

Recensioner

Peter Bryngelsson: *Filmmusik – det komponerade miraklet*. Under medverkan av Joakim Tillman. Malmö: Liber, 2006, 139 s., ill., CD, ISBN 978-91-47-07746-5

Skandinavisk litteratur om filmmusik har på senare år fyllts på med böcker både på norska och danska, men ett verk på svenska har låtit vänta på sig. Peter Bryngelsson har, med viss hjälp av Joakim Tillman, nu fyllt den luckan med en liten bok betitlad *Filmmusik – det komponerade miraklet*. Peter Bryngelsson är kanske mest känd som musiker i grupper som Ragnarök, Kung Tung och Urban Turban, men har vid sidan om denna karriär även skrivit musik för både film och TV samt teater. Joakim Tillman arbetar som lektor i musikvetenskap vid Stockholms universitet och har en mångårig erfarenhet av undervisning om filmmusik. Hans breda analytiska och historiska kunskaper kommer till sin rätt i kapitel fyra som behandlar filmmusiken i Hollywood under 1930- och 40-talen, från Max Steiner till Bernard Her- man.

Boken är indelad i tolv korta kapitel. De första åtta (förutom kapitel tre och fyra) avslutas med en fördjupningstext kallad "Special". Insprängda i boken finns åtta stycken praktiska övningar. Vidare medföljer en CD som innehåller klingande musikexempel. CD-bilagan är ett bra initiativ, men problemet är att flera exempel hänger i luften. Ex- emplen 1–11 finns det inte någon hänvisning till i boken, så varför är de med här?

De pedagogiska exemplen 12–23 hänvisas mes- tadels till i texten, men förklaringarna är summa- riska. Bokens styrka är det engagemang för ämnet som Bryngelssons penna hela tiden utstrålar. Men som läsare blir man ofta osäker på varifrån upp- gifter och åsikter kommer, då det ofta saknas käll- hänvisningar. Även i en populärt skriven bok bör man uppge en tydlig källa om man t.ex. hävdar att Richard Wagner var den förste att placera ope- raorkestern i orkesterdiket (s.18). I hänvisningar till verk av auktoriteter som Michael Chion (s. 9) eller Klas Dykhoff (s. 15) måste man kunna kräva

sidhänvisningar och kanske även citat på original- språk, då översättningarna blir svårförståeliga.

Bokens andra kapitel "Musik som undertext för masskommunikation" blir för mig helt obe- gripligt, då texten kastar sig mellan epoker och påståenden som "ett folks samlade karaktär", "en nations framtid kunde avgöras av hur duktiga musiker eller kompositörer härföraren kunde an- lita", "...tidningars insändarsidor är fyllda av äld- res krav på en ljudbild där dialog inte störs av mu- sik", "Det finns till och med forskare som försökt bevisa att upplevelsen av gud är en varseblivning av ett mätbart, lågfrekvent ljud" – allt detta utan en enda källhänvisning. Kapitlet avslutas dess- utom med en fullständigt obegriplig illustration utan förklaringstext.

Författarens breda ambition att rikta sig till alla som överhuvudtaget har ett filmintresse samt en förhoppning om att boken skall väcka en de- batt gör det svårt att som läsare veta vad det är för en bok man läser. Är den ett tillspetsat debattin- lägg eller en lärobok?

Som en samling av många gånger intressanta, mer eller mindre underbyggda erfarenheter och tyckanden känns den trots allt spännande att läsa och man ser fram emot att få höra författaren fö- reläsa om sina tankar. Som undervisningsmaterial blir den för vildvuxen och man saknar som fram- gått i alltför många fall både källhänvisningar och källkritik.

Hållbus Totte Mattsson

Finn Egeland Hansen: *Layers of Musical Meaning*. (Danish Humanist Texts and Studies Volume 33.) Köpenhamn: Museum Tusulanum Press, 2006, xii + 333 s., ISBN 87 635 0424 3

Detta är den andra boken i dansk musikteori jag har fått till uppgift att anmäla. Liksom Peter Wangs *Affinitet og Tonalitet* (2000) (recension i *Dansk Årbog for Musikforskning XXIX* 2001, Kø- benhavn 2002, s. 122–124) utgör Egeland Hansens

Layers of Musical Meaning (2006) en självständig och vittsyftande studie av ett slag man har svårt att finna motsvarigheter till i svensk musikteori. Båda författarna ställer och besvarar grundfrågor om epistemologi och musikteoretiska ansatser, samtidigt som de söker att nå nya insikter i och skapa ny kunskap om väl tröskade ämnen: Wangs bok handlar om tonal harmonik centrerad kring den tonala kadensen. I Egeland Hansens bok tas detta ämne upp som ett av flera, där de övriga är gregorianik, rytm, form och melodi.

I bägge böckerna är det lyssnarperspektivet som fokuseras. Kort uttryckt kunde man karaktärisera Egeland Hansens syfte vara att framställa en teori om det omedelbara musiklyssnandet ("the musical experience *in audiendo*") enligt vilken detta å ena sidan skulle likna språkförståelsen genom att vara styrt av koder, å andra sidan skulle skilja sig från denna genom att musiken saknar semantik eller referens.

Egeland Hansen ställer polemiskt den egna ansatsen mot å ena sidan strukturanalys, å andra sidan musikalisk hermeneutik. Den naivt omedelbara frågan är vad som skulle skilja hans teori och analys från en strukturell sådan. Ett tydligt svar återfinns redan i förordet till boken: "by focusing solely on tone structures and their interrelations, [structural analysis] ignores the fact that a course of musical events can only be meaningfully analysed through the musical codes or grammars (*la langue*) that govern the musical style in question" (s. XI).

Detta är förvisso acceptabelt som en konsekvens av en stipulativ definition av strukturanalys. Det kanske inte är en lika självklart acceptabelt explikation av begreppet strukturanalys. Även om man bortser från hermeneutiska ansatser har merparten av den historiskt givna musikanalysen utgått från en musikteori som på ett eller annat sätt definierat något som tycks likna en kod eller grammatik eller "langue". Det gäller den analys vars begreppsmässiga bakgrund utgörs av musiker- och tonsättarbildningarnas "hantverkslära" och "musikteori" – i vilka discipliner språkalogier sedan länge varit legio. Det kanske kunde invändas att dessa teorier inte primärt handlar om lyssnandet. Men det gäller även moderna försök att skapa teorier om lyssnandet, som Meyers och Narmours, eller Lerdahls och Jackendoffs (för att

bara nämna några av de mest kända). Man kan också ställa sig undrande till hur man skall betrakta schenkeranalys och liknande reduktiva ansatser, som visserligen inte arbetar med en musikalisk ytgrammatik på samma sätt som de nämnda teorierna, men som ändå urskiljer en djupstruktur som har väsentliga likheter med det man annars avser med musikalisk grammatik.

Vad det handlar om är sålunda en ganska snäv definition av strukturanalys med en historiskt sett ganska begränsad extension. I samband med den musikaliska modernismen på 1950-talet växer det fram en musikteori som förnekar betydelsen av grammatik och stil som centrala begrepp för att förstå musik, om man med grammatik och stil menar former av regelbundenheter eller mönster som skulle vara bindande för grupper av verk, snarare än uppträda i enskilda verk. Detta förhindrar inte att modernisterna kan uppfatta förekomst av bindande "djupstrukturer", som serien (Boulez, Babbitt) eller en schenkersk ursats (som i USA inom schenkertraditionen mycket riktigt kommit att kallas "a structural framework" eller "a fundamental structure"). I sin mest radikala form är dock modernismen även fri från föreställningen om sådana för en grupp av verk bindande och för en epok utmärkande djupstrukturer (Boretz *Metavariations* 1969–1974).

Detta är en potentiell invändning mot terminologin. Mer förvånande är kanske att Egeland Hansens egen teori om musiken som kodsysteem presenteras utan att träda in i en diskussion med den tidigare litteratur man skulle kunna uppfatta beröra ett likartat ämne, t.ex. de författare som nämnts här eller den schenkerianska litteraturen. Denna strategi tangeras i förordet, i vilket Egeland Hansen dels nämner att endast refererad litteratur kommer att tas upp i litteraturlistan, dels uttalar att "a book or article generally accepted as an important contribution to the topic in question may for various reasons – or simply by mere chance – not be mentioned or quoted in the book, and will therefore be absent from the bibliography" (s. XI). Detta är en idiosynkratisk strategi i ett vetenskapligt sammanhang. Det finns ingen anledning att här moralisera över detta, Egeland Hansen har träffat sitt val och läsaren får acceptera faktum. Bortom etiken har det dock vissa uppenbara negativa effekter av annat slag: I och med att

Egeland Hansen inte söker belysa vad som utgör det egna bidraget till den existerande litteraturen och forskningen om musik som språkliknande struktur och hur detta står i relief till denna tidigare forskning hamnar en tung uppgift på läsaren att försöka röna ut detta. Det är nog också så att det potentiella intresset hos boken för många läsare blir mindre i avsaknad av denna bakgrund.

Boken består av sju kapitel i vilka i tur och ordning avhandlas:

1. Egeland Hansens teori, 2. en kritik av musikalisk hermeneutik, tillämpningar av den egna teorin i relation till 3. "tonalitet i gregoriansk sång", 4. kadensharmonik, musikalisk tid som 5. rytm och 6. form, och 7. melodiska koder.

Egeland Hansens teori avser den omedelbara upplevelsen av musik hos en kvalificerad lyssnare: "knowledge of the musical style in question – whether this is a conscious resource or knowledge unconsciously acquired through listening to music – is a prerequisite of a qualified musical experience". (s. 39) Inför en konkret musikalisk yttring (parole) kommer en lyssnare att avkoda denna i termer av sin kunskap om eller erfarenhet av det språk (langue) eller den stil denna yttring identifieras tillhöra.

Vad innebär en avkodning? Och vilket är de möjliga förhållandena mellan en stil och ett konkret musikaliskt skeende? Även om frågor som dessa inte ges en direkt formulering i Egeland Hansens bok finner man resonemang som i princip utgör svar på dem, de visar dels på närheten mellan författarens kodbegrepp och i musiksammanhang traditionellt förekommande stilbegrepp, dels på Egeland Hansens hemvist i en äldre "positivistisk" stiltforskning.

Detta framgår kanske tydligast i kapitlet "Tonality in Gregorian Chant", som bygger på Egeland Hansens avhandling från 1979. Med fokus på lyssnarens upplevelse av tonalitet i gregoriansk melodik *in audiendo* ställs frågan om vilka indikationer som skulle finnas för en viss tonal status hos en viss ton. Ett tentativt svar ges i termer av olika former av kvantitativ och kvalitativ emfas för denna ton. Egeland Hansen konstaterar att dessa kriterier avser en form av erfarenhet som resulterar i en bestämd uppfattning först i och med att stycket ifråga har klingat färdigt. Den retoriska följdfrågan är om inte detta är absurt: "The whole

scenario would add up much more satisfactorily if the listener knew the tonality right from the beginning of the melody. In other words, if all melodies had a beginning that ensured the listener an opportunity to perceive their tonality correctly – unless, of course, the composer wanted the listener to be in doubt on this point." (s. 109).

En sådan identifikation redan i början fordrar just en kod och en medvetenhet hos lyssnaren om denna kod. Eller, som Egeland Hansen skriver, "the listener must have a complete mental model of all possible tonal codes of the music culture he lives in." (ibid.)

I Meyer-Narmour-traditionen hade det problem Egeland Hansen just tecknat kunnat inrangeras som ett specialfall av åtskillnaden mellan en intraopus- och en interopusstil. För en läsare som känner till denna åtskillnad infinner sig frågan på vilket sätt Egeland Hansens förklaringsmodell skiljer sig från Meyers eller Narmours. I den fortsatta framställningen visar det sig att det å ena sidan finns en likhet med Meyers positivistiska uppfattning av stilbegreppet som innefattande en uppsättning möjligheter och en sannolikhetsfördelning avseende dessas uppträdande, å andra sidan att de mer gestaltpsykologiska aspekterna av Meyers och i synnerhet Narmours teorier inte är aktuella för Egeland Hansen. Kort sagt – en kod kan ses som en aspekt av en stil såsom denna term definierades i Bücken och Mies *Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde* (1922–23) och som den operationaliserades i samband med de stilundersökningar med hjälp av datorer som initierades i USA för omkring femtio år sedan. Och i likhet med vissa av de estetiska teorier som baserades på att ett informationsteoretiskt raster lades över ett positivistiskt stilbegrepp för Egeland Hansen in en teori om energi eller tonal spänning–avspänning som baseras just på frekvenser i statistisk (ej i akustisk) mening (s. 112ff). Återigen är det en smula irriterande att referenserna är så begränsade.

Att Egeland Hansen är positivist i den mening detta ord brukar användas i samband med musikvetenskap är det dock inget som hymlas om. Han ägnar ett kapitel åt sin bok åt ett frontalangrepp på hermeneutik. Grundstrategin är att hävda att hermeneutiska tolkningar inte är vetenskapliga ("scientific"). En begränsning med denna strategi

är att de som arbetar med hermeneutiska tolkningar normalt inte hävdar att de skulle vara vetenskapliga, i synnerhet inte i den snäva mening som är bunden till engelskans termer "science" och "scientific".

Samtidigt är Egeland Hansens resonemang vad gäller vetenskaplighet utvecklade och motsägelsefulla. Den centrala, t.o.m. exklusiva, källan är Karl Popper, och då i starkt komprimerad, för att inte säga slagordsartad form. Den aspekt av Popper som lyfts fram är att en teoris vetenskaplighet avgörs av dess falsifierbarhet. Detta hindrar inte att Egeland Hansen samtidigt utan att ange några filosofiska eller vetenskapsteoretiska referenser talar om verifierbarhet och sannolikhet som kriterier på god ("användbar") teori – termer och begrepp som Popper sökte visa var ohållbara i sammanhanget. (Se främst s. 42.)

Inte heller en motsägelsefri popperism hade varit invändningsfri, men det är en diskussion som får tas vid ett annat tillfälle.

Sammanfattningsvis har Egeland Hansen skrivit en bok som i kraft av sina ambitioner och de ämnen den angriper är ett högintressant bidrag inom den annars ganska tunnsådda skandinaviska musikteorilitteratur som inte i första hand är didaktisk. Den har, som bör ha framgått, en ballast att dras med i termer av sin, uppenbarligen mycket medvetet valda men ändå inte helt förståeliga, sparsamhet med referenser, och den därmed sammanhängande frånvaron av diskussion av hur de problem den tar upp har behandlats tidigare.

Jacob Derkert

Bengt Olof Engström, Orwar Eriksson, Lenart Hedwall & Henrik Karlsson (red.): *Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare* (Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 105). Hedemora: Gidlunds förlag, 2006, 309 s., ill., noter, ISBN 91-7844-709-7

Wilhelm Peterson-Berger (P.-B.) var i sin tid en av "ikonene" i nordisk musikk og musikkliv, en av dem som ble nevnt med respekt. Selv i Norge var hans flerrende penn kjent, og det var vel få sangere og pianister som ikke hadde vært innom hans uli-

ke små stemninger. Nå, over 60 år etter hans død, synes bildet i alle fall i Norge å være bleknet. Både mannen og musikken synes fjernere, så derfor er det betimelig å få en revurdering.

For en tid siden fikk vi en ny inngangsport til P.-B.s verden, Henrik Karlssons *Det fruktade märket* (2005), en fin fremstilling av P.-B.s politiske holdninger, særlig sett i forhold til antisemittisme og nazisme. Nå er det kommet en ny viktig bok, et samleverk som synes å sikte både mot såvel generelle musikkelskere og mot musikkspesialister og forskere. Den doble meningen i tittelen er pirrende, får vi en vegviser inn i P.-B.s verden og musikk – eller er det P.-B. som er en vegviser? For en del består samlingen av eldre artikler som har vært publisert før i andre omgivelser. De har da forskjellige mål og hensikter, og det er naturlig at det må bli en viss ujevnhet. Det er vanskelig å redigere og få en harmonisering av disse ulike eldre artiklene, samt for eksempel å unngå for mange gjentakelser. Men enighet om datering av P.-B.s Zarathustra-oversettelse burde man kunne oppnå.

Dette mangfoldet inneholder også pluralistiske tilnærminger til materialet, og derfor kan boken treffe mange. Særlig spesialister vil finne mye spennende, men også andre musikkelskere vil finne interessante artikler om P.-B.s plass i Sverige, musikalsk, sosialt, estetisk. Denne antologien med "Frösö-blomster" er gjennomsyret av en entusiasme og viten som til tider er smittende. Men i blant tar man seg i å ønske noen tistler i det skjønne, noen kritiske kommentarer kunne komme og være med på å sette det positive i et tydeligere relieff. Og man kunne ønsket et lekrere omslag som inviterer oss inn i tekstene.

Redaksjonen burde også ha benyttet anledningen til å lage en bredere innledning ut fra tekstene og få litt mer perspektiv utover. Hvordan er P.-B.s stilling i dag? Vurderer publikum, utøvere og forskere ham og musikken annerledes enn for xx år siden – i Sverige, i Europa? Har den noe endrede historieskrivingen endret vårt syn på P.-B.s innsats og musikk?

Tross uinnfridde forventninger var det mye uventet å finne blant artiklene. Den brede fokuseringen på operaen *Arnljot* gjør en nysgjerrig, kanskje er den verd et besøk? Arnljot Gelline er vel for de fleste nordmenn kun en biperson i

historien og i Bjørnsons og Griegs verk. Men en videre perspektivering omkring *Arnljots* status som nasjonalopera (Ulla-Britta Lagerroth) har så mange implikasjoner at fantasien blir satt i sving. Joakim Tillmans artikkel om ledemotivbruken i *Arnljot* er utfordrende – også i den grunnleggende spørsmålet om hvor mye av det musikalske materialet som kan endres uten å miste sitt karakteristiske egenskapsblem, og i hans diskusjoner om de formskapende krefter som ligger i variasjoner over disse enhetene.

Fascinerende var det også å lese Anders Wiklunds drøfting av skissene til “Valfarten” og en sammenligning med August Södermans tilsvarende verk. Det er herlig å lese noen som virkelig tar kampen opp med musikalske problemer på musikkens innside. Den grunnleggende artikkelen “I tonsattarverkstaden” av Lennart Hedwall må fremheves. Med utgangspunkt i P.-B.s skisser klarer han på en engasjerende måte å belyse en lang rekke fundamentale problemer innen vårt forhold til en notetekst, om edisjonsproblemer og “autentisitet”. Denne gamle kritiske tradisjonen synes nå å bli svekket i takt med endringer i musikk, gener og teknologi. Hedwall har belyst P.-B.s symfonier på en analytisk måte tidligere, men denne artikkelen er så oversiktlig og oppfriskende i presentasjon og spørsmålsstilling at den skal bli pensumlitteratur for høstens studenter.

To artikler kompletterer hverandre på en god måte. Bengt Olof Engström tar for seg den doble rollen P.-B. måtte innta. Engström dokumenterer det evig dilemma: en ideell personlig kunstnerisk søken støter stadig mot kampen for det daglige brød og en utilfredsstilt higen etter bedre vilkår for kunsten. Personligheten og omgivelsenes sosiale forventninger fører da til stri, og Tomas Block viser hvordan uenigheten med Kurt Atterberg stadig førte til nye disputer og forsterkning av forsvarsposisjonene. Og slikt stjeler tid og krefter fra annet skapende arbeid. Artikkelen er interessant også fordi den illustrerer forholdet mellom P.-B.s musikkssyn og kritikeren P.-B.s uttalelser. Dette er åpenbart ikke helt enhetlig hos en mann som lever midt i dagens strider, uttalelsene kan være meget tids- og situasjonsbetinget, og de uttalte (og uuttalte) holdningene blir da sjelden eller aldri konsistente. Det skinner også klart gjennom i Gunnar Ternhags utmerkete oppsats om P.-B.s

forhold til folkemusikken. Det er like viktig å kunne se på forskjeller så vel som sammenhenger, og det er ikke gitt at alle den tids uttalelser kan leses og aksepteres direkte av oss i dag.

Folke Bohlin skriver om korverkene, som jeg ikke kan huske sist jeg hørte noen oppførelse fra her på berget. Bohlin er alltid en engasjert forfatter som gi oss et vell av detaljer, men han evner likevel å gi oss en bred presentasjon i et vidt spenn både tidsmessig og kulturelt. P.-B.s forhold til tekster, og da særlig lyrikken, blir belyst, og dette forholdet blir ytterligere utdypet i nok en fin studie av Hedwall. Her tar han for seg forholdene mellom Erik Axel Karlfeldt og P.-B. belyst gjennom verker, dikt og korrespondanse – alt nennsomt fortolket.

P.-B.s forhold til Nietzsche er fascinerende, og Ola Nordenfors' artikkel om Zarathustra-sangene ansporet meg til å se mer på dem. Men – notene var ikke å få fatt i omkring her innen rimelig tid. Kanskje sier dette oss noe også om P.-B.s stilling her i dag?

Henrik Karlssons biografisk-historisk artikkel om naturen og hjemmet er en gedigen perle, en oversiktlig og overbevisende tekst som også Turistbyrået kan utnytte. Samlingen avsluttes med Karlssons store oversikt over P.-B.s komposisjoner og skrifter. Det er vel få som vet hvor mye nitid arbeid og enormt tidsforbruk som ligger bak slike oversikter. Oversikten utgjør også brorparten av P.-B. Institutets web-presentasjon, og er således tilgjengelig for alle, og den kan da jevnlig oppdateres, for ingen tror vel at dette er gjort en gang for alle? Og det store emnet P.-B. venter fortsatt på flere artikler og bøker.

Arvid O. Vollsnes

Marion Gerards & Freia Hoffmann: *Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004*. (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 4.) Oldenburg: Sophie Drinker Institut, 2006, 668 s., ISBN 3-8142-0966-4

Ska denna recension verkligen börja med ett påpekande om att jag är besviken? Besviken för att det ganska nygrundade och fristående Sophie

Drinker-Institutet för musikvetenskaplig kvinno- och genderforskning har missat en fin möjlighet, nämligen den att komma med en läsarvänlig bibliografi med uppgifter om ämnet musik, kvinnor och gender? Dessa drygt 660 sidor är förvisso späckade med hänvisningar till intressant lässtoff. Nu skall en bokförteckning inte precis läsas. Däremot ska den kunna göra en nyfiken eller – om den satsar på kommenterade titlar – även i viss mån ersätta och/eller komplettera eget läsande av respektive bok. Annonseringen lät lovande: ”Eine systematische Erfassung der Buchtitel nach Sachgebieten (Nachschlagewerke, einführende Literatur, personenbezogene Darstellungen und spezielle Literatur) sowie ausführliche Register (Personen, AutorInnen, HerausgeberInnen und Titel) ermöglichen eine gezielte Recherche”. Just systematikens logik och dess konsekventa genomförande är en av de viktigaste uppgifter i en bibliografi. Därtill kommer tematisk bredd och djup. Det senare kan ingen påstå att det inte finns här. Bokförteckningen *Musik – Frauen – Gender* samlar enligt förordet över 4 400 böcker med utgivningsår mellan 1780–2004, vilket är imponerande med hänsyn till ämnets marginalisering även inom tysk musikvetenskaplig forskning (för att inte tala om den svenska). Fokus har lagts på vetenskapliga publikationer av olika slag, men sammanställningen omfattar även skönlitteratur och minneslitteratur (”Erinnerungsliteratur”) i ämnet kvinnor och musik.

