

Recensioner

The Art of Record Production

The Art of Record Production: An Introductory Reader for a new Academic Field. Red: Simon Frith och Simon Zagorski-Thomas. Farnham: Ashgate, 2012. xix + 301 s., ill., ISBN 978-14-09406-78-5

Sedan 2005 har den cirkulerande konferensen *The Art of Record Production* årligen samlat akademiska forskare från flera discipliner – med en musikvetenskaplig kärna – tillsammans med yrkesverksamma producenter, musiktekniker och andra deltagare från i huvudsak den brittiska och amerikanska musikbranschen (se undertecknads konferensrapport i *STM-Online* 2006). Huvudidén har varit att öppna upp ett väsentligen nytt tvärdisciplinärt forskningsfält – implicit också att hitta nya och relevanta problemområden för musikvetenskapen att undersöka, med det gemensamma att de analyserar och kontextualiserar produktionen av inspelad musik. Namnet på konferensen, nätverket och hemsidan har patenterats: det finns både ett sällskap, *The Association for the Study of the Art of Record Production* och en refereegranskad online-tidskrift, <http://artofrecordproduction.com> som är föregångare till antologin. I någon mån har dessa ramar – tillsammans med nära branschkontakter med fonogramindustrin – låst fast diskurserna kring området inspelad musik: det är den på *fonogram* utgivna musiken som är i fokus (särskilt den som producerats och utgivits i USA och Storbritannien).

Den första konferensen hölls i London 2005 och sedan har den i tur och ordning arrangerats i Edinburgh, Brisbane, Lowell Massachusetts, Cardiff, Leeds, San Fransisco och Quebec. I december 2014 planeras

konferensen att hållas vid Instituttt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo vilket blir det första lärosätet och staden utanför den anglosaxiska världen som inkluderas i en exklusiv skara av arrangerande universitet. Konferenserna har generellt uppvisat en stor spännvidd i de vetenskapliga bidragen – såväl problemformuleringar som metoder – liksom en uttalad vilja att inkludera forskare från många olika discipliner. Men konferenserna har också visat en viss anglosaxisk slagsida och därtill har arrangörernas önskan till dialog med – och acceptans från – den fortfarande mäktiga fonogramindustrin ibland varit väl explicit.

Den 2012 utgivna och till ämnesområdet introducerande antologin *The Art of Record Production* är emellertid ett välkommet resultat av konferens- och onlinetidskriftssamarbetet. Antologin består av ett urval bidrag från konferenserna men är här utvecklade till – i flera fall högst läsvärda – tematiska artiklar som rör sig kring en välavgränsad del av det övergripande temat, studier om "konsterten fonogramproduktion". Antologin har en övergripande disposition som tydligt visar ambitionen att etablera en dialog mellan akademiker och musikindustrins praktiker. De vetenskapliga texterna presenteras i tre huvuddelar: *Historical Approaches*, *Theoretical Approaches* och *Case Studies* som varvas med tre "interludier"; kortare skriftliga kommentarer till de vetenskapliga texterna från professionella musikproducenter och -tekniker. Detta ger antologin som helhet ett aningen spretigt intryck som vetenskaplig introduktion till fältet – eftersom de vetenskapliga texterna är tämligen uniforma i sin utformning, medan kommentarerna är mer rapsodiska och informellt hållna och utgående från egna produktionserfarenheter. De ger intryck av att vara saxade ur någon e-postkorrespondens och bör nog bedömas helt i relation till de

artiklar som kommenteras. Artiklarna skiftar – som sig bör i en antologi – både vad gäller problemformuleringar, ambitionsnivå och originalitet. Men man bör alltså hålla i minnet att boken i princip är avsedd att vara en introduktion till ämnesområdet, vilket kan förklara en ibland introducerande nivå. Flera av texterna är skrivna av etablerade forskare inom populärmusikforskningen – som Simon Frith, Paul Théberge och Allan F. Moore – men här finns också bidrag från andra forskare som inte kommer från anglosaxisk (populär-) musikvetenskap utan från det musikproduktionsvetenskapliga och musiktekniska området; till dem hör William Moylan och George Brock-Nannestad. Den sistnämnde har skrivit det enda nordiska bidraget och därtill en av antologins intressantaste texter.

Introduktionskapitlet, som skrivits av de båda redaktörerna Frith och Zagorski-Thomas, pekar på några väsentliga gemensamma drag i de musikestetiska villkor under vilka fonogramproduktion äger rum. En huvudtes är att musikproduktionens tekniska beslut och överväganden ytterst grundas i musikaliska förhållanden. Denna text kan nästan läsas som ett utkast till manifest för ett nytt musikvetenskapligt paradigm:

In the studio technical decisions are aesthetic, aesthetic decisions are technical, and all such decisions are musical. [...] The study of recording must pay attention to both the smallest (in studio) detail and the broadest (out of studio) context. [...] The interplay of art and commerce in recording shapes and is shaped by power relations, by struggles over who gets to make sound decisions. [...] Recording is both a musical activity [...] and a musical event. [...] The record is a new sort of musical work.

