusually difficult to play? We are at a turning-point in the study of temperament. Research now going on will probably dismiss many of the circulating temperaments so often used in twentieth century organ restoration in favour of a return to 1/4 comma meantone or one of the modified meantone temperaments (modified meantone seems to have been current in France until the Revolution and in Britain until the 1850s).

As has happened several times before in the associated worlds of Conservation and Restoration, the results now emerging call into question some of the assumptions made only recently. No-one is yet quite prepared to debate the results achieved by Jürgen Ahrend in his restorations of the Schnitger organs at Stade, Norden and Hamburg; but the awkward implication is present that Ahrend's new pipework cannot have the characteristics that sand-casting would have brought. The chapters on the design and construction of the key action make repeated reference to what Schnitger did in various organs and at the Jakobikirche in Hamburg in particular. The implication, difficult to speak of since the great man is still alive, is that several new discoveries have been made since Ahrend reconstructed that organ to such acclaim in the 1980s.

There are strong and weak moments in this collection of essays, and that is as it should be. The only thing that surprised me slightly was to see no reference in the final section ('broader perspectives') of the pioneering work carried out by organ building firms in America starting with the organs of John Brombaugh in the early 1970s. The art of historic reproduction has advanced at least as far among a handful of American craftsmen as it has done in Europe. I would say that the voicing of the best American 'historic' builders has been at least as good if not better than any European work except the mature work of Ahrend. Brombaugh was encouraged to work on the GOArt project but declined because of pres-

sure of work. This book of essays presents again, in greater detail and at a higher level of study, many ideas that were present in embryo in 'The Historical Organ in America', a collection of essays edited by Lynn Edwards and published by the Westfield Center in 1992. The geographical boundaries of high-art organ building have moved since 1950, and Europeans need to acknowledge this important gain.

Stephen Bicknell

Karin Strand: *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Diss. Skellefteå: Ord & visor, 2003, 397 s., ISBN 91-88675-85-8

Litteraturvetaren Karin Strand avhandlar den sentimentala schlagern från ljudmediernas kommersiella genombrott i mitten av 1920-talet fram till slutet av 1950-talet. Sven-Olof Sandberg, Bertil Boo och Gösta "Snoddas" Nordgren får särskild uppmärksamhet, men författaren förbiser för den skull inte andra samtida artister som Ulla Billquist, Karl Gerhard eller min egen favorit, Lapplisa. Karaktäristiska repertoarer studeras med texterna i fokus, utan att förbise hur musiken, uppmärksamheten i media (både positiv och negativ), lyssnarens förförståelser och andra kontexter färgar dem.

För att närma sig ett svar på huvudfrågan om vad "det sentimentala" består av, gör författaren kopplingar mellan begrepp, föreställningar, musikaliska (främst melodiska) kontexter, utförande (röstegenskaper, uttryck m.m.). Sälunda studeras schlagerns texter i en mängd kontexter, där många musikvetenskapliga delområden berörs. Här finns det som känns bekant för de flesta, men också mycket som är förbiset inom vårt område och sådant som är nyskapande även på andra håll.

Strand odlar en bred flora av teoretiska och metodologiska förhållningssätt till sina studieobjekt, och ger läsaren en förförståelse av deras former, betydelser och användningar. Vägen till denna förförståelse är visserligen lång och läsaren måste orientera sig genom en snarig skog av ämnesmässiga delområden, men behållningen

torde vara stor för en vandrare med öppna sinnen. Författaren ger en mängd både spännande och intressanta forskningsöversikter för såväl bekanta som pikanta teoribildningar. Då nostalgi, naturromantik och kärleksförklaringar (främst till modern och hembygden) diskuteras, knyter avhandlingen an såväl till den kanoniska uppgörelsen med Frankfurtskolans kulturkritik, som till nutida filmvetenskap, psykoanalys och feministisk kritik. Frågor om genus är starkt betonade, men då författaren främst stödjer sig på etablerade feministers kritik tycks hon undvika att problematisera denna eller tillföra egna reflektioner.