För artiklar hänvisas till Sophie Drinker-Institutets hemsida, där sådana utöver bokförteckningen har samlats och tillgängliggjorts (www.sophie-drinker-institut.de/english/index.htm). Förebilder som uttryckligen nämns för *Musik – Frauen – Gender* är Margaret D. Ericsons *Women and Music* (1996), som på ett selektivt, men kommenterande sätt omfattar åren 1987–1992 samt den av Eva Rieger utgivna *Frau und Musik. Bibliographie 1970–1996* (1999). Titlarna i förteckningen har systematiserats enligt fyra kategorier som är 1. Nachschlagewerke (Lexika m.m.), 2. Einführende Literatur (Introducerande litteratur), 3. Personenbezogene Darstellungen (Personförknippade framställningar) och 4. Spezielle Literatur (Speciell litteratur). Dessutom har man skapat ett eget hänvisningssystem, vilket huvudsakligen används i syfte att undvika att en titel

upprepas flera gånger. Delar av anvisningarna påminner dock om skämtexempel på svårbegripliga tekniska bruksanvisningar: ”Steht eine musikalisch aktive Frau in einem privaten oder professionellen Verhältnis zu einem musikalisch aktiven Mann, so wird die Literatur unter dem Namen der Frau geführt, der Mann erhält unter seinem Namen einen Verweis zu der beteiligten Frau.” Men upprepningar har ändå inte kunnat undvikas, eftersom publikationer med flera kvinnor i titeln ofta nämns i sin helhet i persondelen (upp till sju gånger!). Detta hade lätt kunnat undgåas med ett bättre hänvisningssystem. Att de enskilda titlarna inte är numrerade förvirrar mer än det underlättar hanteringen.

Överhuvudtaget måste sägas, att de drygt 660 sidorna hade rent layoutmässigt kunnat fyllas på ett bättre sätt. Att skriva ut ”Mozart, Wolfgang Amadeus” sju gånger i rad (s. 217) för att hänvisa till andra ställen i boken är störande och onödigt.

Låt mig ta ett annat exempel: Om en läsare är intresserad av organologi och vill veta vad som har publicerats om kvinnor och musikinstrument, så är enda möjligheten att gå igenom förteckningen i sin helhet. Boken rymmer nämligen inget ämnes- eller stickordsregister, vilket är det mest störande momentet. För att komma åt en bok om ens eget intresse behövs i regel en inlevelse i utgivarnas tänkande och i systematikens uppbyggnad, eftersom förteckningen i sin helhet har ett personbaserat koncept. Att information om instrument skulle kunna gömma sig i titelregistret bakom ”Gertrude Degenhardt, Vagabondage – women in music” är svårgissat. För att komplettera dessa delvis yttre aspekter med ett tematisk perspektiv, så är språkinriktningen på tysk-, engelsk- och franskspråkiga publikationer inte konsekvent. Pirkko Moisalas och Riitta Valkeilas *Musiikin toinen sukupuoli* och Eva Öhrströms *Borgerlika kvinnors muicerande i 1800-talets Sverige* [sic!] kan till exempel hittas här. Problematiskt i sammanhanget är, att det även i titeln använda genderbegreppet inte har specificerats på ett tillfredsställande sätt. Det blir inte helt tydligt, om – för att ta ett svensk exempel – Göran Gademans *Operabögar* (2003) inte är förtecknad för att den handlar om män eller för att utgivarna inte haft tillräckligt översikt över svenskspråkiga böcker. Det senare kan förmodas, eftersom exempelvis Hanns Fuchs’ *Richard Wagner und die Ho-*

mosexualität finns med. Men det öppnar dock för frågor om förteckningens (språk)representativa aspekter.

Måhända att blicken är bortskämd på grund av att det de senaste åren finns andra mer lysande exempel på hur en förteckning kan göras på ett spännande och läsarvänligt sätt. Jag tänker på RILM:s *Speaking of Music. Music Conferences, 1835–1966* (2004). Med hänsyn till tid samt finansiella och personella resurser är det orättvist att jämföra dessa två böcker. Den ena kostar drygt 230 SEK, vilket är – även för studenter – ett attraktivt prisläge, den andra det tiotubbla, varigenom den har fått mera status som referenslitteratur i biblioteken. Men med hänsyn till utgivarnas prestationskrav må det vara tillåtet att berömma den senare för att ha använt en utomordentligt genomtänkt hänvisnings- och registersystematik, vilken dessutom är tydligt strukturerad. Det hade man gärna önskat hos den här aktuella bokförteckningen. I så fall hade säkerligen flera kunnat övertygas om ett inköp som ett självklart referensverk för musikvetenskaplig forskning.

Ursula Geisler

Gottfrid Fornanders folkmusiksamling i faksimilutgåva. Presenterad och kommenterad av Karin Eriksson. (Skrifter utgivna av Språk- och folkminnesinstitutet. Dialekt-, ortnamns och folkminnesarkivet i Göteborg 6.) Göteborg: Dialekt-, ortnamns och folkminnesarkivet i Göteborg, 2006, 127 s., noter, ISBN 978-91-7229-033-4

År 1929 färdigställde litografen och fiolspelmanen *Gottfrid Fornander* (1871–1946) en samling folkmusikuppteckningar och lämnade snart in den till dåvarande Institutet för folkminnesforskning vid Göteborgs högskola. Detta skedde i spelmansrörelsens kölvatten. Musiken härstammade främst från norra Halland, närmare bestämt från Fjärås som var Fornanders hembygd. Men materialet som uppgick till 225 nummer rymde också visor och låtar som Fornander snappat upp på spelmanstävlingar i bland annat Göteborg, Varberg och Lund. En annan viktig proveniens var Skansen – Fornander var i många år bosatt

i Stockholm.

Samlingen består strängt taget av nerpteckningar, inte uppteckningar. Gottfrid Fornander har framför allt skrivit ner sin egen repertoar på noter. I första hand ägnade han sig åt att fästa sin familjetradition på papper, den som han under uppväxten fick del av genom sin fiolspelande far. Som den aktive spelman Gottfrid Fornander var, lärde han sig senare låtar efter andra spelmän. Många av dessa nummer skrev han ner och införlivade i samlingen som han antagligen började sätta ihop 1927.

Bakgrunden till Gottfrid Fornanders folkmusiksamling gör den ovanlig – det vanliga är att liknande samlingar är resultatet av en kringresande samlares arbete. Dess värde höjs också av det faktum att den utgår från en trakt som annars är dåligt företrädd i folkmusikarkiven. Genom att skapa denna notsamling åstadkom Fornander en dokumentation av en typisk spelmanskarriär under dessa för folkmusiken så formativa år.

Gottfrid Fornanders samling har nu kommit ut av trycket. Den förvaras av institutets efterträdare, dagens Dialekt-, ortnamns och folkminnesarkivet i Göteborg som står för utgivningen. För redigering och kommentarer svarar Karin Eriksson som lämpligt nog disputerade häromåret på en avhandling om halländsk spelmansmusik. Hon har skrivit en detaljrik och insiktsfull inledning som reder ut samlingens bakgrund och tillkomst, men också redogör för dess innehåll.

Fornander skrev en föredömligt klar notskrift, varför utgivarna valt att återge den i faksimiltryck. ”Det kanske mest intressanta med Fornanders uppteckningar är att han ger information om hur låtarna skall spelas och, för flera av låttyperna, även vilka tempon de skall gå i”, skriver Karin Eriksson (s. 18). Detta är verkligen sant och dessutom något som gör samlingen än mer unik. Med sin prydliga notskrift noterar han inte bara ornament, utan också andra speltekniska finesser som exempelvis betoningar, dynamiska skiftningar och rytmiska detaljer. Dessutom är han uppmärksam på hur låtarna kan varieras. Hans lättlästa noter lurar ögat som först tror att uppteckningarna är nära nog schematiskt gjorda. I stället handlar det om en synnerligen informationsrik notskrift som ger sällsynt goda inblickar i hur låtarna framfördes.

Som nämns i citatet ger också Fornander uppgifter om tempi, vilket inte heller tillhör vanligheterna i samtida uppteckningar. Karin Eriksson redovisar hans beteckningar som i flera fall visar att låtarna spelades snabbare än idag och därför var tekniskt krävande att ta sig igenom.

En samling med 225 nertecknade visor och låtar kan knappast kallas stor. Men den är som förhoppningsvis framgått intressant på flera sätt, alltså inte bara för att den beskriver musik från en annars glest beskriven bygd. Genom sitt givande innehåll skulle den kunna bilda utgångspunkt för fördjupade studier. Men i så fall måste kännedomen om denna folkmusikaliska pärla spridas i vidare cirklar, vilket nu kan ske med detta väl-motiverade tryck.

Gunnar Ternhag

Gestur Gudmundsson, Ulf Lindberg, Morten Michelsen & Hans Weisethaunet: *Rock criticism from the beginning. Amusers, bruisers & cool-headed cruisers*. New York: Peter Lang, 2005, 369 s., ISBN 0-8204-7490-8

Ett av Frank Zappas mest bekanta citat handlar om rockjournalister. Enligt Zappa är dessa ”människor som inte kan skriva som intervjuar människor som inte kan tala för människor som inte kan läsa”. Vad skulle han ha sagt om en bok som behandlar rockkritiker och deras verksamhet?

Fortfarande är det ovanligt att akademiker visar ett professionellt intresse för rockkritik, och man kan möjligen känna sig förvånad över att ingen liknande bok funnits utgiven tidigare. Författarna till boken är en dansk musikvetare, en norsk musiketnolog, en isländsk sociolog och en svensk litteraturvetare som samtliga publicerat texter om rock i olika former tidigare. Jag kan omedelbart säga att denna bok är välkommen och att den fyller åtminstone en del av ett stort behov inom rocklitteraturen genom att boken behandlar den engelska och amerikanska rockkritikens uppkomst på 1960-talet och dess utveckling fram till dagens situation. Bland de kritiker som specialgranskas märks Chris Welsh, Robert Christgau, Greil Marcus, Lester Bangs, Jon Landau, Charles

Shaar Murray, Nick Kent, Dave Marsh, Jon Savage och Ann Powers; och de tidskrifter som kommenteras flitigast är Rolling Stone, Melody Maker och New Musical Express. Författarkvartetten har med andra ord valt att huvudsakligen studera en etablerad och profilstark kritiker- respektive tidskriftskanon.

Författarnas huvudsyfte är att undersöka rockkritikens utveckling, viktiga förändringar i aktörernas positioner genom åren och de komplexa förhållanden som från början har funnits mellan de engelska och amerikanska fälten för rockkritik. Ett annat syfte är att behandla rockkritik som en diskurs där spänningsfältet mellan högt och lågt är viktigast. I praktiken innebär det att läsaren efter cirka 70 sidors introduktion och teorier får läsa om rockkritiken från 1964 till 1978, efter detta kommer dels ett nytt teoriavsnitt som särskilt behandlar de nya vindar som började blåsa i skiftet mellan 70- och 80-talen, dels genomgångar av de aktörer som svepte in på rockkritikens olika fält. Bokens näst sista kapitel ägnas perioden 1986–2004, och det avslutande kapitlet rymmer slutsatser och avslutande kommentarer.

Det teoretiska materialet bygger till största delen på Bourdieus tankar, primärt relationerna mellan högt och lågt, men även välkända begrepp som fält, habitus och kapital är verktyg som används av Gudmundsson & co, dock inte slaviskt, utan på ett förnuftigt, anpassat vis. Bourdieu lär med andra ord inte hemsöka författarna. Ett annat begrepp som är helt centralt i boken är autenticitet. Under 60-talet var det självklart för de flesta rocklyssnare att rocken var en äkta musiktyp och att man inom rockkulturen utkämpade en ständig strid mot allt som var kommersiellt och därmed icke-autentiskt. Författarna till *Rock criticism from the beginning* visar gång efter annan att ett sådant synsätt haltar värre än kapten Ahab på en dålig dag, även om hängivna fans än i dag är fullständigt övertygade om att de har full koll på vad som är äkta eller inte.

Två saker slår mig gång på gång när jag läser boken. För det första det engagemang som genomsyrar hela boken. Den här boken har skrivits av fyra personer som är genuint intresserade av ämnet. För det andra är detta ett arbete som utförts noggrant. Författarna är väl pålästa, kan man konstatera. Dessvärre anar jag ett samband mellan

författarnas väl grundade metodarbete och den överlastning som finns i teoriavsnitten. I texterna om kritikerna och tidskrifterna saknar man en återkoppling till teoriavsnitten, eftersom det endast undantagsvis finns hänvisningar till dessa. En hel del hänvisningar kunde ha skurits bort utan att texten hade lidit av det, snarare tvärtom. Å andra sidan får läsaren en väl genomtänkt avslutning på boken med sammanfattningar och slutsatser som fångar essensen i boken.

Då och då tycker jag mig märka vilka författarnas egna favoriter är, både bland rockkritikerna och bland musiker. Min gissning är att Landau och Marcus står högt i kurs, samt att en och annan Dylan- och Springsteenskiva har spelats med-an denna bok har skrivits. Detta är ingenting som stör läsningen särskilt mycket, men nog märker man att tonvikten i boken hamnar på andra sidan Atlanten som så många gånger förr när rockhistoria skrivs. Det hade varit riktigt givande att få ett nordiskt perspektiv på ämnet, men det får hamna i en annan bok. Något annat som i alla fall under-tecknad gärna hade sett är varför de rockkritiker som valts ut ogillar viss musik. Man förstår vad de gillar, men endast i undantagsfall får vi reda på varför en viss artist, grupp eller musikalisk inriktning ogillas av den enskilde kritikern eller till och med en enig kritikerkår.

När man kommer till kapitel sju, och perioden 1978–1985 ska läggas under luppen, bromsas läsningen åter upp av ett teoriavsnitt, vilket inte är särskilt lyckat. I avsnitten som behandlar perioderna efter 70-talet finns inte samma stringens som man skämts bort med när rockkritikens första två decennier behandlats, en och annan faktagroda dyker upp i 80-talets diskussioner om New Pop. Dessutom förflyttas gränsen för vad som är kritik och journalistik, något som varit betydligt striktare i de tidigare avsnitten. Dessutom: vid redigeringen av boken har någon inte varit konsekvent med fotnotsapparaten. Vid kapitel fem börjar nämligen fotnotsnumreringen om, vilket även sker med följande kapitel.

Fotnotsinkonsekvensen, några irriterande korrekturfel i kapitel fyra och en hänvisning till en bok av Jones från 1997 som inte finns i litteraturförteckningen (förmodligen avses Steve Jones bok *Virtual Culture*, men det framgår alltså inte) är onödiga småfel som en i övrigt intressant och

mycket välskriven bok borde ha varit utan.

Sammanfattningsvis är detta en bok jag varmt skulle rekommendera till alla som är intresserade av rockkritik som diskurs eller till dem som vill veta mer om rockkritikernas tycke och smak. Att använda Bourdieus välkända teorier var ett lyckat drag, och författarna lyckas på ett övertygande sätt redogöra för olika skolbildningar, linjer och strömningar inom rockkritiken från 60-talets första försök till 00-talets postmoderna medvetenhet.

Tomas Olsson

Florian Heesch: *Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Opernproduktion bis 1930*. Diss. (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap nr 83), Göteborgs universitet, 2006, 506 s., ill., noter, ISBN 91-85974-75-7

Syftet med Florian Heeschs avhandling är att undersöka den produktiva Strindbergreceptionen på musikteaterområdet fram till 1930. Denna undersökning fördelar sig på tre områden. Som en idémässig förhistoria, kapitel II, diskuteras först Strindbergs operapoetik när det gäller aspekter som val av texter, förändring av texterna för operabruk och musikens roll. I kapitel 3–8 följer en kronologiskt ordnad genomgång av operationsättningar av Strindbergtexter, enligt Heesch den entydigaste och mest omfattande formen av relationer till Strindberg i operan. De operor det gäller är *I Luthers barndomshem* (1904–05) av Strindbergs bror Axel Strindberg, Ture Rangströms *Kronbruden* (1919), Julius Weismanns *Schwanenweiss* (1923), *Ein Traumspiel* (1925) och *Die Gespenstersonate* (1930) samt Julius Röntgens *Samûm* (1926). Det tredje området är Strindbergrelationer i operor och libretti av Paul Hindemith, Hugo von Hofmannsthal och Arnold Schönberg. Relationerna till Strindberg är här inte explicit markerade som sådana i verken. För att kunna tala om produktiv reception är det därför nödvändigt att rekonstruera den aktuella upphovsmannens Strindbergreception.

Avhandlingen har ett omfång på drygt 500

sidor och avgränsningen kan knappast kritiseras för att vara för snäv. Den tidliga avgränsningen ter sig rimlig av mer än rent praktiska skäl. Efter urpremiären på Weismanns tonsättning av *Spöksonaten* 1930 dröjde det drygt ett decennium till nästa Strindbergopera. Frågan är dock om avgränsningen hade kunnat göras ännu snävare. Heesch betonar själv att undersökningen omfattar heterogena fenomen där endast operagenren är den gemensamma nämnaren. Kapitel 1–8 hade mycket väl kunnat stå på egna ben och med råge uppfylla utrymmeskraven för en avhandling. En sådan avgränsning hade också gett mer utrymme för att fördjupa vissa aspekter i analysen av musikens betydelse vid överföringen av Strindbergtexter till opera.

Produktiv reception är ett av de grundläggande begreppen i avhandlingen. Idén om produktiv reception är en utveckling från influensforskningen, som sedan lång tid tillbaka undersökt ett verks eller en upphovsmans verkan på andra verk eller upphovsmän. Men i receptionsforskningens mening förstås inte längre inflytande som en kausal process där ett fenomen kan förklaras som en omedelbar verkan av något föregående. Inflytande ses som en form av reception där påverkan från en författare visar sig som en produkt av individuella läsningar som är lokaliserade i konkreta kontexter. Man tar då också hänsyn till förändringar i det mottagna verket (t.ex. bearbetningar och översättningar) och de specifika villkoren och förutsättningarna för receptionen (sociala konstellationer, institutionella samband, språkliga möjligheter och andra aspekter vad gäller den kulturella kontexten).

Två andra viktiga begrepp är intertextualitet och intermedialitet. När det gäller intertextualitet utgår avhandlingen från den franske litteraturforskaren Gérard Genettes *Palimpsestes* (1982) som handlar om texters relation till varandra. Opera kan enligt Heesch beskrivas som hypertextuella transpositioner med mediebyte. Mediebytet är just den aspekt genom vilken en operatonsättning skiljer sig från andra hypertextuella förfaringsätt (t.ex. dramatisering av en roman). Heesch presenterar teorierna kring intermedialitet och intertextualitet på ett klart och tydligt sätt. Den begreppsapparat han introducerar används också på ett utmärkt sätt i själva undersökningdelen.

Genom bruket av Genettes typologi blir det möjligt att uttala sig om olika typer av relationer mellan Strindbergtexterna och operatonsättningarna på ett koncentrerat och precist sätt som också underlättar jämförelser.

Som helhet håller avhandlingen en mycket hög kvalitet. Den är gedigen, noggrann och dessutom väldigt välskriven och spännande att läsa. Den enda något svagare delen är den teoretiska och metodiska grunden för undersökningen av mediekombinationen text–musik. Här hade man önskat samma stringens och grundlighet som i teorin för undersökningen av relationen text–text. Jag kommer i det följande ge några exempel på aspekter där jag anser att teoridelen hade vunnit på problematisering och fördjupning. Det skall inte ses någon allvarlig kritik mot avhandlingen, utan snarare som förslag på hur en mycket bra undersökning hade kunnat göras ännu bättre.

Heesch skiljer mellan tre olika typer av koherens i opera: intratextuell (librettot), intramusikalisk och intramedial. Intramusikalisk koherens är ett begrepp som i stort sett bara tas för givet. Men vad menas med intramusikalisk koherens, och vilka är kriterierna för att avgöra om något är koherent? Frågan om intramusikalisk koherens är mycket problematisk och omdiskuterad, inte minst när det gäller opera. Wagner kritiserade i *Oper und Drama* operagenren för att den saknade sammanhang som helhet: "Das Zusammenhangelose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik." Endast de enskilda numren hade en i sig sammanhängande form, men denna byggde på absolut-musikaliska principer. I Wagners nya drama var det däremot tonsättarens uppgift att ordna de melodiska momenten både i högsta överensstämmelse med den poetiska avsikten och så att det uppstod en högst enhetlig musikalisk form. Här finner man således ett krav på både intramedial och intramusikalisk koherens.

I litteraturen finns det dock olika uppfattningar om Wagner lyckades leva upp till sitt ideal. Heinrich Schenker menade t.ex. att Wagner på grund av de teatermässiga kraven lade för stor vikt vid den musikaliska förgrunden (se t.ex. *Der Freie Satz*, 1935). Han var därför ingen bakgrunds-kompositör och hans musik saknar koherens på djupnivån. Patrick McCreless däremot hävdar att Wagners tonartsplaner är koherenta som ab-

strakta musikaliska konstruktioner, men att de samtidigt hela tiden har ett symboliskt samband med dramat ("Schenker and the Norns", i *Analyzing opera*, 1989). För att visa detta använder McCreless just schenkerska analysmetoder. Trots att de kommer till olika slutsatser är kriteriet för musikalisk koherens gemensamt för Schenker och McCreless, nämligen att musiken består av olika strukturskikt där förgrunds-nivån utgör en utkomponering av bakgrunds-nivån. För Wagner själv var kriteriet på sammanhang att det fanns en genomgående väv av grundteman vilka – på samma sätt som i en symfonisats – står mot varandra, kompletterar varandra, ombildas, skiljs och förenas. En utveckling och variant av denna tanke finner man t.ex. i Rudolph Rétis *The thematic process in music* (1951). Det finns sålunda många uppfattningar om musikalisk koherens och skall man använda uttrycket bör det finnas någon form av problematiserande diskussion.

En tes som formuleras på s. 45 är att relationen mellan text och musik i opera är dialogisk, dvs. att även om text och musik av nödvändighet är relaterade till varandra, smälter de aldrig fullständigt samman. Heesch menar att detta är en viktig korrigerande av ett enhetstänkande som förutsätter enheten mellan musik och ord och som har sin mest betydande företrädare i Wagner. För det första saknas det här en referens (något är ytterst sällsynt i avhandlingen, den är generellt sett exemplariskt noggrann och korrekt när det gäller käll- och litteraturhänvisningar). För det andra är påståendet bara delvis korrekt. Den åsikt som tillskrivs Wagner gäller teorierna i de s.k. Zürichskrifterna, men inte den senare Wagner efter läsningen av Schopenhauer. Eftersom musiken enligt Schopenhauer är en direkt avbild av viljan medan orden bara är en avbild av idéerna kan det inte finnas någon enhet mellan dem, utan enbart en parallellism eller analogi. Denna syn på relationen mellan text och musik kommer till klart uttryck i Wagners senare skrifter, fr.a. Beethovenessän från 1870.