På olika sätt förhåller sig texterna till detta teoretiska ramverk, framför allt genom att

analytiskt beskriva viktiga teman i fonogramproduktionens historia. Några särskilt intressanta texter presenteras av George Brock-Nannestad, Susan Schmidt-Horning, Paul Théberge och Andrew Blake. Brock-Nannestad beskriver i artikeln "The Laquer Disc for Immediate Playback: Professional Recording and Home Recording from the 1920s to the 1950s" ingående heminspelning på lackskivor som en både musikalisk och teknologisk aktivitet i hemmet – med stor betydelse för synen på både inspelad musik och receptionen av den – liksom en vida spridd och viktig föregångare till hembandspelaren på 1960- och 1970-talen. Susan Schmidt-Horning behandlar i sin artikel "The Sounds of Space: Studio as Instrument in the Era of High Fidelity" de skiftande konjunkturerna för audiell representation av "Rummet" på inspelningar med musik från 1940-talet till 1970-talet. Paul Théberge diskuterar i "The End of the World as We Know It: The Changing Role of the Studio in the Age of the Internet" på ett utmärkt, problematiserande sätt hur begreppet "studio" kan kontextualiseras som musikaliskt verktyg – från 1950-talets Sunstudio till 2000-talets vitt spridda *Digital Audio Workstation (DAW)* – måste studion i varje historisk situation sättas i relation till ett antal produktionsförhållanden i samtiden och i fonogramindustrin. Andrew Blakes text "Simulating the Ideal Performance: Suvi Raj Grubb and Classical Music Production" presenterar å andra sidan den indiskfödde producenten och dennes kultursyn på västerländsk konstmusik och dess representationer på konstmusikfonogrammen. Andra ämnen som är föremål för artiklar inkluderar jamaicansk dub, *Pet Sounds*, hörluren som verktyg i musikproduktionen, producenten i rockens diskurs och om det är möjligt – som Allan F. Moore frågar sig i artikeln "Beyond a Musicology of Production" – att utveckla en musikvetenskap

om musikproduktion. Han konstaterar att vi inte kan bilda en musikvetenskap om produktion – lika lite som en musikvetenskap bara om rösten eller en bara om timbre och harmoni skulle vara meningsfulla discipliner.

The Art of Record Production är en utmärkt introduktion till detta nya forskningsområde – vare sig man väljer att betrakta det som ett multidisciplinärt sådant, eller som ett nytt musikvetenskapligt paradigim i vardande. Dess huvudsakligen anglosaxiska perspektiv är både en styrka och en svaghet. Något som med rätta kan kritiserars med bokens övergripande koncept är att bokens redaktörer s.a.s. blivit slavar under varumärket och sin rätt så trånga disciplinavgränsning: "studier av konstarten fonogramproduktion". I vår tid produceras och distribueras fonogram – i den gamla betydelsen – inte längre på samma sätt som tidigare. Därtill: produktionen av fonogram med musik är bara en del av ett mycket större problemområde som handlar om – inget mindre än – de historiskt föränderliga relationerna mellan musiken, medierna och teknologin. Där utgör produktion av fonogram i traditionell mening numera möjligen en historisk parentes. Vad är musik?

Toivo Burlin

Franz Berwald Sämtliche Werke

Franz Berwald Sämtliche Werke, Band 25, Supplement. Ola Eriksson, Michael Kube, Bonnie Lomnäs och Erling Lomnäs. Red: Margareta Rörby. Kassel: Bärenreiter, 2012. xxi + 289 s., notex., faks., 1 DVD-ROM. ISMN 979-0-006-49532-0

2012 kom den avslutande volymen i den monumental utgåvan av Berwalds samlade verk ut. Vissa av de 25 volymerna är mycket omfattande och utgivna i flera band. (Tyvärr

bifogas ingen innehållsförteckning över hela serien i volymen.) Detta är inte platsen för en samlad utvärdering av hela forskningsprojektet – en sådan hoppas jag kommer framöver i *STM-SJM* – men visst känns det högtidligt att efter alla dessa år ha slutvolymen i sin hand. Forsknings- och publikationsprojektet är ett av de största över huvud taget inom svensk humaniora. Berwaldutgåvan är en delserie i *Monumenta Musicae Svecicae* som började planeras 1952 (för en bakgrund och historik, se Owe Ander och Mattias Lundberg: "Principer, frågor och problem i musikvetenskapligt editionsarbete: Exempel från pågående inventerings-, editions- och utgivningsprojekt" *STM* 91, 2009 ss. 49-76). Vid en presentation av en så pass komplex volym som denna, kan det vara på sin plats att även nämna Berwaldkommittén, som ytterst ansvarat för utgåvan, bestående av Gunnar Bucht (ordf.), Margareta Rörby (huvudredaktör), Erling Lomnäs och Hans Åstrand.