Den som under läsningen börjar undra om kopplingarna mellan alla dessa områden verkligen behövs i de påföljande analyserna kan ha visst fog för sina misstankar. Det skulle kunna hävdas att ordföljden "text- och kontextstudier" i avhandlingstiteln borde varit den omvända. Avhandlingen tycks balansera mellan en introduktion till de många metod- och teoribildningarna och en tillämpning av dessa. Detta ska inte tolkas som någon avgörande kritik, utan som en beskrivning av den strategi författaren valt, i det att hon tar ett nytt grepp om artisterna som, om än väl omskrivna, ej tidigare studerats på detta mångbottnade sätt. Men genom denna strävan att sammanföra många forskningsområden riskeras såväl forskarsubjektet som den tilltänkte läsaren att anonymiseras.

Avhandlingen kan möjligen beskrivas som framtung (eller baktung, i linje med den nämnda ordföljden i avhandlingstiteln), även om en studie av detta slag kräver utförliga redogörelser för, och sammanfogande av, befintliga teoriområden. Strand uppvisar en god förmåga att balansera och medla mellan (de framstående namnen inom) dessa. Då avhandlingen imponerar med sin ämnesmässiga bredd och sitt djup i redogörelserna, kan den dock inte påstås framföra någon omfattande kritisk kommentar till den tidigare forskningen. Avhandlingens metodologiska strategi är snarare att förena och stödja sig på tidigare forskning, än att diskutera, tolka eller föra den vidare på ett teoretiskt plan. Samtidigt kan författarsubjektet uppfattas som något avlägset och i viss utsträckning ersatt av en mekanisk återberättare.

En annan risk med en så stor ämnesbredd är

att varje delområde blir väldigt generaliserat. Musikvetaren kan uppleva att rocken, folkmusiken och populärmusiken är snävt avgränsade, trots att det inte ligger i avhandlingens syfte att definiera eller problematisera dem. Likaså kan ett begrepp som "modernismen" framstå som förvirrande brett, då litteratur, musik, film och kulturkritik behandlas parallellt. Läsaren kanske känner sig som en åhörare i en alltför heterogen massa, där det är svårt att veta när det är just ens egen grupp som adresseras av talaren.

Musikvetarna torde ändå ha stor behållning av läsningen. De musikanalytiska kommentarerna är visserligen sparsamma, men då de väl förekommer fyller de ofta en viktig funktion genom att förtydliga och förstärka de symboliska och metaforiska tolkningar som är genomgående i textanalyserna. Generellt sett förtjänar Strands analyser beröm för avsaknaden av svåra ord. Dock finns exempel på oprecisa formuleringar och mindre innehållsrika iakttagelser, t.ex. att vissa låtar går i dur och andra i moll, vilket kanske inte alltid säger så mycket.

De många och utförliga fotnotstexterna ger omväxlande förslag på vidare läsning, spännande historiska kontextualiseringar och intressant kuros. Även den som upplever att fotnoter ofta hänger som lösa trådar i den vetenskapliga textväven kommer förmodligen, på grund av den breda teoriramen, att se nödvändigheten med utförliga referenser och kommentarer. Men då fotnoterna är många och av skiftande karaktär vore det i detta fall önskvärt att de i större utsträckning var koncentrerade på det sistnämnda syftet.

Trots den ämnesmässiga bredden är resonemangen i boken lättillgängliga, om än något ytliga i enstaka fall. Det tillförs nytt och spännande material ända in på de sista sidorna av det sista kapitlet, vilket dock endast följs av en mycket kort och generaliserande kommentar. Jag skulle hellre sett en mer utförlig sammanfattning som hade knutit ihop de mångfärgade trådarna med den röda. Boken hade inte behövt bli mycket längre, om några av de tidigare upprepningarna hade klippts bort. Uppprepningar kan i och för sig vara bra när de fungerar som repetition, men med avhandlingens ämne i åtanke borde risken med en villkorlös kärlek även till *kunskaps* moder, vara klar för författaren. Det är

mycket som ska rymmas i boken, och bågaren är nära att rinna över.