När det gäller sångstämmans utformning gör Heesch en distinktion mellan textförtydligande och textuttolkande tonsättning. Den förra orienterar sig mer mot textens prosodi och den senare mer mot dess innehåll. Detta är en god utgångspunkt, men man hade önskat några fler principiella resonemang om hur vokalstämman kan tolka

texten. I några kapitel, inte minst det om *Samûm*, ges goda inblickar i textuttolkande tonsättning, men i andra kunde denna aspekt ha fått större utrymme. Exempelvis kunde Heesch i notexempel 6 i kapitlet om *I Luthers barndomsbarn* ha påtalat tritonusintervallet vid tonsättningen av ordet "Djefvulen".

Analysen av sångstämmans utformning utifrån en skala från tal till aria är en användbar pragmatisk utgångspunkt. Men också här hade det behövts mer problematisering av kategorierna. I vilken utsträckning är t.ex. termer som recitativ och arioso överhuvud taget tillämpbara i wagnersk och efterwagnersk opera (se artikeln om respektive företeelse i Grove Online)? Och vilka är kriterierna för att avgöra vad som är vad? Heesch kallar Britas anklagelse i *Kronbruden* för ett arioso (s. 183). Enligt Axel Helmer är det ett recitativ, som dock innehåller fragmentariska frön till kantilenor och arior (*Ture Rangström*, 1998, s. 127).

Instrumentalpartiets semantiska referenser är också ett avsnitt som hade vunnit på större fördjupning. Ett stort och problematiskt område avhandlas här helt kort med hänvisning till en enda bok: Philip Tagg och Bob Claridas *Ten little tunes* (2003). Att vända sig till filmmusiklitteraturen för att hitta metoder för analys av operamusik är i och för sig ett bra initiativ. I opera är musiken en så central beståndsdel att dess närvaro ter sig självklar. I film är musiken ofta ett bakgrundelement som inte är avsett att uppfattas på ett medvetet, reflekterande plan. Detta har medfört att filmmusikforskare i högre utsträckning har tvingats fundera över varför det förekommer musik och vad musiken egentligen har för funktioner i narrationen.

Tagg och Clarida räknar upp flera filmmusikaliska funktioner (s. 124): Emphasising movement, stylising real sounds, representing location, representing time (of day, in history), commentary (counterpoint), source music, expressing psychological experiences (of actors), providing empathy (for the audience), formal unification of film. Heesch beaktar flera av dessa funktioner hos musiken i sina analyser. I kapitlet om Weismanns *Schwanenweiss* undersöks t.ex. noggrant hur musiken återger olika ljud som klockor, fåglar och vind och i kapitlet om *Kronbruden* och *Ein Traumspiel* diskuteras relationen till de diegetiska

musikinslagen i Strindbergs dramer. En teoretisk ram hade dock kunnat ligga till grund för en mer systematisk och fördjupad analys av musikens narrativa funktioner. Musiken kanske inte förändrar Strindbergtextens mening, men den tolkar, fixerar och lägger till mening. Då relationen text–musik är en av de två mediekombinationer som utgör avhandlingens undersökningsobjekt hade den utan tvekan vunnit på en mer noggrann undersökning av musikens kommenterande funktioner.

En viktig typ av musikalisk semantik som Heesch nämner är det han kallar semantiska motiv. Här hade han med fördel kunnat anknyta till den forskning om ledmotivsteknik som gjorts under det senaste decenniet. Flera forskare skiljer mellan två typer av dramatiska funktioner hos ledmotiven:

Justin London ("Leitmotifs and musical reference in the classical film score", i *Music and cinema*, 2000):

1. Referens
2. Uttryck

Matthew Bribitzer-Stull (*Thematic development and dramatic association in Wagner's 'Der Ring des Nibelungen'*, 2001):

1. Association, denotation
2. Uttryck, topos, konnotation

Christian Thorau (*Semantisierte Sinnlichkeit: Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, 2004):

1. Hänvisningsfunktion (denotation)
2. Uttryck (metaforisk exemplifikation)

Överensstämmelserna är påfallande, trots att författarna använder något olika termer och utgår från olika språkfilosofiska och teckenteoretiska teorier. I kapitlet om *Kronbruden* skriver Heesch att man alltför lätt reducerar karakteristiska motivs mening till deras semantiska innehåll (s. 189). Men vad innebär egentligen semantiskt innehåll? Heesch fortsätter med att påpeka att vid Jordegummans motiv är atmosfären viktigare än att musiken fungerar som tecken för personen. Han beaktar alltså i praktiken de ovanstående distinktionerna och semantiskt innehåll verkar vara det samma som referens/denotation. Men om Heesch nu anser att karakteristiska motiv och ledmotiv alltför lätt reduceras till sina semantiska innehåll, varför använder han uttrycket semantiska motiv

som generell beteckning på dessa företeelser? Givet att uttrycksfunktionen är viktigast kunde också denna aspekt ha analyserats grundligare. Det nämns att Jordegummans motiv bygger på två molltreklanger på tritonusavstånd, men det står inget om att detta musikaliska drag utgör ett topos och därigenom får sin speciella effekt. Heesch är dock uppenbarligen bekant med toposbegreppet då han använder det i förbigående på s. 271, när han skriver om hur Weismann i *Ein Traumspiel* använder ett musikaliskt topos för framställning av vatten i rörelse.

Heesch har gjort en viktig pionjärsats när det gäller undersökningen av hur Strindbergtexter överförs till operagenren. Han har dessutom lagt en mycket värdefull allmän teoretisk och metodisk grund för fortsatta studier av hur litterära texter använts vid operatonsättningar. Avhandlingen är på alla sätt ett imponerande och moget arbete som med stor marginal uppfyller de krav man kan ställa på en avhandling.

Joakim Tillman

Göran Hermerén (red.): *Konsterna och själen. Estetik ur ett humanvetenskapligt perspektiv*. Stockholm: Kungl. Vitterhets-, Historie- och Antikvetts-akademien, 2006, 194 s., ISBN 91-7402-357-8

Artiklarna i denna antologi, sammanlagt 16 stycken, baseras på föredrag som hölls vid den utgivande akademins konferens i Stockholm i maj 2004. Artiklarna är grupperade efter fyra teman:

1. Problem som gäller fysiologi, psykoterapeutisk anknytning och animal funktion
2. Tillämpningar som avser hälsa och trivsel
3. Problem som avser uppfattningen av form och struktur
4. Tillämpningen som avser kulturförvaltning

Inom det första temat diskuterar psykologen Gudmund Smith i artikeln "Estetisk perception på emotionell botten" ett antal försök och studier som undersökt hur estetisk perception kan förstås. Med det avses perceptioner som på "ett genomgripande sätt berör betraktaren". Med ordet beröra avses att "engagera emotionellt". Smith hänvisar bl.a. till studier som visat att ju kortare

den kognitiva bearbetningen av ett visuellt objekt var, desto mer dominerade försökspersonernas emotionella uppfattning av objektet. Känslor signaler sägs överhuvud ha mycket stor betydelse vid överföring av information. Estetisk perception är i hög grad en kreativ form av perception. Utan en stimulerande miljö och ett aktivt arbete från individens sida, leder all perception som upprepas till att vi avtrubbas. Som en viktig slutsats slås fast att "utan ett distanserat slutstadium blir den emotionella begynnelsen omöjlig att överblicka och behärska; omöjlig att fånga i språk, bild eller musik". Musikforskare kan således inte endast befinna sig i känslvärlden. Vi måste även ställa oss vid sidan och analysera.

Inom tema 2 skriver Lars Olov Bygren vid Institutionen för samhällsmedicin och rehabilitering vid Umeå universitet om nyttan med konstkultur: musik, bildkonst, litteratur osv. Här ventileras välkända förhållanden om användning av kultur mellan individer med olika utbildning. Men det framgår även att oavsett ålder, kön och sjuklighet är dödligheten lägre upp till 70 års ålder bland dem som är mycket kulturellt aktiva, än bland dem med liten kulturell aktivitet. En teori som förs fram är att förhöjd uppmärksamhet på konstnärliga artefakter stimulerar människors upplevelse av en inre känslomässig verklighet.

Inom tema 3 presenterar Bengt Edlund artikeln "Mozartorsaken eller Vad skall vi med musik till?" Han tar upp den s.k. Mozarteffekten och redogör kortfattat för den kritik som följde av de påstådda effekter av Mozartlyssning. Edlunds utgångspunkt är likväl att det kan vara positivt för den mentala utvecklingen att stimuleras av Mozarts musik, likväl som av andra tonsättares verk. Han ger sig i kast med att analysera vad det kan vara i strukturen i de 18 första takterna i Mozarts A-dursonat som kan få oss att utveckla vår "intellektuella och emotiva kapacitet".

Edlund gör en *hörvärd* analys av dessa takter med hjälp av traditionella musikteoretiska verktyg. Han varken överdriver eller underskattar uppgiften – kostar dock på sig några kryptiska anmärkningar som "Hör man noga efter, mer noga än man bör göra" och liknande. Jag kanske inte ser vitsen med att kalla takt nr 1 för ett "tema" och har svårt att under tiden som melodin pågår höra takt 7 i förhållande till melodin takterna 3–4

som en anteciperings, särskilt som Edlund skriver att jämförelsen sker omedvetet. Som det oftast är med en initierad analys av detta slag går det inte belägga vad den enskilda individen får ut av det hela. I en sammanfattning skriver Edlund att han fångat många fiskar av olika slag och storlek i sitt nät. Det han visat är avsnittets strukturegenskaper; att vissa "har karaktär av logiska operationer", medan ytterligare andra "associerar till fysikaliska skeenden eller psykologiska tillstånd, inte minst av emotionellt slag". Det är denna väv av "fenomenella egenskaper" som vi som vi känslomässigt hör, färgar och bearbetar med vårt intellekt, vilket Edlunds analys på ett utomordentligt sätt bidrar med att åskådliggöra.

Därefter följer en artikel av Alf Gabrielsson som handlar om "Individuella starka musikupplevelser". Gabrielsson berättar att en mängd personer "accepterat vår uppmaning att 'beskriva den starkaste (intensivaste, mest djupgående) musikupplevelse som Du varit med om'". När jag läser denna formulering har jag svårt tränga bort tanken "Som man frågar får man svar", men hur som helst, hittills har ca 950 personer följt uppmaningen och besvarat uppgiften. Gabrielsson redogör för de sätt på vilka man analyserat det skrivna materialet och ger en inblick i det noggranna beskrivningssystem som utarbetats. Ett antal avsnitt ur de svar man fått citeras. De är alla mer eller mindre välskrivna, några på en hög litterär nivå, som gör att man som läsare verkligen kan ta till sig och leva sig in i dessa människors upplevelser. Gabrielsson beskriver också förhållandet mellan musik som omtalas, människornas ålder och faktisk tidpunkt. Studien är med rätta viktig och visar att musikaliska upplevelser – sinnliga, estetiska – kan vara oerhört viktiga milstolpar i våra liv.

Den sistnämnda kommentaren kan tjäna som övergång till filosofen Lars-Olof Åhlbergs översiktsartikel om estetik ("Det estetiska mönstret – Att varsebli verkligheten"). Här ges en kort skiss över vad man sedan 1700-talet lagt in i begreppet estetik, inklusive de senaste försöken att i postmodernistisk anda utvidga begreppet i vad Åhlberg kallar "panestetisk riktning". Läser man de framställningar av Shusterman och Welsh som Åhlberg hänvisar till finner man att den förre faktiskt talar om "anaesthetization" och att den senares

bok på engelska har fått den betecknande titeln *Undoing Aesthetic*. Båda författarna diskuterar vad det innebär att *allt* tenderar att estetiseras idag, att allt mer energi läggs ned på varors yttre form och utseende (se vidare i min bok *En ANNAN berättelse om den västerländska musikhistorien – och det västerländska projektet*, 2002, s. 233, 295f). Åhlbergs artikel är komprimerad, men välskriven och informativ. Han pekar i slutet av sin artikel på estetikers "kognitiva dimension" och menar avslutningsvis att det vore "en förlust om den konstcentrerade filosofiska estetiken fick ge vika för en allmän 'postmodern' estetik, vars fokus snarare är inställt på dagens visuella masskultur, design och stiliseringen av livsstilar". Det Åhlberg här antyder kan iakttas även för musikvetenskapens del. Samtidigt är det förstås viktigt att inse att de verktyg som den konstcentrerade estetiken erbjuder inte alltid är användbara mot bakgrund av hur just sång och musik används i dagens värld.

Från bokens avslutande del skall jag endast kort framhålla Göran Hermeréns artikel "Värderingar i konflikt – kulturpolitik och etisk konflikt", där han logiskt och stringent benär ut de olika värderingar som kan ligga till grund för utdelning av bidrag till olika kulturaktiviteter.

I denna del ingår även Töres Theorells artikel "På vilket sätt påverkar kulturlivet hälsan?". I den tar han upp undersökningar som visar att musik t.ex. kan påverka människors hjärtfrekvens och koncentrationen av olika hormoner i både positiv och negativ riktning. Det som han emellertid poängterar är att undersökningarna sällan eller aldrig visar om effekterna på de undersökta biologiska systemen är långsiktiga. Han kompletterar Smiths artikel genom att hävda att emotionsladdade hörselstimuli initierar emotionella processer som "sätter igång innan vår förnuftsapparat hunnit gardera mot dessa", vilket också innebär att "våra verbala kontrollmekanismer sätts ur spel" (s. 181). Theorells artikel är kort, varför den läsare som är villig att sätta sig in i detta forskningsområde rekommenderas att ta del av Brown & Theorell "The Social Uses of Background Music for Personal Enhancement" i antologin *Music and Manipulation – On the Social Uses and Social Control of Music* (2006).

Därmed har jag berört några av artiklarna. Bland övriga märks några korta informativa

översikter om ljudperception, artiklar om konstens biologiska nytta, och om vårt seende ur ett kognitionsteoretisk och historiskt perspektiv. Det ingår också två, alltför långa uppsatser av konstvetare, samt två artiklar om kultur och folkhälsa.

Summa summarum: en visserligen ojämn framställning vad gäller förhållandet mellan basal information och djuplodande diskussioner. Det är förstås en naturlig följd av bokens uppläggning och mångsidighet. Men det finns mycket att hämta för dem som önskar vidga sina vyer, och det vill vi ju alla.

Olle Edström

Gunhild Karle: *Kungl. Hovmusiken i Stockholm och dess utövare 1697–1771*. 2:a upplagan (1:a uppl. 2002), Uppsala: Tryckjouren, 2005, 527 s., ill., ISBN 91-631-2152-2

Gunhild Karle: *Kungl. Hovkapellet i Stockholm och dess musiker 1772–1818*. 2:a upplagan (1:a uppl. 2000), Uppsala: Tryckjouren, 2001, 488 s., ill., ISBN 91-631-0647-7

Gunhild Karle: *Kungl. Hovkapellet i Stockholm och dess musiker 1818–61. Med utblickar*. Uppsala: Tryckjouren, 2005, 420 s., ill., ISBN 91-631-6656-9

Gunhild Karle: *Ludvig Norman och Kungl. Hovkapellet i Stockholm 1861–90. Med flera*. Uppsala: Tryckjouren, 2006, 492 s., ill., ISBN 978-91-631-8755-1

Under en följd av år har Gunhild Karle successivt publicerat fyra tjocka volymer på sammanlagt närmare 2000 sidor om Kungl. Hovkapellet och dess musiker. Det är ett omfattande arbete som i många avseenden kompletterar tidigare standardverk såsom Norlind & Trobäcks *Kungl. Hovkapellets historia 1526–1926* (1926) och F. A. Dahlgrens *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms teatrar 1737–1865 och Kongl. Teatrarernas personal* (1866). Karles publikationer omfattar, som framgår av titlarna, perioden 1697–1890 och utelämnar därmed perioderna före 1697 och efter 1890. Framställningens början 1697 är det år då slottet Tre kronor brann ned och kungafamiljen

flyttade till Wrangelska palatset på Riddarholmen, där hovmusik var frekvent. Varför författaren börjar sin framställning där, förklarar hon inte, och inte heller varför sista delen avslutas 1890. Man kan anta att valen är gjorda med den fullständiga frihet från att förklara sig, som den författare har som enbart drivs av intresset för sitt område och dessutom publicerar på eget förlag. Som läsare önskar man sig dock resonemang omkring materialet och de avgränsningar som har gjorts.

Karles ambition har varit att lyfta fram de enskilda hovkapellisterna. Det finns, skriver författaren i inledningen till del två, den del som först publicerades, visserligen enskilda hovkapellmästare som har lyft orkestern och verksamheten till internationellt jämförbara resultat. ”De viktigaste personerna är dock *de enskilda hovkapellisterna*, som oftast verkade i stor anonymitet. För att belysa deras ofta slitsamma och av myndigheters oförståelse präglade tillvaro är denna bok tillkommen.”

Framställningens grund är således de enskilda musikerna, men även hovkapellmästarna, konsertmästarna, sångare/sångerskor, ackompanjatörer (dessa ingick inte i Hovkapellet), direktörer och andra tas upp. Böckerna innehåller också övergripande avsnitt med bl.a. allmänna framställningar om musiklivet. Dessa delar bidrar dessvärre inte alltid till att stärka böckernas trovärdighet. Som exempel kan nämnas följande i kapitlet ”Seklets musikaliska utbud. Allmänna drag” i del fyra, där författaren förtjänstfullt och populärt tar upp flera viktiga företeelser i musiklivet, men där andra delar av framställningen kantrar och faller till en nivå långt under publiceringsbart. Författaren frågar (s. 59) angående 1800-talet ”Hur såg då musikutbudet ut?” och svarar med synnerligen förenklade generaliseringar som:

Vid festligare tillfällen gick man i kyrkan för att avlyssna något oratorium, särskilt Haydns Skapelsen, även körsällskapens och kvartett-sångares konserter drog publik. Till lättsammare musik hörde anammandet av Strausskonserter med åtföljande danstillställningar, särskilt framträdande på 40- och 50 talen. Nu blir uppspaltningen mellan den tyngre, seriösa musiken och den lättare, underhållande allt tydligare. Den skulle fortsätta seklet ut och har väl inte upphört än.

Låt oss dröja vid den seriösa musiken. I början av seklet härskade den wienklassiska musiken med *Mozart*, *Haydn* och *Beethoven* i spetsen, och där fanns mycket att hämta. ...

Efter det häpnadsväckande uttalandet att Haydn, Mozart och Beethoven ”härskade” i musiklivet i början av 1800-talet, presenterar författaren de tre nämnda kompositörernas verkförteckningar utifrån *Norlinds musiklexikon* från 1916! Dessutom missförstår hon Norlind och räknar in *Wellingtons seger* bland Beethovens nio symfonier. Det är framförallt den löpande framställningen av allmän musikhistorisk skildring, som drar ned helhetsintrycket, och denna får väl helt skyllas på att författaren inte är musikvetare till professionen och därmed inte är förtrogen med allt från terminologi och begrepp till det faktiska musikhistoriska förloppet så som det är känt i nyare litteratur.

Istället är det alla musikerbiografier och dokumentationer om tjänstgöringar, lönesättningar m.m. som är böckernas behållning. Men även här bjuder böckerna på stora problem, framför allt med att orientera sig i det stora materialet. Innehållsförteckningarna är svåra att orientera sig i och blandningen av mager, fet, kursiv och understruken stil, dessutom i olika storlekar i den löpande framställningen underlättar inte för läsaren, även om det har varit författarens ambition. Det finns också ibland ett glapp mellan vad innehållsförteckningen anger och vad som faktiskt presenteras. Ett sådant exempel är bilaga 2, ”Harmoniska Sällskapets matrikel”, i del 3, som inte alls är Harmoniska sällskapets matrikel för den period som boken omfattar (1818–61), utan endast ett fåtal namn för perioden fram till 1832 som uppfyller en del kriterier som författaren redogör för i bilagan. Detta urval är helt i sin ordning när det väl är motiverat, men bristen på saklighet i kapitel- och bilagerubriker kan ibland bli besvärande.

En tydligare strukturering avseende typografi, layout och benämning på de olika avsnitten hade underlättat användningen. Och härmed avser jag också önskemålet att böckerna varit kongruent framställda och presenterade så att man kände igen sig i den ena boken från den andra. Så hade kunnat göras i många delar av framställningen. Exempelvis borde det i varje del finnas bilagor för

de olika personalkategorierna, så som Norlind & Trobäck har med Hovkapellets musiker instrumentvis uppställda, så att man kan få en samlad bild av en instrumentgrupp under en viss period. Visserligen kan man då säga att sådana uppställningar finns hos Norlind & Trobäck, men när nu ny forskning presenteras undrar man samtidigt om det är något i tidigare uppställningar som inte längre stämmer.

Vidare är källförteckningarna av alltför liten omfattning. De hade med fördel kunnat vara såväl tydligare uppställda vilket i så fall gjort dem mer informativa. Förteckningarna över anförd litteratur uppger endast efternamnen alternativt, i tre av fyra böcker, förnamnens initialer. Årtal saknas ofta. I den löpande framställningen fungerar trots denna brist ändå källredovisningarna, och det torde vara fullt möjligt för den intresserade att finna tillbaka till källorna.

Av stort värde som ingång till böckerna är isället personregistren. Även i dessa hade jag önskat personernas fullständiga namn och inte endast efternamnen med förnamnens initialer, även om det till nöds fungerar. En anvisning om vad asteriskerna betyder hade varit befogad, även om man efter ett tag förstår att de har samma funktion i registret som i innehållsförteckningen, nämligen markerar en "minibiografi". Varför vissa sidor är kursiverade finns däremot ingen förklaring till.

Att ensam ge sig i kast med ett så omfattande arbete, som det som här föreligger, öppnar för fallluckor och betydande svårigheter, i synnerhet om man inte själv är professionell musikvetare. För musikvetare som dagligdags arbetar med svensk musikhistoria torde dock böckerna bli ett viktigt uppslagsverk i bokhyllan när man stöter på ett musikernamn av okänt slag. Gunhild Karle har gjort en stor insats när hon gett sig i kast med ett så ansenlig material.

Anders Carlsson

Joseph Martin Kraus: Brev 1776–1792. Översättning och kommentarer av Hans Åstrand. (Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 108.) Hedemora: Gidlunds förlag, 2006, 263 s., ill., ISBN 91-7844-722-4

I e-mailens och mobiltelefonernas tidevarv försvinner mycket av den traditionella dokumentationen av det privata livet kring den enskilde och konstverket: den allt snabbare livsrytmen stämmer inte överens med exempelvis brevskrivandets mer besinnande tempo med möjlighet till reflektion och eftertanke. Vår förståelse av exempelvis 17–1800-talets musik bygger som bekant i stor utsträckning på studium av skriftliga dokument, där just brevsamlingarna intar en särställning. I många fall är tonsättarnas brev en oskattbar kulturhistoria som bär fram dimensioner av deras verk som annars skulle vara oss helt förborgade. Det gäller inte minst Wolfgang Amadeus Mozarts brevväxling som så skickligt utnyttjats av Ingemar von Heijne i det pedagogiskt geniala programmet Mozartalmanackan där just liv–verk får en så speciell spegling.