Volym 25 är en supplementvolym som omfattar tre huvuddelar:

- 1.) Den ofullständigt bevarade första symfonin i A-dur (utgiven av Michael Kube)
- 2.) Den ofullbordade kompositionsläran (utgiven av Ola Eriksson)
- 3.) bevarat skissmaterial (utgivet av Bonnie och Erling Lomnäs)

Utgåvan av symfoni i A-dur (fragment), består av Inledning (s. IX-X, XIV-XV), nottext (ss. 3-76), samt källbeskrivning och kritiska kommentarer (s. 275); någon faksimil av källan ges tyvärr inte.

Utgåvan av *Anvisning till Studier i Contrapunct, Fuga, Composition och Orchester-Stämmförling* består av Inledning (ss. x-xii, xv-xvii), tre exempel i faksimil (ss. xix-xxi), modern återutgivning av nottexten med exakt återgivning av den svenska texten och (ibland avkortade) översättningar till tyska (ss. 79-138), källbeskrivning (ss. 275-278), kritiska kommentarer

(ss. 278-281). Utgåvan av skisser består av inledning (ss. xii-xiii, xvii-xviii), en översikt över skisserna (ss. 141-143), ett stort antal faksimiler (ss. 144-254), en kritisk kommentar (ss. 281-288) och en bifogad DVD-ROM med ytterligare bilder av skissmaterialet.

Ett appendix återger en fyrstämig fuga i Ess-dur (i modern sättning) och några faksimiler av skisser till kontrapunktläran (ss. 266-271). Som ett addendum finns en översikt som grafiskt visar hur teman återanvänts i olika verk (ss. 289-290).

Volymen är allt annat än bara lite överblivna restprodukter. Tvärtom är den av stort intresse för den som är intresserad av 1800-talets och Berwalds kompositionsteknik, estetik och musikundervisning. Volymen har en rad paralleller inom andra serier, som t.ex. utgivna undervisningsanteckningar i *Die Neue Mozart-Ausgabe* NMA X/29/2 (utgiven av Daniel Hertz, Erich Herzmann, Cecil B. Oldman och Alfred Mann) och i Serie VI, *Supplement* (utgiven av Alfred Mann) i *Hallische Händel-Ausgabe*. Ännu vanligare förekommande är utgåvor av skisser och revisioner av olika verk, exemplen är legio i olika verkutgåvor. Volymen har en tydlig relation till den långt tidigare (1979) utgivna volymen, även den kallad "Supplement", *Franz Berwald, Die Dokumente seines Lebens*, utgiven av Erling Lomnäs i samarbete med Ingmar Bengtsson och Nils Castegren.

Som man kan och bör förvänta sig håller utgåvan generellt sett högsta internationella klass vad gäller layout, notgrafik och vetenskaplig akribi. Nedan följer en mer detaljerad presentation med en del kritiska kommentarer.

Utgåvan är på ett märkligt sätt trespråkig – tyska, engelska och svenska – utan att det finns någon klar prioritet mellan språken. Inledningen är på både tyska och engelska. Den kritiska kommentaren är enbart på engelska, medan den svenska originaltexten i kompositionsläran enbart översatts till tyska.

Man måste alltså kunna (minst) två av språken för att kunna läsa allt. Ett annat problem är att de svenska texter som citeras i inledningen (ss. ix-xviii) bara ges i översättning. Berwalds svenska original kan man leta upp i Dokumenta-volymen (här hade det underlättat med en referens till sidan i volymen), men denna ger övriga svenska texter bara i tysk översättning.

Eriksson bygger sin välskrivna inledning så gott som uteslutande på information från Dokumenta-volymen. Man kan möjligen beklaga att han inte refererar till annan vetenskaplig litteratur som berör Berwalds egen skolning (som t.ex. Ander: *Svenska Sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter. Aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken i Berwalds, Lindblads och Normans symfonier*, 2000, ss. 171-176, som i sin tur ger ytterligare referenser) eller tidens läroböcker i komposition och kontrapunkt.