Avslutningsvis ska sägas att avhandlingen har ett stort vetenskapligt värde. Den är föredömligt tydlig i såväl form och språk som metod och teori. Den är dessutom nyskapande, inte så mycket för några nya perspektiv, som genom sina många genomtänkta och fruktbara sätt att kombinera dagsaktuella forskningsområden och metoder. Författaren visar sig vara väl insatt i ämnet, såväl historiskt som stilistiskt. Språket signalerar en, enligt min uppfattning, sund identifikation med de historiska personerna och tycks stundtals parafrasera samtida språkbruk, vilket skapar identifikation, ger en välbehövlig gemensam referensram och stärker banden mellan författaren, läsaren och de studerade artisterna.

Avhandlingen erbjuder många värdefulla insikter, inte minst för att dess intellektuella rikeedom och klarsynthet inrymmer en medvetenhet om det egna mediets möjligheter och begränsningar. Författarens avslutande uppgivenhet inför möjligheterna att i ord fånga det estetiska i sig kanske t.o.m. gör poststrukturalisten nostalgisk och lämnar den mest inbitne positivist med ett igenkännandets leende på läpparna.

Linus Johansson

Bertil Sundin: *Estetik och pedagogik i dynamisk balans?* Stockholm: Mareld förlag, 2003, 164 s., ISBN 91-88872-36-X

Estetik, både som begrepp och företeelse, tränger allt djupare in i vårt vardagsliv. Den pedagogiska världen har dock varit sen att inse det och i dagens fria situation tvingas varje pedagog att själv ständigt ta ställning till frågor med anknytning till estetik. Om detta handlar Bertil Sundins *Estetik och pedagogik i dynamisk balans?* Målgruppen är i första hand högskolestudenter, men författaren hoppas även kunna intressera såväl en relativt bred publik som specialister på det estetiska fältet.

Boken ger inledningsvis en genomgång av estetikbegreppet. Det första kapitlet ägnas dess innebörd idag: avgränsningar, användningsätt

och förhållande till pedagogikämnet. Följande kapitel ger sedan en historisk genomgång av hur man under olika epoker betraktat estetik och "det sköna". Därefter följer ett helt kapitel om "Det moderna projektet" som tar upp grundtankarna inom både modernismen och postmodernismen.

Bokens huvudämne berörs främst i det fjärde kapitlet "Estetisk fostran (Aesthetic education)". Här tar Sundin upp olika pionjärer och behandlar också olika terapeutiska skolor. Även ett kapitel ägnat "Estetiska kulturer" får plats, innan boken avslutas med kapitlet "Ett bredare estetikbegrepp" som beskriver dagens estetiserade samhälle och den roll som exempelvis media och skönhetsindustrin spelar. Jag upplever detta sista kapitel som ett av bokens intressantare avsnitt.

Exempel hämtade från olika konstarter tas upp i boken, men musikområdet dominerar klart. Sundin räknas som en pionjär inom svensk musikpedagogik och han refererar i den aktuella boken ofta till sina tidigare skrifter i ämnet. Musikens historiska högt-lågt-skala berörs samt de moraliska egenskaper som viss musik tillskrivits genom tiderna. Jazzens framväxt i Sverige och dess glidning från underhållning till konstmusik ägnas ett långt avsnitt. Därefter kommer författaren in på tankar kring musikalisk fostran. Sundin refererar också till diskussionen kring musikens eventuella mening och huruvida musik uttrycker något utommusikaliskt. Några analyser av musikaliska verk eller musikteoretiska diskussioner förekommer av naturliga skäl inte. Boken består till stora delar av referat av andra tänkare och forskare, varför man kan betrakta den som en ämnesintroduktion med personliga kommentarer.