Nu har Hans Åstrand, en av våra främsta kännare av Kraus och 1700-talets musikliv i Sverige, utifrån Irmgard Leux-Henschens *Joseph Kraus in seinen Briefen* (1978) översatt de tyska Krausbreven och återgett Kraus egna brev på svenska i en liten volym. Framsidan pryds av den 19-årige studenten från Erfurt som ett par år senare skall pröva sin lycka i det karga Sverige. Bilden med den långa sjöskumspipan som för övrigt återkommer i olika sammanhang i breven, notbladet och det väl tilltagna ölstopet illustrerar väl den optimistiska och genomgående sympatiska yngling och unge man som skriver till föräldrar, närstående vänner, "Välborne Herr Kongl. Secreterare" och annan svensk överhet. Det är en friskhet och frejdighet, där ekonomiska bekymmer och andra motgångar, intrigspel och lurendrejerier ständigt får en lycklig upplösning på grund av den unge mannens raka och ärliga personlighet i ett byråkratiskt tillkrånglat 1700-tal, inte minst kännetecknande hans nya hemstad, Stockholm. Det intressanta med Kraus brev är kombinationen av detaljrikt dokumenterande och intelligent kommenterande.

Breven från Göttingen ger oss en obetalbar inblick i en students vedermödor, från dyrbar skoputs, besök hos professorer fram till vilka juridiska kurser som man måste besöka. Men studenten Kraus sysslar också med en revision av dagens musik, som senare ges ut som en stridskrift och naturligtvis kompositioner, vilket han stolt meddelar till sin bror. Rolig är också beskrivningen av

framförandet av den egna musiken som bland annat beskrivs som ”Spotta friskt i händerna”!

Redan i dessa brev från Göttingen nämns det ”blodspottande” som skulle förkorta hans liv.

Beträffande musiklivet skapar detaljuppgifterna möjlighet till att kartlägga olika musikaliska nätverk av kända och numera okända personligheter. För oss är det särskilt intressant att följa de första kontakterna med Sverige:

Med kallelsen till *Haag* blir det inget. Däremot har jag en till *Upsala* i Sverige. Jag ville gärna, att det ginge, därför lär jag nu svenska till döds. Om jag också inte kommer dit, så kan jag likväl ändå tonsätta en svensk opera.

Vilken underbar inställning till arbete och liv! Nu kom kallelsen att gälla Stockholm med ett antagningsbevis som förefaller vara något av ett slavkontrakt inför vilket Kraus nu intensifierar studierna i svenska, italienska, franska och musik före juridikkurserna som förfaller till repetitioner.

Men åter till nätverket med musiker där vi får intressanta detaljupplysningar om Johann Gottlieb Naumann, återkommande utläggningar om Kraus’ relationer till abbé Vogler, relationer som växlar beroende på abbéns varierande uppförande, dock skickligt balanserade av Kraus’ hederliga uppträdande, om vi får tro breven. Hur upplever då Kraus svenskarna och sin nya hemmiljö?

Genom en viss färdighet i språket sattes jag slutligen i stånd till att kunna bedöma nationen, och jag fann, inte efter ett försök, utan efter hundratals, att folket, som jag lovade mig så mycket av – var ett kallt, halvpolerat, och vad som är värre än det, ett fransyskt, enerverat folk.

Men så var situationen inte den lättaste, då penningbrist gjorde att halsduken förblev otvättad och strumpor saknades! Räddningen blev som vanligt föräldrarnas penningförsändelser. Akademiens preses Axel Gabriel Leijonhufvud kom visserligen till undsättning, väl medveten om behovet av att ungt tonsättarblod måste ersätta den föräldrade generationens. Men även Leijonhufvud gjorde Kraus besviken, när han tyckte sig upptäcka att välmeningens värde bara bestod av komplimanger.

Sedan kommer då vändpunkten med operan *Prosperin* som resulterade i den generositet som

utmärker Gustav III:s kulturpolitik. I ett kontrakt från 1781 försäkras Kraus en halvannat år lång resa för att studera den dramatiska musiken i syfte att senare, under tio år, verka vid Musikaliska akademien eller operan. En djärv satsning med statens medel som är svår att tänka sig motsvarigheter till i dagens Sverige!

Det är självklart att föräldrarna nu måste glädja sig när de får besked om att sonen ska skriva operan för invigningen av det nya operahuset, något som dock inte blev av. Men kanske är de mera intresserade av sonens andliga tillstånd? Han lugnar dem med att berätta att ”Vi har här 3 bönehus för vår religion”.

Resedagboken ger många viktiga pusselbitar till 1700-talets musikliv, brevet till Kellgren är ett viktigt vittnesbörd om den nära relationen mellan dem båda. Sedan följer i boken alla resebrev till föräldrarna under utlandsresan, där vi får möta Hofstetter, Vanhall, Haydn, den gamle Padre Martini, 78 år och många, många fler!

Italien och Rom skildras i mustiga färger. Den italienska musiken faller inte Kraus i smaken, vilket han till och med får möjlighet att framföra som stöd för påvens kritik! Han träffar kungen på dennes Italienresa, men hinner dessutom med diverse ”turistutflykter” som besök vid Vesuvius. Olika ”kabaler” och penningproblem gör sig gällande, men det går enligt breven att avhjälpa med tobakens hjälp:

Vid min själ, när ibland *spleenen* vill komma över mig – tar jag min pipa, sätter mig vid min kamin – tänker igenom historien...

Ett utförligt brev om Piccinis opera *Didon* visar en annan sida hos Kraus, analytikern och kritikern, där stilen är en annan än i de personliga breven till föräldrarna och de officiella breven till svenska byråkrater.

Åstrand ger sparsmakade kommentarer efter vissa brev men lämnar i stället information om Kraus i en efterskrift som bygger på översättarens tidigare forskning.

Översättningen är gjord med utomordentlig känsla för originalets speciella färgning av tyskt 1700-tal, där också nyanserna i stil är skickligt profilerade. Bokens layout kunde ha gjorts något mer påkostad med bilderna utplacerade som vilopunkter i läsningen och kanske någon punkt

större i stilen. Det skulle ha underlättat för den generation brevläsare som recensenten tillhör.

Jan Ling

Dag Körlin: *Creative Arts Therapies in Psychiatric Treatment. A Clinical Application of the Bonny Method of Guided Imagery and Music (BMGIM) and Creative Arts Groups*. Diss. Stockholm: Karolinska Institutet, 2005, 78 s., ill., ISBN 91-7140-388-4

The Bonny Method of Guided Imagery and Music (BMGIM) är en upplevelsebaserad musikterapiform som har namn efter den amerikanska musikterapeuten Helen Lindquist Bonny. Hon utvecklade metoden i början av 1970-talet, och den användes då främst i humanistisk psykologisk tradition för personlig utveckling och självförverkligande. Idag är det den mest spridda receptiva musikterapiformen med en lång rad av målgrupper och med utvecklad teori, forskning och en referenslitteratur som omfattar ca 500 titlar. Denna metod är nu i fokus för den svenske psykiatern och musikterapeuten Dag Körlins sammanläggningsavhandling i medicin.

I den klassiska utformningen av BMGIM arbetar man individuellt. Efter ett inledande samtal kring aktuella behov får klienten hjälp att slappna av och skapa sig en inre positiv startbild innan särskilt utvald musik sätts på. I ett lätt förändrat medvetandestånd sätter klienten ord på alla bilder, minnen, tankar, känslor och kroppssensationer som den uppspelade musiken bidrar till att framkalla. Klienten förmedlar sina upplevelser i dialog med en lyssnande och stödjande musikterapeut medan musiken klingar. Efteråt gestaltar klienten även sina upplevelser i tecknad bild och reflekterar över dessa tillsammans med terapeuten.

Metoden kan även utföras i gruppform. Då låter man de spontana inre bilderna komma upp under musiklyssningen och gestaltar och beskriver dem först efteråt.

I sin avhandling diskuterar Körlin tillämpbarheten av BMGIM i psykiatriskt arbete utifrån fyra studier.

I den första studien undersöks en population på 58 personer med varierande psykiatriska diagnoser. Patienterna deltar i ett fyraveckors gruppro-

gram där man erbjuder konstnärliga terapiformer (uttryckande konstterapi eller BMGIM i grupp) kombinerat med kroppskänedom, samtalsterapi i grupp och vardagliga aktiviteter. Resultaten visar på stora individuella variationer men en signifikant förbättring totalt. Framför allt kunde man urskilja olika undergrupper som tillgodogjorde sig den här formen av terapi bättre än andra. Dels hade patienterna med trauma i sin historia signifikant bättre behandlingsresultat än dem utan, dels indikerar resultaten att konstnärliga terapiformer skulle kunna användas som alternativ i fall där farmaka och konventionell verbal terapi inte lyckats.

I två följande studier undersöker Körlin tillsammans med Björn Wrangsjö behandlingseffekter respektive könsskillnader i individuell BMGIM med trettio klienter. Resultatet visar att sex av tio klienter som före terapin klassades tillhöra den dysfunktionella gruppen gick över till den funktionella. Bland dem som initialt bedömdes tillhöra den funktionella gruppen var förändringarna i självskattning inte lika markanta, men med en påvisbar ökning mot bättre sätt att fungera. Speciellt på områden som annars betraktas som svåra att förändra i vanlig psykoterapi.

Även studien om könsskillnader är intressant, men lämnas utanför, eftersom den inte specifikt diskuterar konstnärliga terapiers relevans för dessa. Detsamma gäller den fjärde studien som testar en svensk version av en psykometrisk mätskala.

I stället vill jag lyfta fram det för musikvetare intressanta tredje kapitlet. Där diskuterar Körlin utifrån neuropsykologisk teori både möjligheter och risker med att använda BMGIM i traumabehandling.

Musiken som används i BMGIM består av en uppsättning färdiga program, sammansatta av ett antal vokala och instrumentala stycken ur främst den västerländska konstmusikrepertoaren. Musiken kombinerar förutsägbara avsnitt med behaglig stämningskaraktär och mer komplex ”programmusik” vald för att underlätta associationsflödet. De inre bilderna påverkas alltså inte som i verbal psykoterapi bara av spontant uppkomna känslor och minnen genom samtal utan framkallas och förändras även genom en pågående sensorisk input i form av musik som växlar i intensitet, klang, harmonik och rytmiskt dynamiska förlopp. I det

förändrade medvetandetilståndet kan upplevelserna bli mycket påtagliga och har ofta karaktären av att röra sig genom inre mentala rum och landskap. Beskrivningarna fungerar därför också ofta som små berättelser i symbolisk form som kan ges mening.

Körlin diskuterar i sin avhandling hur dessa processer fungerar neuropsykologiskt och framför allt vad som händer när symboliseringsförmågan är störd. Hos personer med traumatiska minnen kan dessa minnen väcka så starka känslor att de inte kan integreras med det så kallade självbiografiska minnet, en hos oss alla ständigt pågående känslomässigt och symboliskt meningsfullt gestaltad livsberättelse. BMGIM erbjuder genom sin kombination av symbolisering på olika nivåer en möjlighet till integrering av dessa avskilda minnen. Ännu oartikulerade kroppsminnen och känslor kan bli medvetandegjorda tillgängliga minnen, få namn och form. Det finns dock risker med metoden.

Å ena sidan kan klienten genom musiken lättare få tillgång till traumatiska minnen, å andra sidan kan musikens signalkaraktär försätta kroppen i sådan alarmberedskap att högre kognitiva funktioner sätts ur spel. Körlin illustrerar sitt resonemang med hur en och samma musikpassage – starka staccatoackord i andra satsen i Beethovens femte pianokonsert – framkallade traumatiska inre bilder och panik hos flera av hans klienter. Körlin för därför i detta kapitel avslutningsvis även en diskussion om hur BMGIM måste anpassas för traumatiserade patienter.

BMGIM utnyttjar annars just musikens förmåga att aktivera minnen eller föreställningar om hållande, närande andra, bli medveten om och mobilisera styrka och inre resurser för att möta olika utmaningar och påfrestningar.

Diskussionen om hur analoga bilder och metaforer skapas och används i BMGIM är inte ny, utan hör till det teoretiska grundtänkandet i metoden. Som komplement till Körlin vill jag därför även hänvisa till Lars Ole Bondes samma år framlagda doktorsavhandling i musikterapi: *The Bonny Method of Guided Imagery and Music (BMGIM) with Cancer Survivors. A Psychosocial Study with Focus on the Influence of BMGIM on Mood and Quality of Life*. Här diskuterar Bonde BMGIM:s betydelse för att höja livskvaliteten hos klienter som överlevt

en cancerdiagnos utifrån Ricœurs hermenutiska teori om metaforer och narrativ.

Den starka tron på musikupplevelsens helande och läkande kraft i sig har idag ersatts av ett metodiskt arbete med att utveckla, anpassa och systematiskt utvärdera konstnärliga terapiformer för att finna evidensbaserade behandlingsmetoder för olika mål- och patientgrupper. Här har Körlin genom sin avhandling gett både psykiatrin och de som arbetar med konstnärliga uttrycksätt och kulturella aktiviteter i hälsobefrämjande syfte ett viktigt bidrag. Han bidrar därmed också mera generellt till musikvetenskapliga frågeställningar.

Jag rekommenderar därför den GIM-intresserade musikvetaren att ta del av Körlins tredje kapitel, gärna genom att gå direkt till den stora antologin *Guided Imagery and Music* (Bruscia & Grocke eds., 2002), där kapitlet ingår.

Mona Hallin

Lennart Larsson: *Musiken vid Göteborgs garnison ... eller när Bach, Händel och Mozart spelade i Göteborg* ... Göteborg: AB Centor S.A., 2006, 416 s., ill., inkl. 2 musik-CD, ISBN: 978-91-631-9853-3

Militärmusikens historia i Sverige är ett av många ganska utforskade områden. Om man ser till betydelsen för gemene man, i synnerhet under 1800-talet då militärmusiken klingade dagligen för invånarna i de många städer som hade militärförläggningar, är det kanske den proportionellt sett minst kartlagda delen av vår musikhistoria. Sett såväl till det stora antalet utövande musiker som till alla dem som lyssnade till de dagliga vaktparaderna och harmonimusiken, kan militärmusiken i omfattning närmast jämföras med dagens kör-Sverige. Militärmusikorganisationens stora betydelse för övriga delar av musiklivet är känd. Den kunde t.ex. verka genom förstärkning i amatör- och/eller professionella orkestrar, eller genom att många militärmusiker blev instruktörer för den lokala musikkåren och därmed också bidrog till repertoarspridning genom att dela med sig av de musikalier som hade köpts in för regementets verksamhet. Många var dessutom komponister, arrangörer, notkopister etc.

Författaren till föreliggande arbete är varken musikutövare eller professionell militärmusiker. Detta till trots skall det inledningsvis sägas att författaren har genomfört ett viktigt arbete. Det skall också framhållas att många av de synpunkter man som musikutövare kan ha på boken inte alltid är relevanta med tanke på beställarens uppdrag och författarens intentioner.

Arbetet har genomförts på uppdrag av Hemvärnet, och det är ett omfattande källmaterial författaren har gått igenom. Noggrannare referenser saknas däremot ofta för den som själv vill gå tillbaka till källan (gäller såväl arkivmaterial som sidhänvisningar i litteratur där endast titeln anges). Vidare saknas en samlad litteratur- och källförteckning; hänvisningar görs i stället löpande i fotnoter. Likaså används ibland referenser som antingen är allt för ålderdomliga (t.ex. Uggleupp-lagan av Nordisk familjebok för vissa historiska epoker) eller där källan inte är vetenskaplig över huvud taget (t.ex. Wikipedia på Internet, ett lexikon som kallar sig ”den fria encyklopedin som alla kan redigera”). Detta behöver inte innebära att uppgifterna inte är sanna, bara att en vetenskaplig faktagranskning ibland saknas. Med detta sagt skall samtidigt framhållas att författaren för sin materialinsamling har sökt brett och nosat upp såväl promemorior av Pehr Frigel som genealogiska anteckningar bland anfädersajter på Internet.

Ett register till boken hade underlättat fortsatt arbete med den, och som forskare saknar man i synnerhet den bilaga med uppgifter om alla de drygt 400 musiker som har verkat vid Göta artilleriregemente, vilken författaren har producerat, men tvingats utelämnas på grund av platsbrist. Däremot finns mycket annat material redovisat i bilagor, bl.a. repertoaren för Göta artilleriregementes musikkår 1840–1900, så som den ser ut i bevarade handskrivna partiturer.

Arkivmaterialet består av musikerlistor, lönelistor, bokföringsmaterial för musikkassor, instrumentinköp, musikalieinköp etc. Framställningen är framför allt fakta-redovisande och mindre problematiserande. Ibland skulle jag som amatör på det militärhistoriska området ha önskat en större tydlighet vad gäller den militärorganisatoriska utvecklingen. Likaså skulle jag önska mer resonerande och definierande av begrepp som ”spel”, ”spel i nummer”, ”trumpetare”, ”hautboister”,

”musikanter i nummer”, ”musikanter av trumslagare”, ”trumslagare” etc., begrepp som är tidsenliga men inte helt lätta att bilda sig en bestämd uppfattning om i dag. Däremot förstår man ändå genom det ymniga citerandet av källor ganska bra vad det handlar om. Hautboister var inte alls några oboister utan musiker som istället spelade t.ex. trumpet, valthorn, basun, fagott eller klarinetten.

Författaren ger en god historisk och samhällslelig inramning till sin framställning och gör ofta berikande utvecklingar. Han redogör också för hur instrumentariet förändrades till en renodlad mässingsorkester, vilket genomfördes under ledning av musikdirektören Frans Cabré d.y. från 1826. Här hade det dock varit intressant med en uppföljning och diskussion om vad som hände mot slutet av 1800-talet när träblåsinstrumenten återkom till militärmusiken; i en förteckning från 1891 användes återigen begreppet janitscharinstrument (s. 240). Skildringen av 1900-talet blir framför allt en redovisning av de olika spelningar orkestrarna hade i samband med mässor, festivaler, kryssningsfartyget Gripsholms ankomst till staden, jubileer etc., men författaren redogör också för militärmusikorganisationens turbulenta årtionden under andra halvan av seklet med den ena omorganisationen efter den andra.

Apropå boktiteln om de kända komponisternas närvaro i Göteborg: inom militärmusikkåren var det under mitten av 1800-talet vanligt att personalen fick nya namn på samma sätt som det inom armén var vanligt med soldaterna Bom, Krut, Rask och Svärd. Därför fanns i Göteborg en stor del av musikhistorien representerad med trumpetare som Rossini, Bellini, Lanner, Spohr, Händel m.fl. Bättre detta än Larsson, Svensson och Andersson, tycks de överordnade ha menat. De unga gossarna som tog värning (man ”kapitulerade” oftast för ett tolvårskontrakt) kunde vara så unga som nyss fyllda tio år och hade nog inte särskilt mycket att sätta emot. Krökningen skulle påbörjas tidigt. Disciplinen var hård, och det finns flera anteckningar om bestraffningar inte endast för fylleri och snatteri, utan också för att t.ex. ha visslat på fel plats eller för vanvård av instrumenten. Sådana förseelser kunde ge åtta resp. sex dagars arrest, men till skillnad från mörk arrest var bestraffningen för vanvård av instrumenten lite mildare: ljus arrest.

Boken är rikt illustrerad med intressanta bilder på människor, miljöer, instrument, fanfarsignaler etc. Därtill finns två musik-CD med militärmusik av inte bara lokalhistorisk betydelse, även om fyra frimurarsånger av göteborgaren Georg Günther, far till Julius Günther, väckte undertecknads speciella intresse. Omständigheterna kring de olika verken och deras härkomst är särskilt kommenterade i boken, men det är synd att inte heller här anges referenser; författarens arkivforskningsarbete hade förtjänat det.

Boken är av stort värde för den särskilda militärmusikhistorien och därmed även för den allmänna musikhistorien. För ett riksövergripande perspektiv är det önskvärt med ytterligare forskning, där det lokalhistoriska kan ställas i förhållande till det generella.

Anders Carlsson

Lars Lilliestam: *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 2006, 325 s., ISBN 91-88316-44-0

Lars Lilliestam är en av de flitigaste bokförfattarna inom svensk musikvetenskap. Han har oftast ett brett anslag, så även i denna bok. Han beskriver själv utgångspunkterna för den här aktuella boken (s. 16):

1. Musik är ett redskap i människors liv, något som används för olika syften.
2. Musik är en del av kulturen och måste ses som en del av och i ljuset av andra mänskliga aktiviteter.
3. Hur vi tänker om musik – benämner, beskriver, värderar – är grundläggande för hur musik används och vilka effekter den får.

Boken är upplagd så att de två första kapitlen, Vad är musik? och Musiken och kulturen, är tänkta att lägga en teoretisk grund för kapitel 3–6 som är delstudier kring olika teman: vad gör människor med musik (kapitel 3), vem använder vilken musik och varför, alltså "musikvanor" (kapitel 4), hur tänker, talar och skriver människor om musik (kapitel 5) och hur och på vilka grunder delar vi in musik i "bra" och "dålig" (kapitel 6).

Även om boken nästan uteslutande handlar

om populärmusik, med små utflykter till konstmusik och folkmusik, och människor i Sverige, eller möjligen Nordeuropa, under de senaste 20–30 åren gapar Lilliestam över mycket och han är väl medveten om det. En stor del av bokens innehåll är referat av tidigare forskningsresultat. Dessa referat täcker ett brett spektrum av tidigare forskning och förklaringsmodeller, och backas upp av bra källhänvisningar. En och annan källa som finns i noterna har dock inte kommit med i litteraturlistan (t.ex. Dan Lundbergs, undertecknads och Owe Ronströms bok *Musik, Medier, Mångkultur*). Referaten är gjorda på litet olika sätt: ibland på ett förklarande pedagogiskt sätt som säkert har sin grund i föreläsningssalen, ibland bara rakt på sak utan någon förklaring av terminologi eller kontext. Dock värderas genomgående de refererade forskningsresultatens kvalitet och kritik som riktats mot det refererade presenteras. Ofta talar författaren med typisk lilliestamsk auktoritet helt enkelt om vad han själv tycker.

Det finns dock forskningsresultat och förklaringsmodeller som författaren inte alls tar upp, t.ex. de förklaringsmodeller som biomusikologin har presenterat. Detta är en beklaglig lucka i boken, eftersom biomusikologins förklaringsmodeller lagts fram på senare år och snabbt blivit en del av aktuell internationell teoribildning. De borde ha fått minst samma granskning av Lilliestam som t.ex. Adornos och Frankfurtskolans teser har i boken. På s. 187 i det korta avsnittet om begreppet "musikalitet" finns Sture Brändströms tabell över nyckelord i absolut respektive relativistisk syn på musikalitet återgiven, men den följs inte upp med något längre resonemang kring faktorerna arv och miljö.

På vissa av de områden som Lilliestam vill täcka med boken finns det få eller osäkra forskningsresultat. Detta gäller särskilt vad musik gör med människor. När författaren kommer på forskningsmässigt osäker mark, övergår han till ett etnologiskt förhållningssätt och citerar olika individers utsagor om vad musik gör med dem. Men han använder också sådana utsagor för att belysa refererade forskningsresultat. Citaten ger en god bild av svenskers, framför allt unga svenskers, föreställningar om musik och deras förhållande till musik. Kapitlet "Att tänka, tala och skriva om musik" bygger i stort sett enbart

på intervjuades utsagor, skriftliga och muntliga, kommenterade och analyserade av Lilliestam, vilket leder till en hel del ny kunskap. Detta är en bra men mödosam lösning när tidigare forskning saknas. Denna lösning medför dock vissa luckor i resonemangen, när författaren inte riktigt lyckas knyta ihop säcken.