Förbistringen kring numreringen av Berwalds symfonier dyker förvånande nog upp även här, när Berwald strax före 1846 påstås (ss. x och xv) ha daterat sin tredje och fjärde symfoni. Om jag räknar rätt (och inkluderar A-dursymfonin, som ju finns utgiven i samma volym, och den problematiska *Sinfonie capricieuse*) så skulle det ha varit den fjärde och femte symfonin. (Redan Castegren [1971] fick problem i inledningen till sin Bärenreiter-utgåva av *Sinfonie capricieuse*: "Franz Berwalds vier Sinfonien gehören sämtlich zu seiner Produktion der 1840er Jahre [...]".) Förr eller senare borde vi kunna enas om att Berwald komponerade varken fler eller färre än fem symfonier, även om det sätt de bevarats på ibland är problematiskt. Så många symfonier finns i alla fall utgivna i editionen *Franz Berwald Sämtliche Werke* på Bärenreiter-Verlag. Eller man kan kontrollera i verkförteckningen av Ander: *An Inventory of Swedish Music, Volume III. Twenty*

19th-Century Composers from Du Puy to Söderman, Stockholm 2013, ss. 53f).

Symfonisatsen är i utgåvan 73 partitursidor lång. Besättningen, som inte kommenteras i inledningen, är den för tiden relativt vanliga med dubbla träblåsare, två par horn, trumpet, enbart en trombon (antagligen bas-), pukor och stråkar. Partiturruppställning och instrumentbeteckningar är enligt utgåvans praxis normaliserade, originalets uppställning och beteckningar ges i den kritiska kommentaren (s. 275). Nottexten verkar ha varit oproblematiserad, tydlig och med få fel, och följaktligen finns bara en spalt med kritiska kommentarer. (Man kan undra lite över den inkonsekventa bågsättningen i stråkarna i t. 17, 44, med parallellställen i återtagningen t. 306, men Berwald verkar ha varit konsekvent i inkonsekvensen.) Det är lite svårt att förstå vad som händer i tt. 426ff. Om partitursidor saknas borde väl alla stämmor sluta samtidigt? Kan det vara som så att det bevarade partituret bara är en skiss? Någon kommentar ges inte i utgåvan.

Som påpekas i inledningen finns symfonisatsen, som troligen i stort sett är bevarad i sin helhet, inspelad på skiva. Däremot delar jag inte utgivarens åsikt att inspelningens komplettering av satsens avslutning är en "stylistically adequate conclusion" (s. XV). Den kanske motsvarar ett normalslut för tiden, men är verkligen inte grundad på ett kvalificerat studium av Berwalds personstil (se Ander 2000, ss. 361-366). På detta sätt slutar aldrig Berwald en orkestersats. Utgivarna har klokt nog valt att inte publicera Duncan Druces förslag.

Den handskrivna kontrapunktläran (ss. 79-129 i utgåvan) består av 50 notexempel, som på olika sätt kort kommenteras av Berwald. Flertalet notexempel är hämtade från tidigare kontrapunktläror av Cherubini och Marpurg, som i sin tur citerar Albrechtsberger,

Rameau, Bernhardi, Kirnberger, Fr. Bach, C.P.E. Bach, Fux, Romanus, J.S. Bach och Sarti. En förteckning över varifrån Berwald hämtat exemplen ges i den kritiska kommentaren, ss. 278-281, som också kommenterar om Berwald bearbetat eller skrivit fel i sina exempel. (Anmärkningsvärt är att originalhandskriften till Cherubinis *Cours de Composition* finns på Stiftelsen Musikkulturens Främjande i Stockholm, MMS 294.) Med uppenbar förtjusning påvisar Berwald ibland stämföringsfel i sina föregångares notexempel. Intressanta är analyserna av de tyvärr fåtaliga exemplen hämtade från Berwalds egna kompositioner. Berwald går snabbt fram i läroboken och kommer snart in på mer avancerade kontrapunktiska tekniker som uppenbarligen intresserar honom (eller hans elever) mer. Kommentarer blir längre och längre. I nr. 35 (från Kirnberger) missar Berwald (och utgivaren) att påpeka att motstämman, som är huvudstämman förd i retrograd, samtidigt även är huvudstämman i augmentation.

Av möjligen ännu större intresse är de olika ansatser till en kompositionslära som sedan följer (ss. 130-138). Den är både kul – Berwald har beräknat antalet tänkbara melodiska kombinationer inom människoröstens omfång till 355 687 428 096 000 möjligheter – och ger ovanliga inblickar i en tonsättares praktiska planering av en symfonisats disposition. Sidorna ger också inblickar i Berwalds operaestetik. Genomgången av olika möjligheter till orgelpunkter (ss. 136-138) kan med fördel ställas mot analysen av samtida symfonisk praxis i Ander, 2000, ss. 477-487.