Författaren har lovvärda föresatser. Ämnet är intressant och ligger helt rätt i tiden, samtidigt som det ännu inte är överexploaterat. Trots det finns det en hel del invändningar mot själva utförandet. På det språkliga planet finns mycket kvar att önska och en korrekturläsning verkar inte ha skett. Källhänvisningarna är inkonsekventa och ofta ofullständiga. Än värre är att meningarna har svårt att bilda en löpande text, vilket ger intrycket att texten ibland saknar en röd tråd, liksom att vissa påståenden tycks sakna förbindelse med sammanhanget. Dessutom saknar jag ofta en mer

utförlig argumentation. Ett signifikativt exempel är följande stycke, hämtat från s. 134 under rubriken "Change your smile":

Folkhemmets barn och barnbarn jagar upplevelser, underhållning, glädje utan konsekvenser. Detta är den ytliga delen av dagens estetisering: utsmyckning, piercing, tatuering, styling, festivaler, allt verklighetskosmetika för en ekonomisk strategi som går ut på att skapa produkter som snabbt behöver bytas ut. Individualismen har segrat, på bekostnad av moralen. Människan har förverkligat sig själv men vet inte riktigt hur hon skall handskas med sina drifter, sin destruktivitet.

Läsaren frågar sig: varför och på vilket sätt har individualismen segrat på bekostnad av moralen? Har det något att göra med piercing, tatuering, styling och festivaler? Och fungerar de i sin tur som verklighetskosmetika? (Det kan dessutom påpekas att tatueringar sällan räknas till produkter som snabbt behöver bytas ut...) Och var kommer drifterna och destruktiviteten in i bilden? Fortsättningen ger tyvärr inte något svar.

Innehållet som helhet hade inte heller förlorat på att ha en tydligare anknytning till pedagogik, annars finns en risk att titeln uppfattas som något missvisande. Som mina anmärkningar visar finns det gott om invändningar mot själva utförandet av boken. Diskussionen kring estetik och pedagogik är ett långt ifrån uttömt ämne.

Nina Mattsson

Gunnar Ternhag & Jan-Olof Rudén (red.): *Hugo Alfvén – en vägvisare*. Hedemora: Gidlunds förlag 2003, 228 s., ill., musiknoter, ISBN 91-7844-363-6

Ordet "vägvisare" är tänkt som en översättning av det engelska "literary companion" – en genre som blivit allt vanligare på senare år. Istället för en enhetlig framställning av en enda författare, får flera olika författare ta upp separata temata ur sina egna synvinklar. När detta förfarande är som framgångsrikast, skapas ett helhetsperspektiv vars överblick nästan motsvarar en traditionell monografi, samtidigt som mångfalden av individuella

perspektiv gör det möjligt att belysa föremålet för boken ur flera olika vinklar, och ge fler infall och uppslag än en enskild författare skulle varit mäktig. Ett alltför heterogent material av artiklar, eller tveksamheter i fråga om de olika delarnas utrymme på varandras bekostnad kan å andra sidan dra på sig kritik just utifrån helhetens anspråk på att vara heltäckande. När det gäller uppläggningsen av en sådan bok blir det alltså viktigt att urvalet av ämnen är representativt och ändamålsenligt. Man kan också reflektera över om de olika delarna tillsammans bildar ett välproportionerat helt. Naturligtvis blir det också aktuellt att granska de olika delarnas separata värden. En text kan förstås vara mer eller mindre givande oavsett hur motiverat dess plats är för det övergripande ämnet.