En styrka hos boken är att författaren tar tag i en hel del schabloner och myter kring musik och människor och försöker få rätsida på dem, allt ifrån "Mozarteffekten" till "Sex, Drugs and Rock'n'Roll". Schabloner och myter spelar förmodligen en större roll än vi forskare har insett när det gäller att forma vardagliga uppfattningar om musik och styra både användning och upplevelse av musik. Det behövs mer kartläggning av dessa och analys av vilken roll de spelar. Lilliestam har nu lagt grunden för en sådan.

Boken innehåller nästan inga jämförelser med förhållanden utanför Nordeuropa och Nordamerika. Några sådana jämförelser skulle ha berikat texten och bidragit till att ge perspektiv på de specifikt svenska förhållandena, som i boken ibland framstår som allmängiltiga. Några exempel följer. Mediernas inverkan på individens "musikliv" är t.ex. helt annorlunda i en musikmiljö med mer begränsat medieutbud än i vår svenska mångfald. Det finns helt andra uppfattningar om ägande av musik än de västerländska uppfattningar som presenteras i boken. I avsnittet "Adjektiv, metaforer och jämförelser" berörs på s. 209 begreppen höga och låga toner och olika förslag till förklaringar till begreppen ges som alla blir ordentligt ifrågasatta om man känner till att i stora delar av Västafrika kallas våra höga toner för låga och tvärtom.

Boken är avsedd främst för musikstuderande, men är också intressant och tankeväckande läsning för andra med grundkunskaper i musikterminologi. Lilliestam har i stort lyckats väl med den svåra uppgiften att ge ett vetenskapligt grundat panorama över vad svenskar gör med musik – och musik med svenskar. Men boken om vad människor gör med musik – och musik med människor – är ännu inte skriven.

Krister Malm

Wolfgang Marx: *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*. Hildesheim: Olms 2004 (Schriften und Materialien zur Musikwissenschaft Bd. 35) 445 s., ill., ISBN 3-487-12706-7

Siegfried Mauser (ed.), *Theorie der Gattungen*. Laaber: Laaber 2005 (Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 15), 320 s., ill., noter, ISBN 3-89007-137-6

Matthias Brzoska (ed.), *Die Geschichte der musikalischen Gattungen*. Laaber: Laaber 2006, 368 s., ill., noter, ISBN 3-89007-652-1

Obwohl sich der Begriff der musikalischen »Gattung« einer griffigen Definition entzieht, ist er aus der heutigen Forschung kaum mehr wegzudenken. Entsprechend erweist er sich entgegen dem logischen Klassifikationssystem als ein höchst flexibel gebrauchter Terminus – nicht nur in der musikwissenschaftlichen Literatur (etwa bei der Kategorisierung bestimmter Untersuchungsgegenstände), sondern mehr noch in der Musikgeschichte selbst, wenn auch nicht immer explizit in dieser Bezeichnung. Bereits Hermann Danuser wies 1995 in seinem *MGG*-Artikel auf die maßgeblichen historischen Stationen wie auch auf die unterschiedlichen Definitionsversuche hin – um schließlich zu resümieren, daß "mit Blick auf ihre Hauptbedeutung (Gattung von Musikstücken) eine weitgehende Offenheit und Flexibilität der Gliederungskriterien sie fast universell verfügbar, aber auch entsprechend unbestimmt" macht (Sp. 1045).

Vor diesem Hintergrund ist die dem Forschungsgegenstand selbst gewidmete Studie über *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft* von Wolfgang Marx zu verstehen, der 2003 mit dieser Arbeit in Hamburg promovierte und heute in Dublin lehrt. Seine streng systematische Ordnung gibt einen tiefen Einblick in die unterschiedlichen Ansätze – aufgeschlüsselt in Fragen des Bedingungsgefüges (in Kapiteln über Ontologie, Ästhetik, Struktur, Soziologie, Ökonomie und Rezeption) und der historischen Typologien. Hilfreich für das Verständnis des komplexen, auf einer Metaebene untersuchten Gegenstandes mutet dabei die kleingliedrige Anlage der Studie an. In den Momenten jedoch, in denen Marx in seine Überlegungen eine konkrete musikalische Komposition ins Spiel bringt, verliert die Argumenta-

tion ihren zwingenden Charakter – etwa hinsichtlich der Frage nach einer anhaltenden Gattungstradition des Requiems im 20. Jahrhundert und der Position des entsprechenden Werkes von Hans Werner Henze in diesem Kontext (S. 395ff.), oder in bezug auf Stockhausens *Helikopter-Streichquartett*, dessen Gattungspotential lediglich aus der Perspektive des Rezipienten beschrieben wird und damit grundsätzliche gattungsästhetische Fragen der Partitur nicht mehr berührt (S. 390f.).

Wie aktuell die Frage nach der Gattung ist, dokumentiert das zwischen 1993 und 2005 im Laaber-Verlag erschienene *Handbuch der musikalischen Gattungen*. In nicht weniger als 15, teilweise mehrfach geteilten Bänden und einem Registerband sollte der gesamte Bereich ausgelotet werden. Es lag sicherlich nicht in der Absicht des Herausgebers, daß nun auch so manches Problem der Gattungstheorie in die Gliederung der Bände selbst einzog: so stehen neben »Gattungen«, die sich an Besetzungen (Streichquartett, Sinfonie) und satztechnischen Verfahren (Konzert) orientieren, auch Bände, die einer Instrumentengruppe (Claviermusik), einem formalen Modell (Sonate) oder einem liturgischen Usus (Messe und Motette, Oratorium und Passion) verpflichtet sind. Doch auch inhaltlich kongruieren die Konzepte der einzelnen Bände kaum – sie reichen von eloquenten übergreifenden Darstellungen über ein Füllhorn detailfreudiger Einzelanalysen bis zum simplen, an Problemstellungen kaum interessierten Durchgang. All dies sollte offenbar der letzte Band *Theorie der Gattungen* abrunden. Was mit diesem nun allerdings vorliegt, ist ein Kompendium von bereits an anderen Stellen publizierten Texten (nur drei Beiträge der insgesamt 25 Beiträge wurden neu geschrieben). Natürlich handelt es sich durchgehend um Beiträge, an denen man bei einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema nicht vorbeikommt. Es muß aber auch die Frage erlaubt sein, ob ein derartiger Reprint heute noch den verlegerischen Aufwand lohnt – zumal interessierte Leser (oder auch Bibliotheken) wohl die meisten der entsprechenden Primärquellen verfügbar haben. Davon abgesehen erfüllt der Band den Anspruch seines Titels nur bedingt: verschiedene Ansätze und Überlegungen nebeneinanderzustellen, reicht kaum aus, um eine »Theorie« zu generieren.

In diesem Sinne enttäuscht auch der nur wenige Monate später im gleichen Verlag erschienene Titel *Die Geschichte der musikalischen Gattungen*. Identisch im Layout, scheint dieser Band das Handbuch zu ergänzen. Ob er allerdings "die bisher bestehende Lücke zwischen gattungstheoretischer Gesamt- und gattungsspezifischer Einzeldarstellung" (so der Klappentext) tatsächlich schließen kann? Denn auch hier handelt es sich um einen Sammelband längst publizierter Texte (nur zwei Originalbeiträge; darüber hinaus gibt es Überschneidungen zum »Theorie«-Band des *Handbuchs*). Die aus ganz unterschiedlichen Kontexten herausgelösten Artikel, Passagen und Kapitel vermitteln allerdings nur bedingt das Bild einer »Geschichte« der Gattungen. Statt auf eine kontinuierliche, problemorientierte Darstellung setzt man auch hier auf punktuelle Vertiefung einzelner Werkgruppen (und selbst hier stehen nicht alle Kapitel auf einer Höhe); Fragen der *Gattungspoetik* werden in beiden Bänden der Literaturwissenschaft übertragen – ein Offenbarungseid des eigenen Faches? Auch sucht man in dieser Darstellung, die mit dem Anspruch einer »Geschichte« der Gattungen antritt, den mit dem Begriff »Gattung« verbundenen Paradigmenwechsel im 18. Jahrhundert vergeblich. So sei wenigstens an dieser Stelle ergänzend auf einen grundlegenden Aufsatz von Friedhelm Krummacher verwiesen, in dem der Wechsel der Systeme detailliert beschrieben wird: *Stylus versus Genus. Zum systematischen Denken Johann Matthesons*, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel: Bärenreiter 1986, S. 86–95.

Michael Kube

Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges. Vol. 1 & 2. Ed. Michael Fend & Michel Noiray. (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation.) Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, 727 s., ill., ISBN 3-8305-1099-3

Två volymer på temat konservatoriernas framväxt

i Europa mellan 1770 och 1914 ingår i ett större musikhistoriskt projekt: *Musical Life in Europe 1600–1900 – Circulation, Institutions, Representation*. Av förordet framgår att projektet består av fem temata: *Italian Opera in Central Europe, 1614–ca. 1780*, *Opera Orchestras in 18th- and 19th-Century Europe*, *The Concert and Its Public in Europe, 1700–1900*, *The Circulation of Music: From Elite to Mass Production*, och slutligen de båda här aktuella volymer om musikutbildning.

30 artiklar av lika många författare rymms i böckerna sex avsnitt. Artiklarna är mycket olika, men de är placerade i kronologisk och tematisk ordning, och de representerar ett svep över konservatoriernas etablering i Europa. Studiens avgränsning bakåt i tiden beror på musikernas förändrade utbildningsförhållanden. Först efter 1770 växte institutioner fram där musiker kunde utbildas sig. Av de 30 artiklarna är med några undantag de om norra Europa skrivna på engelska (13 st) och tyska (9 st), medan de franskspråkiga (8 st) med några undantag handlar om Schweiz, Frankrike och Spanien. Eftersom bredden är stor och innehållet i artiklarnas är varierat, gör jag några nerslag för att exemplifiera vad de olika författarna skildrar.

I det första avsnittet ges en bra ingång till konservatorietraditionen. Här skildras bland annat den italienska konservatoriemodellen från 1500-talets början till den stora epokens slut. Rosa Caferio berättar välkända fakta om neapolitanska konservatorier som bildades för att ta hand om föräldralösa eller fattiga barn. Först under 1600-talets början blev musikundervisningen viktig och konservatorierna utvecklades till musikskolor. Under slutet av 1700-talet var de helt integrerade i städernas artistiska världar.

Att de venetianska konservatorierna under 1700-talet hörde ihop med Venedig som turiststad är inte någon nyhet, heller inte att Venedigs fyra flickkonservatorier var ett unikt fenomen. Välkänt är också att de venetianska flickkonservatorierna var ett Mekka för resande med konstnärliga intressen. År 1777 bröt statsfinanserna ihop i Venedig, bidragen uteblev och den konserterande verksamheten upphörde.

Det andra avsnittet behandlar Paris konservatorier och deras betydelse för bildandet av andra konservatorier. Pariskonservatoriet, som grun-

dades 1795, stod efter revolutionen nära militärmusiken, men man utbildade också musiker och sångare till operan. I Paris hade också idéerna om ett nationellt musikliv stark förankring. Med Paris konservatorium som modell startades ett konservatorium i Milano 1807. Gemensamt för Paris och Milanos konservatorier var att undervisningen var uppdelad i klasser med olika innehåll och stegrande svårighetsgrad. Eleverna togs in när de var tio år gamla och studerade sedan i cirka tio år. Det framgår också att det fanns ett könsmönster. Flickorna sjöng och spelade harpa, pojkarna sjöng och spelade andra instrument. Fransmännen öppnade konservatorier i Milano, Bologna, Verona, Turin och Rom, men bara Bolognaprojektet fullföljdes, mycket beroende på att där fanns en lång tradition med t.ex. institutionen Accademia Filharmonica och den kände musikteoretikern Padre Martini.

Paris konservatorier eller musikskolor hade stor betydelse för länderna runt Frankrike. År 1817 startades vid sidan av Pariskonservatoriet en exklusiv sångskola för bara tio pojkar. Författaren menar att sångskolan lade grunden för fransk sångtradition. Grundaren Choron var starkt influerad av den italienska sångtraditionen, men tog helt avstånd från sångstilen i Rameaus operor. Med Pariskonservatoriet som modell grundades musikskolor i Amsterdam, Haag, Bryssel, Liège, Madrid och Genève.

Det tredje avsnittet handlar om konservatorierna i Wien, Stockholm, St Petersburg och Berlin. Gemensamt för dessa var den statliga och privata finansieringen. Avsnittet inleds med ett kapitel om konservatoriet i Wien mellan 1808 och 1909, som började med en skakig, privat finansiering och fick en stadigare form först under 1850-talet. Hösten 1851 hade man 152 elever och successivt utvecklades antalet klasser, t.ex. infördes musikhistoria som ämne 1869, och 1871 startade musiklärarutbildningen. År 1909 övertog staten det ekonomiska ansvaret och konservatoriet fick namnet "k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst" i Wien. Skildringen av konservatoriet i Wien är intressant, eftersom utvecklingen efter 1850-talet påminner om utvecklingen vid konservatoriet i Stockholm under samma tid.

Kapitlet om svenska Kungl. Musikaliska Akademiens undervisningsverk handlar om perioden

1771–1866 och författaren är Henrik Karlsson. Texten bygger på äldre forskning och på seminarier som gavs år 2000 vid akademien. Att Musikaliska akademiens undervisningsverk hade en trasslig början och inte fick en fastare form förrän efter 1860-talet framgår klart. Carl Johan Bernadotte donerade pengar till skolan 1813, men 1818 upphörde stödet därför att alltför få elever hade examinerats. Mellan 1824 och 1971 hade akademien ett årligt understöd för att ge högre musikutbildning. År 1971 skildes musikhögskolan från Musikaliska akademien. Mellan 1814 och 1842 utexaminerades 600 organister, 80 musiklärare och 90 skolkantorer, skriver Henrik Karlsson. Detta verkar obegripligt med tanke på de få elever som studerade i Stockholm, men blir begripligt mot bakgrund av att domkyrkoorganisterna runt om i landet hade tillstånd att examinera för akademiens räkning. En viktig poäng har lagts till, nämligen att flera svenska musiker utbildades vid konservatorierna i Leipzig, Berlin, Dresden och Paris, men detta gällde främst perioden efter 1866.

Konservatorierna i Ryssland (perioden 1880–1917) hade också en skakig början. Ryska Musiksällskapet (RMO) startade flera konservatorier. Från 1860-talet kom verksamheten igång i flera ryska städer. Att det var populärt att studera musik framgår av att till exempel Saratovkonservatoriet under sin första termin hade över 600 studenter! I Ryssland fanns ett utvecklat ekonomiskt system kring konservatorierna. Fattiga elever fick stipendier som bekostades av överklasselever som betalt höga terminsavgifter. År 1862 hade konservatoriet i St Petersburg över 2000 elever och 100 lärare. Bara ett fåtal examinerades, och trots den inhemska utbildningen var orkestrarna beroende av musiker från Europa. Efter 1905 års revolution sparkades Petersburgskonservatoriets chef, Nikolaj Rimskij-Korsakov, och konservatoriet fick en ny inriktning. Av 5000 elever var nästan alla kvinnor och bara fem–sex ansågs kunna bli yrkesmusiker. Övriga 4994 hade musik som en hobby. Fram till oktoberrevolutionen leddes konservatoriet av Ryska Musiksällskapet; 1918 upplöstes sällskapet och konservatoriet omorganiserades.

Skildringen av Sterns privatkonservatorium i Berlin mellan 1850 och 1915 är också mycket intressant. Sterns är Berlins äldsta konservatorium och flera kända namn är förknippade med sko-

lan: Bruno Walter och Otto Klemperer var elever, Hans von Bülow, Hans Pfitzner, Arnold Schönberg och Rickard Strauss var lärare. Konservatoriet drevs helt med terminsavgifter från eleverna, skolan hade en tysk-judisk profil och grundarna var välrenommerade musiker. Under 1870-talet var Sterns konservatorium ansett som ett av de främsta konservatorierna. Sterns konservatorium hade en radikal inriktning och före första världskriget hade det stor betydelse för den nya musiken. Rickard Strauss var kompositions lärare, Theresa Carreno pianolärare och Mathilde Mallinger sånglärare, Arnold Schönberg och Hans Pfitzner avlöste Strauss som kompositions lärare och till eleverna hörde bland andra Claudio Arrau. Mycket höga terminsavgifter tillsammans med hög kvalitet på undervisningen var utmärkande för detta konservatorium.

Det fjärde avsnittet inleds med ett kapitel om Leipzigkonservatoriet och här finns ett nytt perspektiv. Målet var inte att utbilda musiker. Man var i stället präglad av idén om den ”högre” musikaliska bildningen. Centralt för artikeln är således inte historien om konservatoriet, utan den funktion som idén om bildning hade för verksamheten. Det övergripande konceptet för utbildningen var uppfattningen om att musik inte bara var en ögonblickets förnöjelse utan en ”konst” som hade relation till ”ett högre andligt liv”. Musikbildning hade därmed ett ”högre mål” och begreppet ”högre” blev centralt. Författaren drar här upp sambandet mellan Humboldts nyhumanistiska bildningsideal och Felix Mendelssohn. Den musikaliska bildningen som Mendelssohn etablerade i Leipzig innebar att konstnären-musikern skulle ha djupa kunskaper i musikens teori och historia samt ha omdömesförmåga om musik som konst. Dikotomin hantverk–konst blev i samband därmed viktig och motbilden mot den bildade konstnären blev den musikaliska hantverkaren, virtuosens. Mendelssohn menade att tonkonsten borde ansluta sig till den vetenskapliga traditionen och här fanns grunden för akademisk musikutbildning. Musikens estetik och historia fanns med på studieplanen, och elever och lärare inbjöds till föreläsningarna. Relationen mellan Gewandhausorkestrernas konserter och konservatoriet var stark, eleverna gick på konserterna för att bilda sig och musikdirektören för Gewandhaus var studierek-

tor för konservatoriet. Konservatoriet var privat finansierat av stadsborgarna och understödet ingick i deras kulturella identitet. Det fanns ett socialt närmande mellan borgarna och musikerna som skulle sammansmälta i en ny ”högre borgartyp”, menar författaren.

I en senare artikel följs bildningsbegreppet upp. Sedan följer det ena guldkornet efter det andra. William Weber skriver om elevkonserter vid konservatorierna, Janet Ritterman om pianistutbildningen vid Royal College of Music i London, Michel Fend om Hugo Riemanns knepiga position vid konservatoriet i Leipzig. I de femte och sjätte avsnitten fortsätter skildringarna, ett kapitel handlar om hur Chopins pianistiska arv förvaltades, ett annat om Münchens konservatorium, ett tredje om Joseph Joakim och grundandet av Berlins Hochschule für Musik, och ytterligare ett annat om Clara Schumann och konservatoriet i Frankfurt am Main. Sist kommer artiklar om den nationella identiteten med ett större svep över olika företeelser i olika länder.

Även om många frågor återstår att besvara ger artiklarna en bra översikt. Till varje avsnitt finns en litteraturförteckning för vidare läsning. Forskning om musikutbildning är inte stor, det framgår tydligt. Positivt är att man lyft fram sambanden mellan olika europeiska länder, hur utbildningarna har påverkat varandra, samtidigt som konservatorierna har bevarat sina nationella egenheter.

Eva Öhrström

Göran Nylöf: *Kampen om jazzen. Traditionalism mot modernism – en värdekonflikt speglad i svensk jazzpress under efterkrigstiden.* (Publikationer från jazzavdelningen vid Svenskt visarkiv 18) Stockholm: Svenskt visarkiv, 2006. 233 s., ill., ISBN 91-85374-45-8

Med *Kampen om jazzen* har den svenska musiksociologins ”grand old man”, Göran Nylöf, återvänt till sin egen ungdoms musik och behandlat den ur ett kultursociologiskt perspektiv. Boken handlar om den debatt mellan traditionalister och modernister som fördes i svensk jazzpress mellan åren 1945 och 1955. Traditionalisterna förespråkade den typ av jazz som spelades under 1920-talet, medan

modernisterna förespråkade de senaste nymodigheterna inom jazzen. Bokens titel syftar på att kampen fördes *inom* jazzvärlden, något som enligt Nylöf blev möjligt efter det att angreppen på jazzen utifrån upphört. Jazz hade blivit en accepterad del av den svenska verkligheten. Med Nylöfs ord: kampen för jazzen ersattes av kampen om jazzen.

Boken är indelad i tre delar. Den första delen, bokens tre första kapitel, tecknar den historiska bakgrund som ges av krigsslutet och gränsernas öppnande samt redogör för teoretiska utgångspunkter, det material och de avgränsningar författaren valt. Den andra delen, kapitlen fyra till tio, är en genomgång av jazzdebatten ordnad efter följande tematisering: swingens utarmning, bebop, den traditionella jazzens renässans, den progressiva jazzen, cool jazz och ett sammanfattande kapitel, där polariseringen kring motsatta ståndpunkter förtydligas. Bokens tredje del, kapitel elva, utgörs av författarens analys av det genomgångna materialet. Denna analys är redovisad utifrån fem tematiseringar: jazz som manlig ungdomskultur, jazzens ställning i ett föränderligt samhälle, förändringar inom jazzen, förhållandet mellan traditionsbevarande och utveckling, samt slutligen jazzen i ett mångkulturellt samhälle.

Materialet utgörs alltså av texter om jazz, ”musikjournalister och kritiker, men faktiskt också läsarna som är huvudpersoner i den här boken” (s. 21). Nylöf har gått igenom den svenska jazzpressen, i första hand Orkesterjournalen och Estrad. Startåret är satt med utgångspunkt från artiklar i nämnda tidskrifter, där debatten mellan jazzvärldens traditionalister och modernister startades. Slutåret 1955 är ett mer godtyckligt val, något som författaren själv framhåller. Detta år omnämns rock’n’rollmusiken för första gången i svensk jazzpress, något som med tiden skulle minska jazzens betydelse som ungdomsmusik. Man kan också se att jazzen blev mer mångfaceterad och inte lika enkelt lät sig beskrivas som traditionell eller modern.

Nylöfs teoretiska utgångspunkt är kultursociologisk. Med detta menas att fokus är lagt på grupperns gemensamma värderingar, kunskaper och kompetenser, normer och idéer (s. 17), och hur dessa gemensamma värderingar bidrar till konstruktionen av individens identitet.

Kampen mellan traditionalister och modernis-

ter fördes på flera fronter. Man stred om huruvida traditionens bevarande hade ett värde i sig som bevarande av en musikalisk hantverkstradition. Ett viktigt argument på traditionalisternas sida var känslouttryck. Traditionalisterna uppfattade den moderna jazzen som ett intellektuellt experimenterande med klanger, något som ledde till ett försummande av det som man uppfattade som det viktigaste, nämligen känslouttrycket. Modernisterna å sin sida hävdade att jazzen måste utvecklas och följa med sin tid för att kunna överleva.