Av de 156 skisser som finns reproducerade i volymen härstammar två (nr 1-2) från 1820-talet, 32 från 1840-talet (nr 3-34) och de övriga 122 från 1860-talet (nr 35-156). En förteckning (ss. 142f) indikerar omfånget, datering och visar översiktligt från vilka verk skisserna härstammar (när detta är känt)

och refererar till de berörda volymerna i Berwaldutgåvan. (Ibland finns ytterligare reproduktioner eller kommentarer i de olika delvolymerna.) (Alla skisserna är förvarade på Musik- och teaterbiblioteket i Stockholm; de två skisserna från 1820-talet finns bara bevarade som fotostatkopior, originalen är som det verkar förkomna.) En mer detaljerad beskrivning av varje enskild källa (storlek, pappestyp, vattenmärke, typ av bläck etc.) ges i den kritiska kommentaren på ss. 281–288.

Utgåvans addendum med en översikt av självvlån av teman i olika verk är naturligtvis manna för alla Berwaldintresserade. Självfallet skulle utgivaren här ha refererat intresserade till sin egen doktorsavhandling (Lomnäs, 2004: *Estrella de Soria. Verkhistorik, Källor. Edition av libretto och överblivna nottexter*) som även den behandlar den kompositoriska relationen mellan olika Berwaldverk.

Volymen berikar vår bild av tonsättaren och pedagogen Franz Berwald. Den är också ett föredömligt exempel på kvalificerat vetenskapligt samarbete, genomfört av ett team av forskare. En förebild som förpliktigar.

Owe Ander

Du gamla, du friska

Eva Danielson och Märta Ramsten: *Du gamla, du friska: Från folkvisa till nationalsång*. Stockholm: Atlantis 2013 (Skrifter från Svenskt Visarkiv XXXVI). 251 s., ill. ISBN 97-891-73536-12-7

När hörde du senast Sveriges nationalsång *Du gamla, du fria, du fjällhöga Nord*? Om du är svensk var det kanske vid Sveriges nationaldag den 6 juni eller vid en landskamp när en svensk stod på guldprisfallen? Om du är dansk eller norrman var det väl i idrottsammanhang du hörde den svenska nationalsången. Danmarks

nationalsång *Der er et yndigt land* och Norges *Ja, vi elsker dette landet* framförs i liknande officiella sammanhang. Nationalsånger uttrycker nationell samhörighet och stolthet att tillhöra en segrande nation.

De krav man kan ställa på en nationalsång är att den är lättsjungen och att texten är begriplig och talar till åhörarnas känslor. Den får inte heller vara för lång. Och kanske det viktigaste, den skall vara folklig. Med tiden har *Du gamla, du fria* som utgörs av en balladmelodi upptecknad av fornforskaren, folkvisesamlaren och utgivaren av tidskriften *Runa*, Richard Dybeck, och som har försetts med en passande text av honom på 1840-talet, intagit platsen som Sveriges nationalsång. Men vägen dit har varit lång och slingrande och sången har ifrågasatts, särskilt vad gäller texten. Bland konkurrerande folksånger, som var den tidens beteckning för nationalsånger, var det inte heller självklart att den skulle gå segrande ur striden.

Våra mest etablerade visforskare, Eva Danielson och Märta Ramsten, har tagit del av ett synnerligen omfattande material av tidningsartiklar, sångtexter, noter och inspelningar och presenterar stoffet på ett levande och åskådligt sätt. De har följt sångens gradvisa framväxt i medvetandet som nationalsång. Det började vid en aftonunderhållning den 18 november 1844 där Richard Dybeck för stockholmspubliken visade upp de folkmelodier han samlat och låtit stockholmsmusiker arrangera för sång och piano eller kör och orkester. Som extranummer den kvällen framförde operasångaren Olof Strandberg *Du gamla, du friska, du fjällhöga Nord*. När kören föll in i slutfrasen brast publiken ut i applåder och sången måste bisseras.

Vi noterar här att i den ursprungliga texten stod *friska*. Dybeck bytte ut ordet mot *fria* 1857/58, men eftersom sången snabbt spritts till samlingar med folkmelodier, till

skolsångböcker och manskörsrepertoar, som ofta omtrycktes förekommer både *friska* och *fria* om vartannat en lång tid framöver.

Dybecks aftonunderhållning hade rubriken "Nordisk folkmusik" men de icke-svenska inslagen var endast en halling (dock upptecknad i Bohuslän) och en färöisk visa. *Du gamla, du friska* (som ej stod med på programmet) hade titeln "Sången till Norden". Man har velat förklara att Dybeck såg Norden som motpol till Södern och att Norden inte hade samma innebörd som idag. Detta var också skandinavismens dagar då Norden profilerade sig mot övriga Europa, särskilt Tyskland. Både inledningsradens text "du fjällhöga Nord" och avslutningsfrasen, "ja, jag vill leva jag vill dö i Norden" blir på så sätt förståeliga. Man kan också erinra om att Sverige och Norge var förenade genom Sveriges konung och i Norge finns förvisso fjäll.