Den nyutkomna "vägvisaren" till Hugo Alfvén består till största delen av sedan tidigare publicerat material, i stor utsträckning från Alfvénsällskapets tidskrift *Alfvéniana*, samt några nyskrivna avsnitt. Även Hedwalls stora Alfvénmonografi från 1973 har fått bidra med en hel del material. Artiklarna från *Alfvéniana* är, med några undantag, ursprungligen publicerade på 1990-talet. Tanken verkar rimlig att de i denna form har möjligheten att nå en bredare publik än i sitt ursprungliga forum. Det är betecknande för tidskriftens livaktighet, och kanske för de olika skribenterna, att det funnits ett så rikt material. Samtidigt skapar det en något speciell utgångspunkt. Redaktionens uppgifter har inte blivit att samordna författarna, utan att smida samman en bok av de färdiga delarna och möjligen kamouflera flera textens splittrade ursprung. Rudén och Ternhag har lyckats relativt väl med dessa uppgifter, framför allt genom texternas inbördes ordning. Dispositionen följer i princip ett slags "liv-och-verk"-logik: Efter en kortfattad kronologi följer tre artiklar samlade under rubriken "Alfvén som yrkesman". Tre tematiserade artiklar samlas under rubriken "Perspektiv på Hugo Alfvén". Bokens största samling är artiklar om "Verken" – här finns diskussioner av Alfvéns musik, systematiskt ordnade efter genre. Två korta artiklar om "Arvet efter Hugo Alfvén" följer därefter, samt en uppslagsdel med bl.a. verkförteckning. Dispositionen är mycket logisk; möjligen skapar den just därigenom förväntningar om enhetlighet i inne-

hållet, som det egentligen redan i utgångspunkten är orimligt att förvänta sig att en "literary companion" ska kunna uppfylla.

I de nyskrivna avsnitten stärks sammanhållningen av boken som helhet ytterligare genom hänvisningar till de andra texterna. De övriga, som alltså i utgångspunkten inte haft något direkt med varandra att göra, fungerar mestadels utmärkt väl i följd, och det är lätt att bara betrakta det hela som en nyskriven monografi då man fortsätter från ett avsnitt till nästa. Konstigt blir det bara i smådetaljer – som t.ex. då det nämns, blott i förbigående, att en bredare publik "först nu" kan stifta bekantskap med *Bergakungen* i fullständigt skick – vilket naturligtvis sker i en artikel som är nästan exakt lika gammal som den första skivinspelningen av baletten, d.v.s. nästan 15 år. Utdragen från Hedwall, som är det äldsta materialet, fungerar väl i sammanhanget, kanske eftersom författarens ofta detaljrika och fokuserade musikanalyser dominerar. Utgivarna skriver i förordet att boken inte är avsedd att läsas från pärm till pärm, utan snarare som ett slags uppslagsbok, för att ge svar på frågor om Alfvén och hans musik. "Förstärkningen" från Hedwalls monografi antyder att encyklopedisk fullständighet varit ett mål i sammanhanget. Samtidigt är min erfarenhet snarast den motsatta – så mycket av boken är så engagerande läsning, att man gärna fastnar i den, och läser den mer som litteratur än som katalog. Detta beror också delvis på, att intressanta temata inte diskuteras exklusivt under en enskild rubrik. För att läsa om Alfvéns förhållande till folkmusik, kan man till exempel börja med Gunnar Ternhags "tematiska" artikel om detta ämne. Men man vinner på att komplettera med samme författares artikel om melodierna i *Midsommarvaka*. Och utan att det egentligen alls blir fråga om onödiga upprepningar kan man hitta diskussion av temat av snart sagt var och en av de medverkande författarna. Man kan irritera sig på detta som ett tecken på splittring eller oklarhet i uppläggningsen, eller glädjas över mångfalden av olika perspektiv.

På samma sätt kan man av bokens disposition förledas att tro att de större verken går igenom systematiskt och genomgripande. Men de kompositioner som analyseras av Martin Tegen eller Lennart Hedwall behandlas på ett väldigt annor-

lunda sätt än de som Ternhag eller Rudén skriver om, vilket kan göra läsaren aningen snopen. Det betyder inte att någon författares sätt att närma sig uppgiften att skriva om ett enskilt verk i utgångspunkten är bättre än någon av de andras – bara att när man läst en grundlig genomgång av det tematiska materialet i en symfoni, är det lätt att börja se fram emot att få läsa detsamma om en rapsodi. Dessa behandlas dock delvis av andra skribenter och ur andra infallsvinklar, som man i sin tur gått miste om helt och hållet om den förste författaren arbetat ensam eller varit normgivande.