Gemensamt för traditionalister och modernister var att båda grupperna tog avstånd från swingmusiken, vilken man uppfattade som alltför kommersiell för att ha ett jazzmusikaliskt värde. De syftade på den swingmusik som utgjorde en betydande del av populärmusikens huvudfåra vid den tidpunkt då debatten var som hetast, en swingmusik vars popularitet av jazzvännerna ansågs bero på eftergifter till den breda publikens smak. Intressant är att se hur olika grupper mot denna bakgrund väljer olika strategier för att legitimera den jazz man är företrädare för. Traditionalisterna väljer inte oväntat att argumentera för bevarandet av en musikalisk hantverkstradition, medan modernisterna väljer att framhålla originalitet hos utövaren som kvalitetsmarkör. Med kravet på originalitet anknyter man till en konstnärlig diskurs, något som förebådar jazzens förvandling till ett konstmusikaliskt uttryck.

De slutsatser som Nylöf kommer fram till är att jazz under den undersökta tidsperioden var en ungdomskultur, något som idag ofta glöms bort i beskrivningar av jazzens historia. Vidare var jazz en manlig ungdomskultur, jazzvännerna var till övervägande del unga män och jazzkulturen var en manlig gemenskap. Det fanns (finns) också en tydlig klassaspekt på jazzen. Jazz, menar Nylöf, stod för någonting nytt och föränderligt i förhållande till den svenska kulturens huvudfåra. Detta nya blev för många en markör för den klassresa som det innebar att skaffa sig en utbildning och bli en del av medelklassen.

På samma gång kunde man dock uppfatta jazz som en symbolisk motpol till den skriftkultur som var och är dominerande i samhället. Att jazz var improviserad, icke notbunden musik innebar att den fungerade som ett alternativ till den skriftbundna konstmusik som tillmättes högst

värde i bildningskulturen. Just denna dubbla roll hos jazzen, både som protest mot traditionella kulturella värderingsmönster och som markör för medelklassstillhörighet, är något som den har gemensamt med andra delkulturer, t.ex. viss folkmusik och vissa rockmusikaliska delgenrer. Här kan man kanske se jazzens kulturmönster som en föregångare.

Senare decenniernas förändringar i den svenska jazzvärlden har till viss del marginaliserat den traditionella jazzen. Man kan något tillspetsat säga att traditionalisterna förlorade kampen om jazzen. Nylöfs analys ger dock traditionalisterna en form av upprättelse i det att han pekar på att det var en nödvändig förutsättning för jazzens inträde i det svenska kulturlivet att den fick en historia. Revivalrörelsen blev, oavsett om det var en medveten strategi eller inte, en företeelse som skapade respekt för genom att den synliggjorde dess kulturhistoriska förankring. (s. 208). Här blir problematiseringen dock något otillräcklig: många förnyelserörelser återoppar historisk förankring som argument för autenticitet, kontinuitet och inte minst legitimitet, t.ex. bebop inom jazzen och senare punk & hiphop.

Den svenska jazzforskningen har sedan begynnelsen präglats av ett fokus på materialinsamling och dokumentation. Analys i kulturvetenskaplig mening har hittills utgjort en mindre del av jazzforskningen. Jag vill framhålla att detta inte är menat som kritik mot den svenska jazzforskningen; ett ungt forskningsfält måste börja med att bygga upp sin samling av forskningsmaterial för att kunna stå på stadig grund. Med *Kampen om jazzen* har Göran Nylöf tagit den svenska jazzforskningen ett steg vidare. Nylöfs forskningsinsats är enligt undertecknad ett föredömligt exempel på hur en framtida svensk jazzforskning skulle kunna bedrivas.

Jan Eriksson

Kajsa Paulsson: *Nu så ska du få höra. Svenska musikfonogram för barn 1904–1980*. Diss. Göteborgs universitet: Institutionen för kultur, estetik och medier, 2006, 346 s., ISBN 91-85974-80-3

Grammofonskivor för barn har funnits i Sverige i över 100 år nu. Den allra tidigaste inspelning som Kajsa Paulson spårat upp är *Rida ranka* från 1904 med operettsångerskan Rosa Grünberg. Några andra milstolpar på barnfonogrammet väg är värda att notera. Först 1927 hörs barn själva medverka på en skiva, fram till dess var det vuxna som sjöng *för* barnen. Möjligen var det radion och framför allt Barnens brevlåda som öppnade nya fönster här. År 1938 kom den första inspelningen med filmmusik för barn (*Snövit*) och på 1950-talet dyker allt fler sjungande "barnstjärnor" upp.

Först som sist bör sägas att Kajsa Paulssons avhandling är ett gediget och mycket väl redovisat pionjärarbete. Framställningen är språkligt klar och flyter fint; dispositionen är överskådlig. Efter inledningskapitlets forskningsfrågor, avgränsningar och litteraturoversikter upptas större delen av texten av en kronologisk förteckning av fonogramutgivningen med större avsnitt om de viktigaste namnen och de inspelningstekniska förändringarna, från stenkaka och kassett fram till CD-epoken i början av 1980-talet, där författaren sätter en gräns. Längre avsnitt finns om olika skivbolags utgivning och inflytelserika radioprogram som *Klapp och klang* och *Snurran*. Den tredje huvuddelen, "Aspekter på barnfonogrammens reception", innehåller referat av relevanta statliga utredningar och läroplaner och en diskussion om användning och funktioner. Här och var är texten onödigt omfattande med rätt långa referat och kunde ha redigerats ytterligare för att undvika en del upprepningar.

Nu så ska du få höra är en kartläggning av ett helt nytt – och försummat – musikvetenskapligt område. Hittills har forskningen om barnvisor mest berört texterna enbart, som i skrifter av Finn Zetterholm (1969) och Märta Netterstad (1982), eller en portalfigur som Alice Tegnér (Lennart Reimers avhandling från 1983). Om liknelsen tillåts, kan man säga att Kajsa Paulssons avhandling är en inmutning av en fyndighet vars utgrävning är knappt påbörjad, en nödvändig inventering som en förutsättning för en senare detaljutforskning. De synpunkter som följer här har mest att göra med den outnyttjade potential som ligger i denna omfattande kartläggning. Det är bara att hoppas att Kajsa Paulsson – eller någon annan – nu använder denna guldgruva till fördjupade analyser

av vad som sjungs, spelas och sägs på alla dessa barnfonogram och vad de haft för effekter!

Först några randanmärkingar rörande definitioner och avgränsningar, som kan göra läsaren lite villrådig. De definitioner av (barn)fonogram som författaren inledningsvis hänvisar till omfattar egentligen alla typer av ljudbärare, men i fortsättningen avses uteslutande "barnskivor", alltså inte biograffilmer med musik för barn. Ändå finns avsnitt om bl.a. filmen *Snövit* och musiken till Astrid Lindgren-filmerna. Här överskrids gränsdragningarna, vilket är fullt förståeligt. Däremot har jag svårt att se poängen med att Kajsa Paulsson så detaljerat markerar vilka typer av barnfonogram som *inte* ska ingå i kartläggningen, nämligen "familjesånger", skolsånger (läromedel), religiösa sånger, julskivor och sagor (uppläsningar). I och för sig tummas också här på gränserna, men det blir ett problem om fonogram utesluts som har med ceremonier, riter och andra bestämda funktioner att göra, särskilt när inte heller texterna diskuteras. När frågor om socialisering, normbildning, pedagogik och skolsituationer kommer på tal måste ju text och musik behandlas som en helhet.

Bland det mest intressanta i avhandlingen är intervjuer med centrala namn i barnfonogrammens historia som Lennart Hellsing, Margareta Kjellberg, Gullan Bornemark, Georg Riedel, Thomas Funck och James Hollingworth. De är utförliga och informativa som dokument, men borde nog ha kommenterats ur ett källkritiskt perspektiv och vissa uppgifter kunde ha ifrågasatts eller kontrollerats, t.ex. om hur inspelningarna egentligen gick till – det finns ju producenter som vet och minns. Huvudpersonerna får här framträda oemotsagda och själva skriva sin egen historia, som refereras okritiskt på ett närmast journalistiskt sätt ("...", säger Hellsing"). Var det verkligen så här? Fanns det inte också stark opposition mot Gullan Bornemarks barnvisor?

I Kajsa Paulssons historieskrivning kan man också efterlysa åtminstone en antydning till de olika impulser utifrån som påverkade nya inriktningar av barnfonogrammen, de kom ju inte enbart från kända nyckelpersoner inom branschen (textförfattare och kompositörer) eller föranleddes av ny teknik. Vem tog initiativet till t.ex. Jojje Wade-nius/Barbro Lindgrens *Goda-goda* (1969), som

närmast innebar ett paradigmskifte? Spelade vis-sångarna på 1960- och 70-talen någon roll? Den nya kulturpolitiken? Kulturrådets satsning på barnkultur?

I kapitlet "Musikaliska och mediekontextuella förändringsprocesser" karakteriseras utmärkande musikaliska drag i barnfonogrammen, bland annat något som Kajsa Paulsson kallar "barnkam-marsoundet", en seglivad kliché som återkommer i många instrumenteringar: celesta, klockspel eller piano. En genomgång av musikaliska stilar och stilmedel ger inga mer uppseendeväckande fynd, utom rätt självklara slutsatser att barnvisorna följer den allmänna stilutvecklingen i förhållande till schlager, jazz och rock, fast lite senare än på fonogram för vuxna. (Intressant och lite pikant är en känd musikpedagogs protest på 1960-talet mot "den breda schlagerväg" som Gullan Bornemark sägs ha slagit in på.) Kanske ger en traditionell musikanalys av stilmedel och "sound" inte så mycket mer; intressantare vore att pröva andra infallsvinklar som har att göra med vad man kunde kalla producenternas och sångarnas/musikernas attityder eller förhållningssätt till barnen, just som de framträder på fonogrammet.

Från 1960-talet och framåt produceras nämligen allt fler fonogram med manliga sångare, bland dem Finn Zetterholm, som har ett helt annat "tilltal" än den "Sjung-med-oss-mamma"-attityd som präglade de tidiga fonogrammen. Hur pass långvarig var Alice Tegnér egentligen som förebild – sångtanten vid pianot? En snabbgenomgång av sångare och skivtitlar väcker tankar om just tilltalet: det är stor skillnad mellan dem som sjunger *till* barn (propositioner blir viktiga här!) – som på de tidigare inspelningarna –, *för* barn (*Videvisan* i olika tappningar), *med* barn (Gullan Bornemark), *om* barn (Olle Adolphsons *Okända djur*) eller *som* barn ("Jag såg mamma kyssa tomtén"). Andra kategorier kunde utgå från vad producent och sångare *vill* med fonogrammet: lära ut musik, bara musicera, leka, berätta något – eller värre: larva sig för barn. Vilka *roller* intar sångarna gentemot barnen som lyssnar: lekledaren, pedagogen, uppfostraren, kompis, guiden i en berättelse, musiklearen, sagotanten, musikanten – och har de någon betydelse?

En läsare kan knappast undgå att spekulera över tänkbara, fortsatta forskningsprojekt utifrån

denna stora inventering. Det är synd att Kajsa Paulsson inte själv ställer sådana frågor mera utförligt eller skissar hypoteser eller problemställningar; bordet är ju så rikligt dukat. Nu slutar kapitlet ofta lite abrupt, just när man fått läget klart för sig och väntar sådana följdfrågor på nästa sida.

Utifrån 10 djupintervjuer med informanter födda mellan 1945 och 1978 diskuterar Kajsa Paulsson minnen av fonogram och lyssnarsituationer i hemmet, en exempelsamling som visar på de stora variationerna i användningen av fonogrammen. I ett avslutande avsnitt förankras så barnfonogrammens funktion i den brittiske psykoanalytikern Donald W. Winnicotts begrepp "övergångsobjekt". Kapitlet har mera karaktär av stöd eller legitimering för iakttagelserna ex post – och är ju också placerat så – än en teoretisk utgångspunkt för hela undersökningen. Winnicotts term är intressant som hypotes i det här sammanhanget, men inte riktigt adekvat eftersom han själv glider i definitionen: ursprungligen menas med begreppet ett verkligt föremål, en ägodel som en "snutttefilt", men inte ett inre, psykiskt "objekt". Men han beskriver också ett "övergångsfenomenens mellanområde" och nämner där som exempel sånger och ritualer, som skulle fungera på samma sätt som föremålen, objekten. Så frågan är om barnvisor (sjungna och i minnet) verkligen kan uppfattas som ett inre "övergångsobjekt" – det handlar ju inte om den fysiska skivan – i barnets bearbetning av impulserna från omvärlden. Winnicott eller inte, här tangerar författaren något av det viktigaste som antyds redan i avhandlingens början men som aldrig fullföljs, nämligen hur barnfonogrammen – med musik *och* text – fungerar som socialisation in i vuxenvärlden: vad är det för normer som, medvetet eller omedvetet, lärs ut och upprepas med texter och slagkraftiga melodier?

Här hade det kanske varit mera fruktbart om Kajsa Paulsson byggt vidare på de hänvisningar hon gör till psykoanalytikern och litteraturvetaren Christopher Bollas och hans "generationsobjekt", dvs. gemensamma erfarenheter inom varje generation i form av ett kollektivt minne, i det här fallet hur en föräldrageneration för över sina normer och sin världsbild till sina barn via fonogrammens texter och musik och bildar en gemensam kultu-

rell referensram. Som sagt, materialet finns, det är bara att ställa frågorna, lyssna och söka svaren. Varför inte börja med att sjunga en barnvisa man hört på skiva och koppla upp sitt eget kollektiva minne?

Henrik Karlsson

Märta Ramsten & Gunnar Ternhag: *Anders Zorn och musiken*. Mora: Zornsamlingarna, 2006, 224 s., ill., noter, ISBN 91-974329-5-4

Bogen er inddelt i otte vel afgrænsede kapitler, som tilsammen belyser væsentlige sider af Anders Zorns liv og virke samt den indflydelse Zorn fik på såvel sin samtid som eftertiden.

Musiketnologerne og musikhistorikerne Märta Ramsten og Gunnar Ternhag har delt arbejdet med emnet mellem sig. Indledningen samt kapitlerne "Tävlingen i Gesunda – idén och förberedelserna" og "Tävlingen i Gesunda 1906" er således skrevet af Ramsten, hvorimod Ternhag har stået for kapitlerne "Anders Zorn och musiken", "Musik och dans i Anders Zorns kunst", "Spelmansstävelingarna i Mora 1907 och 1908", "Spelmansrörelsens spridning", "Vad hände med spelmännen?" samt det afsluttende kapitel "Anders Zorn, musiken och eftervärlden". Efterskriften er de to forfattere fælles om. Bogen præsenterer sig dog som et fælles værk, idet opgavedelingen de to imellem først fremgår af efterskriften; forfatterne vil derfor ikke blive nævnt individuelt i omtalen af de enkelte kapitler, men opfattes som et team.

I indledningen etableres de historiske og kulturhistoriske rammer, inden for hvilke Zorns kunst og engagement hentede næring og inspiration. Med udgangspunkt i *Brännvinslåten* præsenteres læseren for Zorn og hustruen Emma, deres nære tilknytning til Dalarne og mange af de mennesker, som blev en del af persongalleriet omkring Zorn og hans folkemusikalske aktiviteter. Zorn placeres i sin nordiske samtid, hvor der er plads til frisdannede, radikale idéer i det nye nationale landskab, og hvor folkebevægelserne blomstrer med forbilleder i nabolandene. Indledningen fungerer således som en velkomponeret ouverture til de følgende kapitler.

I kapitlet "Anders Zorn och musiken" føres vi bagom personen Zorn i hans egenskab af musiker og passioneret danser – to væsentlige aspekter af Zorns personlighed, som i følge forfatterne ikke tidligere har været behandlet i Zorn-litteraturen til trods for, at musikken og dansen i flere perioder var en vigtig drivkraft for hans kunst og kulturelle virke. Zorn havde oplevet musik, sang og dans i farverig udfoldelse på sine mange rejser i udlandet, og hans betagelse af dette brogede musikalske univers kommer fint til udtryk i velvalgte citater fra nogle af hans rejseberetninger. Kapitlet omtaler også Zorns første folkemusikalske og kulturbevarende initiativ på hjemegnen, hvor han i 1896 genoptog traditionen med at rejse majstang og i 1897 bekostede en dansebane, som åbnede med en konkurrence i polskdans. Sidstnævnte aktivitet skulle blive første trin på vejen til de berømte folkemusikkonkurrencer i Gesunda et årti senere, ligesom *Mora lekstuga* – endnu et af Zorns initiativer fra slutningen af 1890'erne – blev forgængeren for de svenske *folkdanslagen*. Kapitlet indeholder endvidere en interessant beskrivelse af den musicerende Zorn og hans personlige samling af musikinstrumenter.

Kapitlet "Musik og dans i Anders Zorns kunst" er centralt, idet Zorns billeder er kendte og elskede af mange, såvel i Norden som internationalt. Det fremgår, at kun en relativt begrænset del af Zorns omfattende produktion, ca. 40 værker, har musik og/eller dans som motiv. Det ville på dette sted have været relevant med en oplysning om, omfanget af Zorns samlede produktion.

I kapitlet beskrives og analyseres udvalgte værker ud fra musik- og danseikonografiske perspektiver. Desværre findes der i teksten ikke henvisninger til, hvor i bogen de pågældende værker er gengivet. Hvad angår portrætterne, er opslag i personfortegnelsen bag i bogen ikke til megen hjælp i denne sammenhæng, eftersom fortegnelsen udelader henvisninger til netop de sider, som indeholder gengivelser af Zorns kunst (f.eks. portrætterne af Timas Hans s. 52, Ols Maria s. 58, Hins Anders s. 70). I omtalen af maleriet *Hornbläserska* på s. 53 og 68–69, hvor ikke kun motivet beskrives nøje, men også spilletekniske aspekter inddrages, ville en henvisning til maleriets gengivelse på side 79 have været hensigtsmæssig, så meget desto mere som der heller ikke i dette tilfælde

findes en reference under hornblæseren Lavas Margit Jönsdotters navn i personfortegnelsen. Problemet kunne have været løst med et indeks over de i bogen anvendte illustrationer, herunder fotografier af personer og diverse begivenheder.

Som *tilskuere* til gengivelsen af Zorns raderinger bemærker man, at musikmotiverne på s. 56, 58, 59 fremtræder spejlvendt med det resultat, at alle de musicerende optræder som venstrehåandede. Følgelig undres man over oplysningen på side 65 om, at Zorn meget sjældent brød sig om, at de raderede motiver blev spejlvendte. Udtalelsen fra s. 65 modsiges da også umiddelbart efter på side 67, hvor det oplyses, at Zorn normalt ikke spejlvendte musik- og dansemotiver i raderingsfasen uanset, at han hermed ville opnå en retvending af motiverne i det færdige tryk. En kommentar til disse selvmodsigelser ville have været naturlig.

Det er endvidere til tider mindre klart, hvilken målgruppe bogen er skrevet for. I forbindelse med beskrivelsen af maleriet *Hornblåserska* nævnes som et eksempel på Lavas Margit Jönsdotters færdigheder på instrumentet, at hun ”stopper tonerne med venstrehåndens fingre”. En sådan spilleteknisk oplysning vil kun kunne forstås af læsere med en særlig indsigt i, hvorledes man kan ændre tonehøjden på et naturhorn, hvorimod den almindelige læser formentlig læser ordet ”stoppe” i betydningen standser. Under beskrivelsen af portrættet af spillemanden Hins Anders anføres, at han har glemt at rengøre violinen for harpiks fra buen – netop denne detalje bidrage til oplevelsen af, at han har spillet et stykke tid.

I kapitlerne ”Tävlingen i Gesunda – idén och förbedelserna” og ”Tävlingen i Gesunda 1906”

føres læseren fra idéens opståen i sommeren 1905 til dens virkeliggørelse med den navnkundige konkurrence i Gesunda – Sveriges første folkemusikkonkurrence – året efter. Det påpeges, hvorledes de faktorer, som fik afgørende betydning for Gesundakonkurrencens bæredygtighed, var Zorns utrættelige engagement, hans samarbejde med folkemusikindsamleren Nils Andersson og den store bevågenhed, hans person havde i pressen. Takket være Nils Anderssons musikalske ekspertise kunne Gesundakonkurrencen få det dobbelte formål dels at registrere og fastholde lokale folkelige musiktraditioner, dels at genoplive vallåtarna og spillemandsmusikken. Beskrivelsen er rig

på informative og stemningsmættede citater, dels fra pressen, dels fra de involverede parter. Også konkurrencens betydning for ”genoplivningen” af såkaldte nationale værdier kommenteres og sættes ind i en europæisk sammenhæng.

Kapitlet om ”Spelmanstävlingerna i Mora 1907 och 1908” giver yderligere indblik i dette særlige univers og dets aktører. Som en interessant pointe fremhæves de diamentrale modsætninger mellem juryens og spillemændenes værdinormer som nøgle til forståelse af *spelmansrörelsens* fremvækst. Spillemandsbevægelsen behandles indgående i kapitlet om ”Spelmansrörelsens spridning”, som også beskriver bevæggrundene for oprettelsen af *Folkmusikkommisionen* i 1908 og afholdelsen af det første *Riksspelmansstämma* i Stockholm 1910.

Kapitlet ”Vad hände med spelmännen?” giver et spændende indblik i de halv- og helprofessionelle spillemænds vilkår og indtjeningsmuligheder som omrejsende estrademusikere i de første årtier af 1900-tallet.

Det afsluttende kapitel ”Anders Zorn, musiken och eftervärlden” kommer omkring emner som Zorns rolle som mæcen, hans bekendtskab med komponisterne Wilhelm Stenhammer og Hugo Alfvén, Nils Anderssons 24-binds værk *Svenska Låtar* og tilblivelsen af Zorn-mærket.

Bogen kompletteres med ”Anders Zorn i data”, en nyttig Zorn-biografi i stikordsform. Med hensyn til noteapparatet ”Källor och litteratur”, som er følger bogens inddeling i kapitler, kunne man have ønsket sig, at det var suppleret med en alfabetisk ordnet litteraturliste.

Ovenstående kritikpunkter ændrer ikke ved helhedsopfattelsen af Märta Ramsten og Gunnar Ternhags bog *Anders Zorn och musiken* som en læseværdig og velfortjent hyldelse til en stor kunstner og markant kulturpersonlighed i anledning af 100-året for *Tävlingen i Gesunda* 1906. Bogen udgør med sine mange interessante iagttagelser, spændende analyser, flotte farvegengivelser af Zorns værker og fotografiske dokumentation et kærkomment bidrag til forståelsen af musikkens og dansens betydning i Zorns liv og kunst – og Zorns betydning som inspirator og mæcen for svensk folkemusik i de første årtier af 1900-tallet.

Lisbet Torp

Russel Reising (red.): *'Speak to Me': The Legacy of Pink Floyd's The Dark Side of the Moon*. Aldershot, Hants; Burlington, VT: Ashgate, 2005, 251 s., noter, ISBN 0-7546-4018-3, 0-7546-4019-1

"Måste man analysera sönder musiken på det där sättet?" Självklart har frågan hörts av de flesta vid något musikvetenskapligt seminarium och lika självklart har vi velat svara: "Exakt på vilket sätt skulle du ha velat analysera sönder musiken?" Men det gjorde vi väl inte? Själv brukar jag svara genom att på ett så ödmjukt sätt som möjligt upplysa studenterna om att musik inte *går sönder* då vi analyserar den, för att sedan i mån av tid diskutera några aspekter av hur musikupplevelser faktiskt kan berikas av analytiska iakttagelser, och framför allt diskutera vikten av att som musikvetare överge illusionen om att "en bra låt" just bara är "en bra låt" och därför inte borde "studeras" utan "bara upplevas".