Att Sverige inte nämns i dikten har varit en stötesten under ett århundrade efter sångens tillkomst. Detta har lett till tilldiktade strofer. Operasångaren Carl Fredrik "Lunkan" Lundqvist sjöng alltid *Du gamla du friska/fria* på sina många konserter både i Sverige och utomlands i studentsångarsammanhang och bidrog till att den spreds. År 1905 gjorde han avskedturné genom hela Sverige. Då tillade han en tredje strof som börjar "Jag älskar dig, Sverige, mitt fädernesland". Men han var inte den ende som kom med nydiktade strofer. I våra dagar har ett rykte uppstått att två ursprungliga verser undertryckts. Sanningen är den att inga av de olika tilläggsförslag som redovisas i boken vunnit allmänt erkännande.

Och vad mera var: avsaknaden av direkta hänvisningar till Sverige utlöste tävlingar för att skapa en ny nationalsång, den första 1895 – utan resultat. Nästa tävling ägde rum 1899, utlyst av manskören Neptunikören. Den lockade 116 kompositioner. Av tio utvalda (av etablerade kompositörer) blev ingen

bestående. *Stockholms-Tidningens* tävling resulterade i 903 bidrag av vilka fyra framfördes på Skansen sommaren 1940. De glömdes omgående. Tävlingsresultaten uppfyllde helt enkelt inte kraven på en folksång som bör växa ur folkens breda lager och inte påbjudas av etablissemang.

Folksång var från början folkets uppslutande kring kungen. Utländska exempel är t.ex. *God save the King*, *Kong Christian stod ved højen mast*. I Sverige sjöngs – och sjungs alltjämt – *Kungssången*, "Ur svenska hjärtans djup en gång" (med musik av Otto Lindblad).

1890-talet med sina nationella strömningar stärkte bandet till hembygden. Hembygden och naturen hyllades i sånger som kom att stå på studentsångarnas repertoar, också arrangerade folkvisor som *Kristallen den fina* och *Till Österland vill jag fara*. De spreds genom turnéer både i hemlandet och utomlands. Därtill kom heroiska och patriotiska sånger som *Hör oss Svea*, *Stå stark du ljusets riddarvakt* (båda med musik av Gunnar Wennerberg). I det sammanhanget passade också *Du gamla du friska* med sin folkvisekaraktär. Studentsångarnas framträdanden väckte känslor "som påminner om entusiasmen för de blågula deltagarna i nutidens internationella idrottsevenemang" enligt musikforskaren Folke Bohlin.

Sverige har i motsats till våra grannländer inte utsatts för nationella prövningar som påkallade en nationalsång. Ett tillfälle var dock unionsupplösningen 1905 då Oscar II spontant uppvaktades med sång och musik. En militär-orkester spelade *Ur svenska hjärtans djup en gång*, *Hör oss Svea*, *Vårt land, vårt land* och *Du gamla du friska* och den stora folkskaran stämde in med sång. Den sista sången var ännu inte självklart nationalsång. När Kungl. Musikaliska akademien 1901 besvarade frågan från Tyskland om en svensk nationalhymn angavs *Ur svenska hjärtans djup*. När samma fråga kom från Belgien 1903 angavs *Ur svenska*

hjärtans djup (endast när konungen är närvarande) och *Du gamla, du friska, du fjällhöga Nord*. Båda sångerna sjungs stående.

Under 1910-talet visar antalet belägg på framföranden av *Du gamla du fria* att sången är etablerad som nationalsång. Men det kommer hela tiden nya konkurrenter: *Flamma stolt mot dunkla skyar* (Hugo Alfvén), *Sverige* (Wilhelm Stenhammar), *Frihetsvisan*. Texten till den sistnämnda har lockat till över 1 000 tonsättningar men ingen har intagit rollen som nationalsång. Under andra världskriget var det emellertid *Du gamla du fria* som varje kväll avslutade radioprogrammet från 1938 till 1944. Därefter beslöt man att variera framförandet med andra lämpliga sånger för att inte slita ut nationalsången.

Visan, ja. Är den svensk? Texten återgår på en medeltida ballad som brukar kallas "Kärestans död" och börjar "Så rider jag mig genom tolvmilan skog". Dybeck publicerade text och melodi i sin tidskrift *Runa* 1845. Han skriver där att visan är från Västmanland, som var Dybecks landskap. "Kärestans död" har sedermera påvisats i källor från hela Sverige, från Finland, Danmark och Norge. *Du gamla du fria*-melodin är en av flera varianter av en folkslig melodityp där de svenska och finska är mest besläktade. Många forskare har sökt påvisa tyskt ursprung men den generella slutsats man kan dra är en lokalt utformad melodi av en nordeuropeisk melodityp.