Det är lätt att hålla med utgivarna om att texterna i "vägvisaren" förtjänar en vidare publik. På det hela taget är också "companion"-formatet lyckat, genom bejakandet av den stilistiska och kunskapsteoretiska pluralismen. En välvillig sammanfattande formulering av helhetsintrycket kan vara, att något äldre Alfvénforskning, i form av utdragen från Hedwall, bringas i dialog med nyare texter där ansatser till nyare förhållningssätt kan skönjas.

Tomas Block

Timothy Warner: *Pop Music – Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Aldershot: Ashgate, 2003, 186 s., ISBN 0-7546-3132-X

I början av 1990-talet höjdes allt fler röster inom musikforskningen (t.ex. Robert Walser, Susan McClary och Allan F. Moore) vilka efterlyste nya grepp för att komma åt vissa sidor av populärmusik som inte gick att greppa med traditionella medel. Bland annat pekades produktionssidan och samspelet mellan musik och teknologi ut som viktiga fält att undersöka. Trots att produktion och teknologi sedan länge varit centrala för populärmusiken har endast få musikforskare behandlat dessa ämnen. Desto mer glädjande är det att en av dessa forskare är Holger Larsen, som i sin artikel "Att överlista mediet: Teknike(r)n i rockmusiken under 50- och 60-talen" i *STM-online* nr. 1 (1998) behandlar just tekniska innovationer i rockproduktionens tjänst. Timothy Warner, verk-

sam vid universitetet i Salford i England, har dragit sitt strå till stacken i form av en bok som behandlar samspelet mellan teknologi och popmusik, med fokus på engelsmannen Trevor Horns produktioner.

Boken har två delar: "Popmusik" respektive "Teknologi och kreativitet". Den första delen är en mindre sektion som behandlar skillnaderna mellan pop och rock, popmusikens kännetecken, det maskinellas estetik, relationen mellan pop och medier, produktionen av popmusik m.m. Del två består av sju fallstudier, närmare bestämt låtar eller album med Buggles, Malcolm McLaren, Yes, Frankie Goes to Hollywood, The Art of Noise, Propaganda samt Grace Jones. Samtliga exempel producerades av Trevor Horn 1979–85. Warner ser sin studie som ett brott mot det som enligt honom är en trend, nämligen att förklara popmusik som ett i huvudsak sociokulturellt fenomen. Författarens avsikt med boken är istället att:

- förse oss med en definition av pop (i motsats till rock) i ett brittiskt sammanhang,
- betona vikten av skivproducentens nyckelroll i popmusik,
- visa hur viktig förändringen från analog till digital teknologi var för skapandeprocessen,
- utveckla sätt att analysera popmusik genom att fokusera på skivan som central text.

Valet av Trevor Horn som studieobjekt motiveras med att Horn mer än någon annan producent under 1980-talet utnyttjade den då nyutvecklade digitala tekniken i samband med sina produktioner.

Bokens första kapitel ägnar författaren åt att skilja pop och rock åt. Detta gör han mycket metodiskt genom att dels citera tidigare kommentarer som jämför pop och rock, dels genom att uppmärksamma egenskaper som enligt Warner specifikt kännetecknar popmusik. Om detta kan man säga mycket, men i korthet kan jag konstatera att författaren skriver somligt som är gammal skäpmat, en del som känns nytt och tänkvärt och annat som jag upplever som forcerat och konstruerat för att passa in i Warners verklighetsbeskrivning. Man kan fråga sig varför Timothy Warner bemödar sig att skilja mellan rock och pop, möjligen är det ett självändamål eftersom vissa av de egenskaper som Warner tillskriver pop

lika gärna kunde gälla rock, t.ex. multimediala scenframträdanden, återanvändning av äldre musik i exempelvis filmer eller strävan efter en personlig image. Det finns alltså en del tveksamheter i Warners resonemang kring begreppet pop, något som löper genom hela boken, men man ska för den sakens skull inte kasta ut barnet med badvattnet. Kapitel 1 i denna bok innehåller många värdefulla synpunkter och utgör ett utmärkt diskussionsunderlag inom populärmusikundervisning.