I rocksammanhang är Pink Floyds skiva *The Dark Side of the Moon* (1973) ett typiskt exempel på ett sådant "monument", (en gyllene, helig ko?), som ställer det sångvänliga mot det instrumentala, det dansanta mot det meditativa, det kommersiella mot det alternativa och det pretentiösa mot det spontana; samtidigt som det ställer själva medlemmarna i bandet mot och emellan varandra. Fem år efter att Syd Barret hade lämnat bandet (på ett sätt som har jämförts med "rockdöden", trots att han inte dog), hade återstoden av Pink Floyd jobbat sig upp till en ny konstnärlig höjdpunkt, samtidigt som medlemmarna fick svårare och svårare att kommunicera på det privata planet.

På många sätt innefattar dagens populärmusikforskning snarlika inre motsättningar (och nog finns det gamla spöken vi förhåller oss till). Det är ingen tillfällighet att en antologi om *The Dark Side* dessutom överskrider gränsen mellan det akademiska och det massmediala; vilket på en gång kan kännas som en frisk fläkt bland de publikationer som ges ut om rockmusik, och samtidigt ge publikationen i fråga en lite trevande karaktär vad gäller dess syfte(n) och målsättning(ar). Redan i titeln till författarnas presentationer används ordet 'lunatics', vilket i all sin fyndighet också avslöjar något om hur kaotisk den kommande presentationen kommer att vara. Tidigare rockmusiker

(som gärna framställer sig själva som föräldrade stjärnor) blandas med sociologer, esteter, rockkritiker, lingvister, musikpedagoger, psykologer och litteraturvetare; vars enda gemensamma nämnare tycks vara deras oerhört pretentiösa inställning till skivan i fråga.

Vilka förväntningar kan då en sådan skara tänkare tänkas tänka sig i relation till sina tänkta läsare? Det är kanske här "monumentet" i sig börjar darra på sin piedestal; inte på grund av sina egna brister och kanske inte heller genom splittringarna i de perspektiv som påläggs det; utan framför allt till följd av det faktum att *The Dark Side*, trots sitt kulturella kapital, alltså är ett bortglömt album av den allmänhet (musikvetare eller icke) som borde ha hört det. Jag försvarar självklart inget sådant bortglömmande, men det är ett faktum, och det är också därför det är viktigt att *komma ihåg* att hur många som än samlas i en antologi, eller vid ett seminarium, för att påvisa storheten i ett visst album, så kan vare sig akademiker eller studenter, kritiker eller publik bestämma att det finns ett arv att förvalta i en viss skiva.

Men: trots ett så tungt och obalanserat lass finner faktiskt denna antologi en *egen* väg fram till målet och den håller till slut ihop på ett beundransvärt sätt, vilket ju främst redaktören bör berömmas för. Reising har tidigare, förutom två lingvistiskt inriktade böcker, varit redaktör för en antologi om en av the Beatles skivor (*'Every sound there is: the Beatles' Revolver and the transformation of rock and roll*, 2002) och har i båda fallen visat sig kunnig i att samla tankar omkring tankar som i sig handlar om tankar om omkrets: *revolution* och *månen*.

Är då denna bok "ett typiskt exempel på hur man kan analysera sönder en bra platta"? Simon Frith har en gång (*Performing Rites: On the Value of Popular Music*, 1996) noterat att auktoritära uttalanden om populärmusik på sätt och vis motsäger populärmusikens syfte, emedan det populära borde vara (och helst är) ett kulturellt område där ingen röst av formella skäl har rätt att ställa sig över någon annan. Frågan är bara vem som ställer sig över vem, då all analytisk relevans avfärdas och kulturrelativismen tillåts löpa amok, för att, som Middleton ("Work-in(g)-Practice: Configurations of the Popular Music Intertext", i *The musical work: reality or invention?*, 2002) har

uttryckt det, låta textualiteten hamna i centrum, skriva ut tolkaren ur manuskriptet och lämna allt ansvar för meningsproduktionen åt ett anonymt och allmängiltigt perspektiv. Är det verkligen det ”en bra platta” handlar om?

Linus Johansson

Hannu Salmi: *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2005, 310 s., ill., ISBN 1-58046-207-3

Hannu Salmi, som är professor i kulturhistoria vid Åbo universitet, har skrivit en mycket intressant och gedigen bok om Wagnerreception under 1800-talet i Sverige, Finland och de baltiska provinserna. Det är fyra aspekter av detta ämne som betonas. Den första är Wagners personliga inflytande i området. Kapitel 1 handlar om Wagners verksamhet i Königsberg och Riga under andra halvan av 1830-talet och kapitel 4 om Wagners konsertturné i Ryssland 1863. Genom att sätta in välkända fakta i en bredare och rikare kontext än tidigare lyckas Salmi inte bara visa Wagners inflytande på dessa platser, utan också formulera övertygande teser om vad åren i Riga betydde för Wagners egen utveckling.

Den andra aspekten är spridningen av Wagners musik och de skilda uppfattningar som hans kompositioner gav upphov till. I kapitel 2 undersöks hur Wagners musik spreds i populära former genom arrangemang av olika utdrag ur operorna avsedda för salonger och hemmabruk. Här gör Salmi så långt jag kan bedöma en verklig pionjärinsats inom Wagnerforskningen. Kapitel 3 och 4 visar hur Wagners verk spreds till operahusen i de baltiska staterna (framför allt Riga, som tidigt blev ett centrum för Wagners musik), Finland och Sverige. Salmi beskriver här också receptionen på varje plats och hur denna färgades av de sätt på vilka Wagners idéer tolkades och förstods.

Den tredje aspekten gäller institutionalisering av Wagners position under beaktande av lokala förutsättningar. Det handlar här om Wagners etablering i repertoaren, men framför allt om en

analys av Wagnerdebatten i tidningar, tidskrifter och samtida litteratur.

Den fjärde aspekten gäller organiserad wagnerism och omfattar en undersökning av sociala aktiviteter och besök i Bayreuth. I det sjunde kapitlet studerar Salmi de ”Fremdenlisten” som publicerades av festivalorganisationen i Bayreuth och använder dem för att undersöka vad det var för personer som besökte festspele. Kapitel 8, slutligen, analyserar Wagnersällskapen och deras aktiviteter.

Boken bygger på ett antal avgränsningar, varav vissa redovisas medan andra lämnas outtalade. Salmi skriver i inledningen att han fokuserar på tyska, svenska, finska, estniska och lettiska källor och endast i förbigående beaktar Ryssland, Litauen, Polen och Danmark trots att de senare ländernas perspektiv hade kunnat vara av stort intresse. Denna avgränsning verkar dels vara av rent praktiskt art (att hålla materialet inom rimliga gränser), dels vara motiverad av historiska omständigheter (inga Wagneroperor spelades i Litauen under 1800-talet). Avgränsningen hade dock också kunnats göra snävare. Varför inte bara beakta t.ex. Finland, Estland och Lettland? En orsak är förmodligen Salmis förhoppning om att regionala jämförelser kan ge givande insikter i Wagnerreceptionen och wagnerismen som helhet. En annan är hans ambition att studien skall vara ett bidrag till kulturhistorien: ”en kommentar inte bara till receptionen av Wagner, utan också till en vidare fråga: hur har Östersjön skapat möjligheter och begränsningar kulturellt utbyte?” (s. 3)

Tidsmässigt sätter Salmi punkt vid 1880-talet när det gäller den andra och tredje aspekten i hans undersökning. Exempelvis följer han inte den svenska Wagnerreceptionen av de senare musikdramerna (*Mästersångarna*, *Ringens* och *Tristan*) som introducerades på Kungliga Teatern mellan 1887 och 1909. Då wagnerismen var ett fenomen som, åtminstone i Europas utkanter, varade fram till 1910-talet, borde Salmi ha diskuterat och motiverat den avgränsningen ifråga om tid.

En tredje begränsning är att Salmi inte säger något om produktiv reception, om Wagners betydelse för olika tonsättares utveckling, stil och verk (både som negativ och som positiv influens) i de undersökta kulturerna. Det är självklart helt rimligt att utelämna denna aspekt, som kräver helt

andra teorier och metoder än dem Salmi använder, men det hade ändå varit givande med en diskussion om denna avgränsning då den produktiva receptionen kan ha stor betydelse för receptionen i allmänhet.

Med tanke på den komparativa ambitionen är det märkligt att Salmi inte utnyttjat de talrika studier och källsammanställningar som gjorts om tysk Wagnerreception, t.ex. av Helmut Kirchmeyer, Hubert Kolland och Susanna Großmann-Vendrey. Detta hade kunnat kasta mer ljus över vad som är unikt i Östersjöområdets Wagnerreception och vad som är ekon från det tyska mottagandet. Salmi hänvisar visserligen till den tyska pressens uppfattning om Wagners musik som högljudd när han i sina slutsatser beskriver skillnaden mellan Wagnerreceptionen på den västra och den östra sidan av Östersjön (s. 229). Men många fler av de åsikter de svenska kritikerna gav uttryck för efter de svenska premiärerna på *Holländaren* och *Lohengrin* var etablerade kritiska topoi i de tyska tidningarna. En möjlig hypotes som hade kunnat undersökas är om den svenska Wagnerreceptionen generellt var mer influerad av den tyska än den finska och baltiska.

Salmi skriver även att den svenska uppfattningen av Wagners musik som bullrig kunde bero på att man hade en större orkester i Stockholm än i Riga (s. 229). En annan aspekt i samband med detta som Salmi kunde ha beaktat är själva operahusens akustiska egenskaper. Det gustavianska operahuset var helt inadekvat för Wagners orkesteruppbyggnad och orkestrering. Vid den svenska premiären av Andreas Halléns *Harald Viking* 1884 hade flera kritiker blivit medvetna om detta. Recensenten i Stockholms Dagblad skrev t.ex. att orkestern på grund av dess upphöjda, och i motsats till Wagners föreskrifter, dominerande plats inte kunde få den dämpade tonstyrka en Wagneropera kräver för att frambringa den riktiga effekten. Han menade att denna omständighet måste beaktas vid bedömandet av den totalverkan som Halléns opera åstadkom på Kungliga Teatern. Frågan är också vilken version av *Holländaren* som gavs i Stockholm 1872. Var det originalversionen, vars partitur trycktes 1844, eller tog man hänsyn till de revideringar av orkestreringen som Wagner gjorde 1846 och 1852 (vilka bl.a. yttrade sig i en nedtonad roll för blecket)?

En annan fråga gäller själva ordet wagnerism. Salmi skriver att Adolf Lindgren använde termen wagnerism i en väldigt begränsad mening: för att referera till Wagners operateori, det vill säga en konstnärlig riktning (s. 163). Lindgren använde således inte ordet för att beteckna en kollektiv rörelse eller Wagnerentusiasternas aktiviteter. Här kunde idén om emiskt och etiskt språkbruk ha tillämpats och legat till grund för en analys av ordet. I Nordisk familjebok (1921) definieras wagnerism som tondiktaren Richard Wagners konst-åskådning, medan en wagnerist eller wagnerian är en hängiven anhängare till Richard Wagner. Lindgrens användning av ordet verkar således ha anknytning till ett rådande språkbruk. Men ordet wagnerism användes också på andra sätt. I *Richard Wagner som kulturföreteelse* (1913, s. 162) avser Peterson-Berger med wagnerism en specialmusikalisk rörelse: "den ensidigt musikaliska och musikimiterande uppfattningen av Wagnerkonsten". Man kan notera att i det dåtida språkbruket verkar ordet wagnerianism ha använts i en liknande mening som det nutida wagnerism (t.ex. i Ola Hanssons Nietzsche-essä från 1893). Frågan är när och i vilka språkområden ordet wagnerism etablerades i den mening som Salmi stipulerar i sin inledning? Om man slår i Nationalencyklopedin på nätet förekommer över huvud taget inte ordet wagnerism.

I sammanfattningen skriver Salmi (s. 230) att Peterson-Berger i *Wagner som kulturföreteelse* beskriver sin egen Wagnerentusiasm i tredje person och avslutar med att säga att hans passion för Wagner började med *Tannhäuser*. Salmi menar vidare att Peterson-Berger på grund av sin starka religiösa bakgrund attraherades av verkets likheter med en gudomlig ritual. Salmi, som i övrigt är ytterst noggrann när det gäller källkritiska frågor, har här inga källhänvisningar och man undrar varifrån han fått dessa märkliga uppgifter.

Salmi skriver i inledningen att en historik över Wagner i det som idag är Sverige, Finland, Estland och Lettland ännu är oskriven (s. 1). Detta är dock inte riktigt korrekt när det gäller Sverige. Salmi har med Gösta Percys artikel "Någon om Wagner-traditionen i Sverige" från 1973 i sin litteraturförteckning, men han nämner inte Percys *Grunddragen av wagnerrörelsen i Sverige under dess första skede från omkr. 1857–omkr. 1884* från

1936. Detta är en mycket noggrann och ambitiös genomgång av olika aspekter av svensk Wagnerreception under samma tidsrymd som Salmi undersöker. Percys studie är i många avseenden föråldrad och hans avsnitt om Wagnerinfluenser hos svenska tonsättare är ganska svag. Men den utgör ändå en första kartläggning av ett område, vilket gör att man inte kan säga att det rör sig om en vit fläck på Wagnerreceptionens atlas.

Dessa synpunkter har dock mer karaktären av anmärkningar och kompletteringar i marginalen. Salmi har skrivit en mycket grundlig och fascinerande studie om receptionen av Wagners verk och idéer i Östersjöområdet. Boken är som helhet präglad av ett ytterst gediget vetenskapligt hantverk, samtidigt som den är mycket välskriven och spännande att läsa.

Joakim Tillman

Kirsten Sass Bak & Svend Nielsen (red.): *Spiritual Folk Singing: Nordic and Baltic Protestant Traditions*. København: Forlaget Kragen, 2006, 284 s., ill., 2 CD, ISBN 87-89160-11-8

As a research student of sacred singing in the United Kingdom, I was fascinated to find this volume being produced in English as it fills a large gap both in the literature and my knowledge of the subject. Accompanied by two CDs, this co-edited book comprises ten chapters encompassing sacred singing traditions from Sweden, Estonia, Lithuania, Finland, Norway, Denmark, the Faroe Islands, and Iceland, and is preceded by an introduction from editor Kirsten Sass Bak. Running themes include historical overviews, early hymnals, comparing different versions of the same hymn, typical musical features in singing practices, and collectors in the field.

Margareta Jersild starts by giving an informative overview of traditional hymn singing in Sweden from the Lutheran Reformation of 1527 up to the twentieth century. There is a detailed account of hymnbooks and guidelines put in place regarding the singing of hymns, as well as the role of sacred song in home devotion. Later in the article, Jersild gives details of documentation work car-

ried out in Sweden in the twentieth century and points the reader towards archives and publications for further exploration on the subject. She concludes by an analysis of features of different melodies such as ornamentation, melismatic style and tonality.

The following contribution gives detailed information regarding Estonian traditional hymn collections and their musical structures. As pointed out by the author Urve Lippus, there is considerable interest in the subject due to growth in the popularity of hymn singing among young Estonians since the end of the Soviet era. Following a brief summary of revival movements in the country, Lippus outlines twentieth century fieldwork activities and literature on the subject, analysing in particular material that was collected for the archives of Cyrillus Kreek at the Museum of Theatre and Music in Tallinn. Comparisons are made between different interpretations of the same hymn, and variations in melody, modes, and characteristics of the singing, are all discussed.

The focus in the third paper is Lithuania, and in particular the singing of the Lutheran church (dominant here since the sixteenth century) in the Klaipėda region. Rimantas Sliužinskas, the author, compares this style of singing with other sacred and traditional forms in Lithuania, and analyses details of musical modes, meters and rhythmic structures used as well as instrumental accompaniment and harmonisation.

Jukka Louhivuori writes an informative piece on the Besecherism tradition of folk hymn singing in Finland, which is linked to a religious sect that originated in South-West Finland in the mid-eighteenth century. Revival meetings occurred lasting several hours and involving spiritual speeches, praying and singing of spiritual songs. Louhivuori discusses hymnbooks associated with the movement, previous research on the subject, singing contexts, melodies, and modes used.

Two chapters are devoted to hymn singing in Norway. In the first, Ingrid Gjertsen explores the Lutheran tradition of Pietism as expressed in a specific religious folk movement created by Hans Nielsen Hauge (1771–1824). Gjertsen discusses singing as a form of expression within this movement by looking at texts, religious ideology, variations and factors affecting them, and historic

contexts. The second paper, from Irene Bergheim, looks at a collection of eighty hymn tunes transcribed by Knut Didriksen Stafset (1836–1916) from a rural district close to the city of Aalesund. The author is interested in similarities and differences between these transcriptions and melodies found in authorised hymnbooks, and concludes by determining distinguishing features of the Stafset collection.

In a highly detailed account of traditional Kingo singing (from Thomas Kingo's 1699 hymnal) in Denmark, Kirsten Sass Bak sketches chronologically a coherent account of the tradition within cultural and social history. This is done effectively, and the reader is provided with a wealth of information on the subject including sources and scholarly works for further reading. Hymn tune melodies are analysed later in the paper, and some detail given with regards to of a devout lay movement originating in the 1770s and named 'The Stalwart Jutlanders'.

Kingo singing is again a theme in the next paper where Marianne Clausen provides an overview of spiritual singing in the Faroe Islands. Also discussed is the sung poetry of Norwegian clergyman Petter Dass (1647–1707) which was written especially for children and retells the stories of the *Old Testament*. Clausen also looks into melodies, their ornamentation and tonality, and the language, known as 'gøte-Danish' or 'street Danish', used in the singing of the hymns. There is also mention of some of the most important figures in the collecting of Faroese folk music, notably Hjalmar Thuren (1873–1912), Hakon Grüner-Nielsen (1881–1953) and Karl Clausen (1904–72).

The final two contributions discuss traditional hymn singing in Iceland. The first, written by Smári Ólason, gives a historical account describing important religious events in chronological order from the time of the reformation in 1550. The development of hymnals is discussed in some detail together with reforms in Icelandic religious music and the impact of harmoniums post-1870. The accompanying paper, 'Traditional Hymn Singing in Iceland,' gives a more performer-centred approach to the subject. The author, Svend Nielsen, describes singing in the home and within the context of family prayers, taking a close look at repertoire (most notably the Icelandic Gradual

and passion hymns) and qualities that characterise traditional hymn singing such as tempo, rhythm, embellishments and tonality.

Throughout, this book gives a comprehensive account of protestant singing traditions in the Baltic and Nordic area, and provides significant information on the subject in each country. The coverage seems excellent apart from Latvia, which was not included. I found the two accompanying CDs of field recordings spanning from 1907 to 2004 very useful as a means of illustrating the singing styles, although I would like to have heard more group singing as many tracks are of solo singers. Generally the essays, which have all been translated into English, read well, but at times there was a tendency to overload the reader with information which was then difficult to digest. Overall, however, this collection provides a valuable and stimulating addition to the study of sacred singing and each paper acts as a platform from which the reader can then go on to extend their knowledge of a chosen area if they so wish.

Frances Wilkins

Jean Sibelius: *Dagbok 1909–1944*. Utgiven av Fabian Dahlström. (Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 681.) Helsingfors/Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/Atlantis, 2005, 555 s., ill., ISBN 951-583-125-3 (finländska utgåvan), 91-7353-096-4 (svenska utgåvan)

Varför skrivs dagböcker? Av vem, för vem och med vilka ambitioner? Alla människor har väl åtminstone någon period av sitt liv fört en dagbok, om än av enklaste slag. Inte alla har som Thomas Mann med ett nästan litterärt tillvägagångssätt skrivit av sig det som inte kunde eller fick yppas – eller som dagboksskrivaren inte ville prisge åt ens sina närmaste. Det finns nästan alltid ett drag av hemlighet över dagboksskrivandet – en konversation med sig själv eller sitt alter ego, en sorts själsbikt. För den skapande konstnären, som är ensam med sina problem, har ofta missmod och tveksamhet över den egna förmågan en framträdande plats, mycket mer än tillfredsställelse och

framgång. Bekräftelse blir emellertid viktig och positionen i förhållande till konkurrenter kan framkalla stor irritation. Dagboken blir därför gärna dyster och kverulantisk.

För en konstnär med osäkra inkomster kan dagboken också innehålla notiser om det ekonomiska läget.

På grund av hemligheterna har författaren knappast haft för avsikt att dagboken skall läsas av andra, än mindre publiceras. Däremot kan det finnas en outtalad tanke att fasthålla händelser, samtal, idéer, beslut – en slags snapshots – för att gå tillbaka till om det blir aktuellt att skriva sina memoarer. I våra dagar kan man komplettera – om ej helt ersätta dagboken – med fotografier, videos och t.o.m. blogg på internet som specifika tidsdokument som kan väcka känslor till liv för de närmast inblandade.

Dagboken är mer intim än brev, som man måste räkna med kan läsas av andra än mottagaren och som därför är mer formgivna än dagboksanteckningarna som är mer spontant nedskrivna. I dem krävs inget uttalat sammanhang och inga förklaringar eftersom det är dagboksskrivaren själv som fört pennen.

För en utomstående som får läsa en tonsättares dagbok finns väl framför allt en förhoppning att kunna blicka in i tonsättarens verkstad, att få svar på frågan vilka tankar som upptog honom när han komponerade ett visst verk, vilken underliggande filosofi det finns bakom verken, vilka drivkrafter det fanns att ge sig i kast med en viss uppgift.

Jean Sibelius dagbok har nu mycket förtjänstfullt utgivits av Fabian Dahlström som komplement till Sibelius verkförteckning och samlade verk. Innehållet är till stora delar känt genom Erik Tawaststjernas stora Sibeliusbiografi från 1965–1988, men genom den diplomatariska utgåvan kan vi själva läsa den osminkade texten i sitt sammanhang. Dagboken består egentligen av några större delar och några lösa blad. Den börjar 1909, när Sibelius var 44 år och slutar 1944, när han var 79. Under hela denna tid bodde Sibelius i familjens villa Ainola i konstnärskolonin i Järvenpää. Efter 1929 publicerade han inga nya verk. Mest omfattande är häftet 1909–13. Tiden januari–juli 1914 är skrivet på lösa blad, perioden augusti 1914–1944 omfattar ett häfte där innehållet efter 1920 är sporadiskt. Därtill några tidigare

och senare dagboksblad.

Alla de kännetecken som uppräknats ovan återfinns i Sibelius dagbok. År 1909 var Sibelius en etablerad tonsättare med bl.a. symfonierna 1–3 och Kareliamusiken – som hade en stark nationalromantisk förankring – bakom sig. Men man kan slå upp dagboken nästan var som helst och finna missnöje och misströstan. Bara ett exempel av många:

Den 17 april 1911: Ännu ej kunnat taga ihop med arbetet! Dels störs jag, dels är jag i en fruktansvärdt uppretad stämning. Blir jag sämre af det att utlandets tidningar ignorera mig samt tager mig på det nonchalantaste? Att där är något bakom, är säkert!

Den 18 april: Anser mig tillbakasatt som tonsättare. En björn som länge sofvit, rör på sig! Jag menar äre-girigheten och -lystnaden. Då man är 45 år, nöjer man ej sig med småmullor. Arbetet = o. Säg i dag Halonens taflor. En mig sympatisk konstnär denne Pekka! – Finner mycken analogi emellan måleri och musik i våra dagar.