Som den vetenskapliga framställning det här är fråga om finns fotnoter, käll- och litteraturförteckningar (även inspelningar), notbilagor och personregister. Författarna har all heder av boken som besvarar alla upptänkliga frågor kring Sveriges nationalsång.

Jan Olof Rudén

Skillingtryck!

Hanna Enefalk: *Skillingtryck! Historien om 1800-talets försvunna massmedium. Historiska institutionen, Uppsala universitet, 2013 (Opuscula Historica Upsaliensia LI). 176 s, ill. ISBN 978-91-979632-6-8*

Skillingtrycken som källmaterial har länge intresserat visforskare, i första hand de med intresse för vistexter. Forskningen inleddes av litteraturhistorikern Ewert Wrangel med en sedan länge klassisk artikel i *Samlaren* 1894. Ulf Peder Olrog tog upp tråden i den licentiatavhandling i nordisk och jämförande folklivsforskning som han lade fram i Uppsala 1951. Olrog tog ett stort grepp. Han gick igenom alla då kända samlingar av skillingtryck och ville med frekvensundersökningar undersöka visors spridning.

Olrogs studie var länge otryckt – paradoxalt med tanke på att han studerade tryck. 2011 gav Svenskt visarkiv ut den och hans övriga texter som visforskare: *Studier i folkets visor*. Den välkomna publiceringen av Olrogs pionjärbete har faktiskt inneburit en skjuts för skillingtrycksforskningen, detta trots att avhandlingen skrevs i ett helt annat forskningsklimat. Men Olrog sysselsätter sig med frågor som knappast bearbetats sedan han för mer än 60 år sedan lämnade seminarierummet med godkänt betyg.

Den positiva påverkan av Olrogs tryckta studie kommer i rätt tid. På senare år har nämligen intresset för skillingtrycken spridits till andra än visforskare. En av dem som visat hur skillingtryckens möjligheter kan utvidgas är Uppsalahistorikern Hanna Enefalk. I sin doktorsavhandling från 2008 studerar hon nationalism och patriotism såsom dessa idésystem speglas i skillingtryckens texter under det långa 1800-talet (*En patriotisk drömvärld: Musik, nationalism och genus under det långa 1800-talet*).

Det som i avhandlingen var ett bångstyrt, men givande källmaterial utgör centrum i det arbete som anmäls här. Enefalk har gått i närkamp med denna svärfångade tryckgenre och skrivit en behändig bok som är både en introduktion till skillingtrycken och en studie av ett visst års utgivning. Boken är skriven med en smittande förtjusning över materialet, vilket kan innebära att skillingtrycksforskningen med detta arbete får ytterligare fart. Precis som Olrog har Hanna Enefalk ägnat mycket tid åt arkivkapslarnas digra innehåll. Hon har läst och bläddrat, läst och bläddrat – och därigenom skaffat sig en överblick som få äger.

Introduktionen till skillingtrycken som tryckgenre omfattar ungefär en tredjedel av boken. Enefalk diskuterar hur dessa tryck kan ringas in och benämnas, hon beskriver tryckens grafiska utformning, tryckerihistorien, censuringripanden, upplageförhållanden och annat som sammantaget ger stor behållning åt den nyfikne läsaren. Skillingtryckens svenska historia suppleras med nordiska jämförelser, där Enefalks användning av relevant finskspråkig litteratur är särskilt berömvärd. Hennes introduktion kan varmt rekommenderas åt alla dem som vill ansluta till den växande skillingtrycksforskningen. Avsnittet avslutas mönstergillt med redogörelser för de snirkliga vägarna till detta källmaterial: användbara och mindre användbara bibliografier, kortkataloger, arkivregister, realkataloger, databaser, etc.

I historieskrivningen gör hon en viktig korrigerande. Det första kända svenska skillingtrycket utkom inte 1583 som auktoriteten Bengt R. Jonsson hävdade och som många visforskare i hans efterföljd fortsatt att påstå – denne anmälare måste erkänna sig som en av de okritiska. Hanna Enefalk vill på goda grunder peka ut ett tryck från 1536 med antikatska visor som Sveriges äldsta bevarade skillingtrycksliknande tryck. "Därmed framgår hur nära skillingtrycksmediets svenska historia

följer den tyska och danska" (s. 18), vilket är ett förklarande samband av vikt.