I kapitel 2 behandlar Timothy Warner inspelningsstudion, musikteknik och skivproducentens olika roller. En stor del av detta kapitelns text är skrivet på ett basalt plan, vilket är bra för den absolute novisen, men till mindre gagn för den som på något vis kommit i kontakt med en inspelningsituation av något slag. Om målgruppen är pop- eller rockforskare borde Warner ha lagt ribban högre vad gäller de tekniska resonemangen, eftersom onödigt många självklarheter rymts i detta kapitel.

Del 2 rymmer sju kapitel som vart och ett ägnas en artist eller grupp som representeras av var sin produktion. Det är här som man förväntar sig att läsa om skivproducentens viktiga roll, hur förändringen från analoga till digitala inspelningar sett ut och framförallt hur Warner har utvecklat sättet att analysera popmusik med det klingande som viktigaste undersökningsobjekt. Tråkigt nog blir man i viss mån lurad på konfekten. Istället för någon utvecklad metod får man ett mönster som återkommer i varierad form i varje kapitel. I kapitlen om Malcolm McLaren och Propaganda undersöks formen noggrant; i avsnitten om Frankie Goes to Hollywoods *Relax* och Grace Jones *Slave to the Rhythm* betonas upprepningen som centralt element för musiken; och i kapitlet om Art of Noise lyfts särskilt betydelsen av sampling fram. Variationerna är förvisso anpassade till respektive undersökningsobjekts innehåll, en bra idé, men knappast konsekvent och knappast metodiskt även om betoningarna för respektive kapitel är relevanta.

Problemen med boken är huvudsakligen två. För det första kan jag inte se att Timothy Warner har utvecklat eller ens presenterat någon analysmetod. Det han har gjort är att beskriva och till viss del analysera sju klingande objekt. I beskriv-

ningarna konkurrerar historik och social kontext med musikteori och information om produktionen. För det andra förvånas man över hur Trevor Horns arbete som producent lämnas utan några större inblickar i bokens andra del. Form, samplingar, repetition, texter och arrangemang diskuteras, men ytterst sällan kan man läsa om producentens beslut. Det intressanta med att studera Trevor Horns produktioner borde väl vara att försöka presentera en personstil och ge läsaren insikt i arbetsprocesserna i en produktion? Det man får sig till livs är 20 rader i sammanfattningen som ytligt räknar upp karakteristika för Horns produktioner.

Trots mina kritiska ord tycker jag att boken är intressant av flera skäl. Endast få musikkforskare har undersökt skivproducentens viktiga roll inom populärmusiken. Detta är viktigt nog. Men Warner går längre, det faktum att han ägnar sin bok åt en typisk 80-talsproducent som Trevor Horn gör att författaren också drar sitt strå av förståelse till den populärmusikaliska historieskrivningsstacken. Även om kapitlet om analysobjekten inte är helt tillfredsställande vad gäller producentens arbete rymmer de mycket intressant information om såväl musikkteknik som -historia. Till det mest intressanta i boken hör också en 13-sidig intervju från 1996 som författaren gjorde med undersökningsobjektet Trevor Horn.

Thomas Olsson

Elisabet Wentz-Janacek: *John Enninger. Spelman, kongl. kammarmusikus, klockare*. Hedemora: Gidlunds förlag, 2003, 189 s., ill., ISBN 91-7844-637-6

John Enninger är ett bekant namn för alla med intresse för folkliga koraler. Tack vare hans insats som upptecknare är många folkliga psalmmelodier från mellersta Skåne bevarade och Dalarnas hegemoni inom området inte självklar. Men mer än så vet de flesta inte.