[Senare tillagt] Alla mina gäldenärer galna att attackera mig med räkningar. Något dylikt har i denna utsträckning aldrig hänt mig förr! Min plan att iordningställa mitt hem vill man omintetgöra. Något därbakom! Djäflarna bedrifva sitt kännpaka spel! Men hvilka äro dessa djäflar?

Den 21 april: Merikanto skrivit en härlig artikel i "Tamperen sanomat" om min nya musik! Jag arbetar i stillhet på några "ställen" i sinf. IV, hvilka ställen tarfva förtydligande [...] Skaffat en borgensman; tvenne återstå ännu.

För den som inte är så bevandrad i Sibelius liv och verk är innehållet i ovanstående citat ändå förståeligt och sammanhängande. Men Fabian Dahlström tillhandahåller hjälpmedel för fullständig förståelse. Sibelius skriver på finlandssvenska, som har vissa speciella uttryck, t.ex. "kännpaka spel", som betyder "karakteristiska spel". Detta förklaras i ordlistan, där för övrigt även ord och vändningar på många språk som Sibelius strör in i dagboken översätts.

Konstnären Pekka Halonen bodde i närheten av Sibelius. Eftersom han inte vid detta datum utstälde i Helsingfors, torde Sibelius besökt honom

i hemmet. Detta konstaterar Dahlström i sina kommentarer. Halonen förekommer ofta i dagboken och dessa ställen förtecknas i personregistret. Kommentarererna är mycket omfattande, väl-skrivna och upplysande och inbjuder till läsning – ibland på bekostnad av själva dagboken. Den Merikanto som nämns är organisten, dirigenten och tonsättaren Oskar Merikanto, som i kommentaren beskrivs i en minibiografi, något som är regel när personen för första gången uppträder.

Om man i stället väljer att följa omnämmandet av ett visst verk, finns ett systematiskt register över Sibelius verk med hänvisning både till dagboken och till kommentarerna.

Eftersom många familjemedlemmar och släktingar nämns, finns släkttavlor över släkterna Sibelius (Jeans fars släkt), Borg (hans mors släkt) och Järnefelt (hustrun Ainos släkt).

Det är ett rikt persongalleri i personregistret. Man kan fråga sig hur många svenskar som förekommer i Sibelius dagbok (förutom i ”Kommentarer”). Utan konkurrens är Wilhelm Stenhammar den mest betydande svensken (ett trettio-tal omnämmanden i dagboken). Det är i hans funktion som konsertarrangör i Göteborgs orkesterförening. Andra konsertarrangörer är Hjalmar Meissner, Tor Aulin och John May i Stockholm. Wilhelm Peterson-Berger, som en mot Sibelius kritisk recensent, förekommer åtta gånger. C. G. Nybloms Sibeliusbiografi omtalas som något positivt. Tonsättare som nämns är ”den geniale och sympatiska” Alfvén (två gånger), Emil Sjögren, som Sibelius besökte i Paris i december 1911 och kommenterar ”Gick bort i vredesmod med öronen fulla af Sjögrens kompositioner: e moll sonaten i går och i dag m.m. – Är det därför man kommit till Paris?!” och Moses Pergament (fyra gånger). Moses Pergament blev en av modernismens vapendragare i Sverige från 1920-talet. Han härstammade från Finland och fick till en början sina verk framförda i Helsingfors. De fyra gånger Pergament nämns är under åren 1914–15. Först är Sibelius avogt inställd mot honom, något som förklaras av att han är jude – en inte ovanlig attityd vid den tiden – men allteftersom Pergament dras in i kretsen av familjen börjar Sibelius tycka att han är en riktigt trevlig person.

Av svenska diktare vars ord tonsattes av Sibelius förekommer Viktor Rydberg oftast.

Andra textförfattare är F. M. Franzén, Ernst Josephson, E. A. Karlfeldt, Anna Maria Lenngren, Birger Mörner, August Strindberg. Han har också läst Fredrika Bremer och fått en bok sig tillsänd av Selma Lagerlöf.

Svenska musiker/sångare som omnämns i dagboken är John Forsell den 28 september 1911 efter en konsert i Helsingfors: ”En bra sångare men utan det intima i min konst”.

Låter Sibelius oss titta in i tonsättarverkstaden? Dagboken avslöjar vad som är under arbete och när det blivit klart. Den berättar också att Sibelius lämnat partituret ifrån sig – till beställaren eller till förlaget, oftast Breitkopf & Härtel. På så sätt kan man följa ett verks tillblivelse. När Sibelius arbetar, kallar han det ofta att han smider på verket/melodin osv. När han påföljande dag läser igenom det han komponerat inträffar det ofta att han inte är nöjd. Sibelius ”smidde” verkligen och kunde göra ändringar likt en Strindberg eller Victor Hugo ännu i korrekturen till utgåvorna. Det finns inte sällan iakttagelser kring verken. Här ett i vardande: ”Julaftonen 1911 [har] jag arbetat, d.v.s. smidt på melodien. Är – som jag tror – nära målet [...] Juldagen [...] Melodin vinner stadga [...]”

Ett av de mera inspirerade skapelseögonblicken anförtror Sibelius dagboken. Det har fått ta plats som facsimil på omslaget till utgåvan:

Säg idag tio före elfva 16 Svanor. Ett af de största intrycken i mitt lif! Herre Gud denna skönhet! De kretsade länge och väl öfver mig. Försvunno ur soldiset som ett silfverband, hvilket då och då blänkte till. Lätet af samma träblåsar typ som tranornas men utan tremolo. Svanornas närmar sig mera trumpeteten, ehuru sarrusofonklangen är tydlig. Ett lågt omqvåde minnande om ett litet barns gråt. Naturmystik och lifsve! V Sinfonins finaltema [citeras] bindningen i trumpeteten!! Herre Gud! Naturmystik + romantik och Gud hvet vad. – Detta måste nu hända mig, som varit så länge utanför. Varit således i helgedomen idag den 21 april 1915.

Men ibland nedskrivs också tankar kring verk som framförts: *Finlandia*. ”Hvarföre anslår denna tondikt? Antagligen på grund av dess ’plein air’ stil. Den är faktiskt uppbyggd på endast undfångna temata. Ren inspiration! [...]” (23 december

1911).

Den dystra bild som kommer till synes i dagboken måste jämföras med hur andra kunde uppleva Sibelius. Konstnären Antti Favén målade hans porträtt 1945 under ett flertal sittningar. Han berättar:

Av den tungsintethet, som ofta går som en mörk underström genom hans musik, märktes inte ett spår under denna dagliga samvaro. Däremot hade jag rika tillfällen att erfara hur hans imponerande intelligens kompletterades av en sprudlande humor – inte någon vass satir utan den äkta humorn, som ju är varm och solig om också genomskådande till sitt väsen. (Citerat efter Musikvärlden 1/1945).

Det är en inte bara användarvänlig utan också vacker utgåva av dagboken. Själva innehållet är så övertygande återgivet in i minsta detalj att det inte är nödvändigt att beställa fram originalet i Riksarkivet i Helsingfors. Inte ens den gröna färgunderstrykning med vilken Sibelius anger att ett verk är avslutat saknas i utgåvan, inte heller den röda som återfinns i "kassaboken". Av några återgivna originalsidor att döma är handstilen inte särskilt svårsläst. Alla avvikelser från texten eller suppleringar som utgivaren gjort finns noggrant angivna. Det är som helhet ett mycket gediget arbete som håller hög vetenskaplig nivå. Det borde vara förebild för liknande utgåvor av dagböcker.

Med denna bok har Fabian Dahlström med outtröttlig energi lagt ytterligare en tegelsten till det Sibeliusmonument som håller på att resas tillsammans med utgåvan av Sibelius samlade verk.

Jan Olof Rudén

Michael Waldenby: *Människor, myter och musik. Senromantikens inflytande på kyrkomusikens utveckling i Stockholm under 1900-talet*. Stockholm: Verbum, 2002, 240 s., ill., ISBN 91-526-2741-1

Michael Waldenby verkar sedan 1970-talet som kyrkomusiker i Stockholm och även som tonsättare och konsertorganist. Som tonsättare har han en betydande produktion bakom sig med inspiration från såväl fransk som svensk senromantik; i flera vokalverk använder han texter från de svens-

ka senromantikernas litterära motsvarigheter, nitotalisterna, däribland Levertin och Karlfeldt. Hans bok *Människor, myter och musik* är en historisk framställning av stockholmsk kyrkomusik under de senaste drygt 100 åren, som samtidigt är skriven från ett "inifrånperspektiv". I baksidestexten betonas att Waldenby i sitt arbete som körledare i S:ta Clara kyrka står i en tradition med ursprung i sent 1800-tal med föregångare i ämbetet som Ludvig J. Ohlson (väl mest känd som den unge Emil Sjögrens arbetsgivare och mentor) och Hugo Hammarström. Författaren har alltså på flera sätt en djup förankring i kyrkomusiken från omkring 1900, något som sätter sin prägel på bokens uppläggning och innehåll, även om den också behandlar högst modernistisk musik.

Titelns första ord är "människor", något som återspeglas i bokens innehåll och upplägg. Författaren säger sig vara tilltalad av "den biografiska" metoden, och merparten av de femton kapitlen (ett inledande "Till läsaren" och en kortfattad efterskrift oräknade) har karaktären av biografier. Bland de tonsättare/kyrkomusiker som ägnas en mer utförlig behandling är flertalet välkända namn: från Emil Sjögren, Otto Olsson och Oskar Lindberg fram till modernister som Torsten Nilsson och Stig Gustav Schönberg. Även Heimer Sjöblom (1910–2001), kantor (dvs. kör- och orkesterledare) i Matteus kyrka och mångsidig tonsättare verksam upp i hög ålder, består ett eget kapitel. Det längsta biografiska kapitlet – och samtidigt ett av de intressantaste – ägnas dock en i dag närmast okänd tonsättare: Sara Wennerberg-Reuter (1875–1959), organist i Sofiakyrkan, vars tonsättarambitioner energiskt uppmuntrades av farbrodern Gunnar Wennerberg och som enligt författaren nådde mästerskap i det lilla formatet, med solosånger och manskvartetter.

I övrigt behandlas bl.a. repertoaren under det tidiga 1900-talet (där bl.a. festkantaten – kyrklig och profan – med rätta framhålls som vanlig men i dag en bortglömd genre) samt undervisningen vid Musikaliska akademiens konservatorium omkring förra sekelskiftet – den sistnämnda under den suggestiva rubriken "Slöhet, fusk och onykterhet?" Efter en inledande historiefilosofisk betraktelse tecknas i ett bakgrundskapitel en bild av kulturlivet och den sociala verkligheten i Stockholm för ca 100 år sedan. Nysakligheten och dess

följeslagare orgelrörelsen ägnas ett eget kapitel, och i slutkapitlet skildras dagens Stockholm som en "orglarnas stad – och körnas". Här nämner Waldenby en rad av sina kolleger men förbigår, med möjligen klädsam men i detta fall missvisande blygsamhet, sina egna insatser. En kort efterskrift, där författaren redovisar sina utgångspunkter, följs av ett personregister, litteraturhänvisningar och bildförteckning.

Waldenby är inte musikforskare av facket och betonar själv (s. 233) att hans bok inte framträder med vetenskapliga anspråk. Den avhandlingsliknande undertiteln riskerar dock att orsaka missförstånd på den punkten; det rör sig ju ingalunda om någon systematisk framställning av "inflytande" och det är, som framgått, långt ifrån enbart senromantiken och därmed besläktad musik som behandlas. Författarens varudeklaration innebär bl.a. att han avstår från referenser till de talrika citaten; en nackdel med detta är att det ibland uppstår oklarheter om vid vilken tid ett visst yttrande föll. De viktigaste skriftliga källorna redovisas i en avslutande berättande redogörelse.

Framställningen är personligt hållen men ger ändå ett balanserat intryck; Waldenbys uttalade ambition är "att försöka göra de människor och den musik jag skrivit om största möjliga rättvisa". Samtidigt vidgår han att hans värderingar (t.ex. den kritiska synen på den kyrkomusikaliska nysakligheten) har styrt framställningen: "i en författares uppdrag ingår att värdera" (s. 226). Boken innehåller en rikedom av faktauppgifter; inte minst fotnoterna är guldgruvor av sidoinformation för den vetgirige, vartill kommer insprängda faktarutor om bl.a. Stockholmskyrkornas namngivningshistoria samt ett rikt bildmaterial. Sakligt håller den så vitt jag kan finna hög nivå; med viss ansträngning kan den noggranne läsaren dock hitta något enstaka felaktigt årtal. Arbetet bygger på gedigen dokumentation: ett omfattande studium av arkivmaterial kompletterat med intervjuer, vartill kommer författarens djupa kunskaper om den stockholmska kyrkomusiken under den behandlade perioden i förening med mångåriga personliga kontakter med personer som upplevt eller varit delaktiga i den utveckling som boken vill skildra. För senare decennier har uppenbarligen även författarens egna hågkomster varit en viktig källa till framställningen.

Michael Waldenby är en god berättare, som plockar fram åtskilliga poänger och målande detaljer ur sitt material. Hans entusiasm och kunnskap i ämnet går inte att ta fel på. Ett ärende med boken, förutom det rent historiskt upplysande, är att visa på hur snabbt ideologiska och musikestetiska skiften kan äga rum, och vilka risker sådant kan föra med sig. Att "en tonsättare [snabbt] kan kastas från parnassen till sophögen och tillbaka igen" (s. 226) är en sak; värre är den oåterkalliga förstörelse av historiskt betydelsefulla orglar som följde på nysaklighetens/orgelrörelsens uppgörelse med senromantiken under decennierna kring 1900-talets mitt. När den kyrkomusikaliska romantiken redan på 1970-talet kom till heders igen var skadan redan skedd. I dagsläget är det väl snarare så att det är nysakligheten själv som, i egenskap av "närmast föregående" epok, är åsidosatt; det är förtjänstfullt att författaren, trots öppet redovisad tveksamhet till denna stilriktning, ändå ger en nyanserad behandling av de Stockholmstonsättare som representerade den.

Människor, myter och musik är, som framgått, en populärt hållen bok; den är ledigt skriven och kräver inte några djupare musikaliska förkunskaper. Detta hindrar inte att även en musikvetare kan ha nytta och glädje av den. Den "icke-vetenskapliga" förpackningen till trots, är det inget tvivel om att boken förmedlar ny och intressant kunskap om sitt ämne.

Sverker Jullander

Thomas Vilhelm: *Det visuella öret. Filmmusikkens historie*. Århus: Systime, 2005, 325 s., ill., ISBN 87-616-0970-6

Litteraturen om filmmusik på skandinaviska språk är mager. Det är därför glädjande att det kommit ut en ny bok om filmmusikkens historia på danska. Författaren Thomas Vilhelm, född 1964, är musiker och musikskribent, bosatt i Köpenhamn. Boken består av fyra delar. Den första presenterar filmmusikkens historia med fokus på USA och den andra är en översikt över filmmusik i Danmark och övriga Europa. I den tredje delen står fyra samarbeten mellan tonsättare och regissörer i

centrum: Nino Rota och Federico Fellini, Ennio Morricone och Sergio Leone, Bernard Herrmann och Alfred Hitchcock samt Angelo Badalamenti och David Lynch. Den fjärde delen har titeln ”De musikaliska bildskaparna” och handlar om Charlie Chaplin, Stanley Kubricks, Martin Scorseses och Spike Lees användning av musik i sina filmer.

Att det här inte är en bok med akademiska anspråk framgår redan av att namn som exempelvis Claudia Gorbman, Michel Chion, Caryl Flinn och Kathryn Kalinak saknas i litteraturförteckningen. Inte heller används termer som diegetisk och icke-diegetisk. *Det visuella öre* är en populär introduktion till filmmusik för vanliga läsare. Och som sådan fungerar den utmärkt. Thomas Vilhelm har stor kunskap på området och skriver på ett lättillgängligt och intresseväckande sätt.

Den första delen är av flera skäl bokens svagaste. Även om det är nödvändigt med förenklingar och grova generaliseringar i populära framställningar går de här ibland lite för långt. Varje kapitel består av en del, där några allmänna tendenser under ett visst tidsavsnitt lyfts fram, och en del med tonsättarporträtt. För det första är fördelningen av information mellan dessa delar lite rörig och för det andra saknas vissa viktiga trender eller förminskas i betydelse genom att endast kort beskrivas i samband med en enskild kompositör. Man kan också undra varför porträtten av Rózsa och Raksin är placerade i kapitel 2 och det av Tiomkin i kapitel 3. Tiomkin var betydligt mer förankrad i den senromantiska stil som etablerades på 30-talet än Rózsa och Raksin, vars dissonanta neoklassicism är mer typisk för de tendenser som Vilhelm tar upp i just i kapitel 3.

En av de stora förtjänsterna med boken är den fylliga översikten över dansk och europeisk filmmusik, som till och med får något mer utrymme än den Hollywoodcenterade historiska översikten i del 1. Allra mest till sin rätt kommer dock författaren när han koncentrerar framställningen till ett mer begränsat område, och del 3 och 4 är bokens mest fängslande och läsvärda avsnitt med många intressanta iakttagelser.

Att en populärt hållen bok inte innehåller några mer djupgående analyser av musikens stil och struktur ligger i sakens natur och är inget att orda om. Däremot kunde behandlingen av musikens narrativa funktioner ha fått ett större utrymme

och djup. Det är här som frånvaron av Gorbman, Chion, Flinn och Kalinak blir påtaglig, för något som dessa forskare verkligen fördjupat sig i är frågan om relationerna mellan musik och filmens övriga element, både de visuella och de ljudande (dialog och ljudeffekter). Man önskar också att det hade funnits några mer utförliga beskrivningar av musikens funktioner i hela scener. Roger Hickmans *Reel Music: Exploring 100 years of film music* (New York: W. W. Norton, 2005) innehåller förutom insprängda tonsättarporträtt också närläsningar av en eller några scener i viktiga filmer, i några fall till och med av hela filmerna. Som helhet är dock *Det visuella öre* ett lika välskrivet och spännande som välkommet bidrag till den skandinaviska filmmusiklitteraturen.

Joakim Tillman

Susanne Ziegler: *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*. Berlin: S M B Ethnologisches Museum, 2006, 512 s., ill., noter, CD-rom, ISBN 3-88609-527-4

Att i detalj kunna överblicka vad som finns i arkiv, bibliotek och museer är naturligtvis av stor betydelse för såväl institutionernas egen personal som intresserade användare av samlingarna. Många som arbetat med att ta hand om inkommande material vet dock att det är en tidskrävande och ibland svår uppgift, som inte alltid ges högsta prioritet. Steget till att dessutom ge ut en katalog över samlingarna kan också vara stort.

Ett exempel på en sådan institution är Berliner Phonogramm-Archiv, en av de mest betydelsefulla platserna för utvecklingen av musiketnologin till en vetenskaplig disciplin i början av 1900-talet, vars katalog över fonografcylindersamlingarna nu för första gången publiceras. Utgivningen är resultatet av ett mångårigt projekt som startade när cylindersamlingarna, som hade splittrats tillsammans med Tyskland efter andra världskriget, sammanfördes igen efter återföreningen. Projektet, under ledning av musiketnologen Susanne Ziegler, bestod av att inventera samlingarna för att se hur de hade klarat krigs- och efterkrigstid – dessbättre har uppskattningsvis 97% av de gam-

la samlingarna överlevt – och sedan att föra över fonogrammen till digitala ljudbärare.

Den publicerade katalogen är en drygt 500-sidig bok med tillhörande CD-romskiva. Förutom en kort introduktion till arkivet och projektet innehåller boken uppgifter om de 351 samlingarna fonografinspelningar, biografier över drygt 200 insamlare och flera register. CD-romskivan kan ses som en andra volym, eftersom den består av ett knappt 1000-sidigt pdf-dokument över de omkring 17000 inspelningarna, baserat på äldre innehållsförteckningar (som återges i faksimil i några fall) eller uppgifter i bevarad korrespondens i arkivet. Därutöver finns på skivan ett 70-tal ljudexempel.

Eftersom det här rör sig om en världsomfattande och -berömd musiksamling, upptagen på UNESCO:s lista "Memory of the world" och intressant för både forskare och olika revitaliseringsprojekt, är det en stor händelse att katalogen nu publiceras. Biografierna över insamlarna är informativa – till stor del var de män utan musikutbildning eller -vetenskapliga ambitioner – och sammanställningarna över de enskilda cylindersamlingarna är överskådliga och innehåller inte sällan värdefulla anmärkningar om befintligt källmaterial. Fotografier av inspelningssituationer, inspelade musiker och insamlare, samt exempel på tidigare publicerade transkriptioner kompletterar framställningen förtjänstfullt. Nämnas kan att flera samlingar har koppling till Sverige: missionären i Kongo Karl Laman gjorde inspelningar åt arkivet, och från Etnografiska museet i Stockholm (Y. Laurell, H. Haslund-Christensen och G. Montell) och Landsmålsarkivet i Uppsala (N. Stålberg) skickades samlingar till Berlin för arkivering.

Men eftersom det är en katalog över samlingar med globalt intresse, finns det invändningar att rikta mot utformningen av publikationen. Engelska är idag det vetenskapliga språket med störst internationell spridning och därför är det synd att samlingspresentationerna och biografierna endast föreligger på tyska. Med tanke på det globala intresset är det också beklagligt att innehållet inte tillgängliggörs på webben istället/också, med möjlighet till andra sökmöjligheter än vad pdf-dokumentet och de tryckta registren medger. I katalogen presenteras samlingarna i alfabetisk ordning,

vilket i det här fallet kanske är den minst intressanta indelningsgrunden för den som inte redan på förhand vet vad man letar efter. För en geografisk och kronologisk överblick över samlingarna bör istället Zieglers (2000) uppställningar i arkivets tidigare jubileumsskrift konsulteras, vilka med fördel hade kunnat införlivas även här.

Trots den beundransvärda arbetsinsatsen som ligger bakom katalogen framgår det av introduktionen att den ska ses som ett "work in progress". Exempelvis är endast drygt hälften av samlingarna överförda och inspelningar kan innehålla viktiga kompletterande uppgifter till katalogen, vilket också talar för webbpublicering. Berliner Phonogramm-Archiv, idag en del av den musiknologiska avdelningen av Ethnologisches Museum i Berlin, deltar emellertid redan i ett EU-projekt kring tillgängliggörande på webben av musikarkivs samlingar, tillsammans med bland andra Svenskt visarkiv. Det återstår att se om detta leder till att den tryckta katalogen snart blir irrelevant, eller att intresset ökar för att ta del av den information som webbkatalogen sannolikt inte kommer att innehålla. I varje fall är publikationen ett värdigt monument över den omfattande globala inspelningsverksamhet som utgjorde grunden till en av de absolut viktigaste institutionerna under musikforskningens expansiva period i början av förra seklet.

Referens:

Ziegler, Susanne 2000. "Liste der Walzensammlungen des Berliner Phonogramm-Archivs/ List of the Berlin Phonogramm-Archiv's cylinder collections." I Artur Simon (red.), *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. Sammlung der traditionellen Musik der Welt / The Berlin Phonogramm-Archiv. Collections of Traditional Music of the World*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, s. 228–237.

Mathias Boström