Elisabet Wentz-Janacek, numera pensionerad kyrkomusiker i Lund, mötte hans namn under sin uppväxt i Höörs prästgård. I decennier har hon intresserat sig för Enninger och hans livsgär-

ning. I en handfull artiklar har hon successivt presenterat sina rön. 1994 utgav hon en samling med John Enningers koraluppteckningar: *Original-Folkpsalmtoner från Skåne*. Samlingen innehåller nära 70 melodier till drygt 50 psalmer, de flesta ljuvliga skapelser som man gärna återvänder till. I själva verket fullföljde Wentz-Janacek Enningers egen utgivningsplan – den lustiga titeln är Enningers egen. Och nu föreligger en biografi som bygger på Elisabet Wentz-Janaceks mångåriga forskning. Den ger alla som tidigare bara känt hans namn en god uppfattning om hans innehållsrika liv.

John Enninger (1844–1908) föddes i byn Kvärlov i Annerlövs församling, inte långt från Landskrona. Han växte upp i ett spelmanshem, gick i lära hos kyrkomusikern, tonsättaren, m.m. Bengt Wilhelm Hallberg i Landskrona och fick – liksom bröderna Olof och Lars – tillfälle att studera vid Musikkonservatoriet i Stockholm. Där lärde han komposition och orkestrering för Herman Berens, orgel för Gustaf Mankell och violin för Edvard d'Aubert och Fridolf Book. Han tjänstgjorde som förste konsertmästare vid Mindre Teatern 1870–72, som altviolinist i Hovkapellet under Ludvig Norman 1876–79.

År 1880 återvände han för gott till sin hemprovins. 1883 flyttade han in i Höörs klockargård som Höörs och Munkarps församlingars kantor, organist och klockare. Där blev han kvar fram till sin död. Vid sidan av sin tjänstgöring som i sig innehöll mångahanda sysslor, inte bara musikan-knutna, var han febrilt aktiv som konserterande violinist, kompositör och arrangör, folkmusikupptecknare och musikpedagog. Men först och främst stod skötseln av klockargårdens jordbruk som den ensamstående Enninger klarade på egen hand tillsammans med periodvis anställt tjänstefolk.

Wentz-Janaceks bok har biografins givna kronologiska form. Hon följer således sin huvudperson tätt i levnadsspåren och detta med en rytm som i stort sett ger samma textutrymme åt varje år. Skildringen har därför inga dramatiska höjdpunkter som stoppar upp berättelsens flöde, men heller inga tidsrymder som sammanfattas för att alltför lite hända i Enningers liv. Det enda dramaturgiska inslaget är en möjlig kärleksrelation till en yngre kvinnlig elev, vilken denna skildrade i en

nyckelroman efter Enningers död. Men varken relationen eller avslöjandet känns uppseendeväckande i dag.

Skildringen vilar tungt på en dagbok som John Enninger förde från 1884 till 1903 och som förvaras i Musikmuseet. Dagbokens anteckningar i typisk telegramstil citeras mycket flitigt och ger läsaren ett slags direktkontakt med huvudpersonen. Enninger antecknar mest om dagens vedermodor, om sina aktuella sysslor, vilket ger god insyn i hans vardag. Med närheten till denna huvudkälla har framställningen i stor utsträckning Enningers eget perspektiv. I varje fall finns en ständig blandning av musikämnen och annat mer handfast, vilket måste ha varit kännetecknande för dagboksskrivarens tillvaro.

Wentz-Janacek skriver personligt och effektivt. Ofta träder hon själv in i texten med egna minnen, reaktioner och associationer. En större sparsamhet med sådana inpass hade inte skadat texten.

Biografin över John Enninger är ett gott bidrag till den lilla musikhistorien, den som berättar om den stora musikodlingen utanför landets centrala institutioner. Med sin detaljrikedom har den mycket att ge. Vi kan ta del av körrepertoaren i en skånsk lantförsamling i slutet av 1800-talet, av en organists praktikaliteter, av hemmusicerande i borgerliga miljöer, av förutsättningarna för en konsertgivande violinist, av första möten med fonograf, telefon och elektriskt ljus, av musikalers spridning och mycket mer.

Författaren gör inga jämförelser och relaterar heller inte till litteratur utan direkt anknytning till Enninger. Boken är således en renodlad biografi. Som sådan berättar den dock både om sin huvudperson och om en musikaktiv person i tiden.

Gunnar Ternhag