Till hennes uppstädning av den allmänna kunskapen om skillingtryck hör också beräkningen av bevarade tryck i Kungl. Biblioteket (KB) respektive Uppsala universitets bibliotek (UUB). De cirkulerande siffrorna har – liksom uppgiften om äldsta bevarade trycket – tagits för tillförlitliga av åtskilliga författare. Men Hanna Enefalk kan efter en noggrann genomgång konstatera att UUB:s samlingar är mera omfattande än vad som tidigare sagts, drygt 11 000 tryck, att jämföras med KB:s drygt 13 000. Det totala antalet bevarade skillingtryck i offentlig ägo beräknar hon till omkring 35 000, en siffra som verkligen understryker tryckens betydelse för den folkliga vissången. Siffran berättar också att skillingtrycken utgör ett i det närmaste outtömligt källmaterial för hugade forskare.

Vidare presenterar hon sina tankar kring det faktum att detta verkliga massmedium trots allt bevarats i så liten utsträckning. (Det bör vara den omständigheten som bokens undertitel syftar på.) Detta kan låta märkligt i ljuset av siffrorna ovan, men med tanke på tryckens stora upplagor borde fler exemplar av ett visst tryck ha klarat förslitning, dödsbodelningar och annat som hotat att reducera den tryckta mängden. Men något slags användning av de lästa trycken måste ha gått hårt åt upplagorna. Användning som toalettpapper eller som omslagspapper för mat kan vara tänkbara förklaringar. Hanna Enefalk lägger fram förslaget att många redan lästa tryck fick göra tjänst som tändpapper när den livsnödvändiga elden var på väg att slockna. Skillingtrycken var billighetstryck som man hade råd att bruka på detta sätt.

Den följande delen av boken redovisar arbetets egentliga undersökning. För att kunna säga något om skillingtrycksflodens innehåll, textleverantörer, producenter, etc. har Hanna

Enefalk valt ut ett års produktion. Trycken till studien har hon uteslutande hämtat ur UUB:s s.k. huvudserie. Den rymmer dock inte tryck med andliga texter, vilka en tidigare generation av bibliotekarier valde att spara i en egen serie. Detta är undersökningens metodiska svaghet, eftersom det innebär att andliga visor och sånger är underrepresenterade. Även om de andliga texterna successivt blev mindre vanliga i trycken, ingick de trots allt i det utbud som erbjöds köparna. Att trycken bara kommer från UUB gör mindre, eftersom Enefalk fastställer att tryckeriernas dåtida pliktleveranser medfört att KB:s och UUB:s samlingar till övervägande delen sammanfaller.

Enefalk har valt produktionen från 1851, ett år då "ingenting hände" som påverkat texternas tendenser. Materialet omfattar 100 skillingtryck från 22 tryckerier, innehållande 387 vistexter, en mängd som efter bortrensning av identiska texter i flera tryck innehåller 287 stycken unika visor. Detta material undersöker hon på ett flertal sätt. Hon kan konstatera att detta års främste producent av skillingtryck var J. P. Lundströms boktryckeri i Jönköping. Det vanligaste ämnet handlar om relationen mellan man och kvinna. Och den vanligaste visan var "Ensam i skuggrika dalen", ibland rubricerad "Herden Fingal", en visa som under lång tid tillhörde de oftast tryckta.

Allra mest intressant är dock hennes resultatrika spårning av de oftast förekommande författarna. Det visar sig nämligen att textleverantörerna domineras av en bestämd krets av litteratörer, alla verksamma i Stockholm, med umgänge hemma hos paret Johan Gabriel Carlén och Emelie Flygare-Carlén. (Maken skrev för skillingtryck, däremot inte makan.) Eftersom dessa författare också skrev för Stockholms teatrar, finns ett tidigare inte klarlagt samband mellan skillingtryckens vistexter och de samtida skådespelens sånginslag. Ibland förde man ut slående teatervisor i

skillingtryck, andra gånger lade man in redan populära visor i uppsättningarna.

Hanna Enefalk utnyttjar som nämnts 1851 års tryck till flera mindre delundersökningar. Ibland märks det att hon saknar visforskarens beläsenhet. Hon kan av förståeliga skäl inte upptäcka allt det som en förfaren visforskare ser i materialet, hon har inte heller tillgång till visforskarens uppsättning av belysande begrepp. Viss ytlighet märker därför den som kan området. Men det hedrar henne att hon inte stannat för att begränsa undersökningen till en tryggt historisk studie. En mångsidig undersökning av denna tryckmängd kräver fler vetenskapliga redskap än vad en enda disciplin kan förse forskaren med.

Även om Enefalk således famnar det mesta kring dessa utvalda tryck, har hon ändå inte gått in på de melodihänvisningar som står invid många av vistexterna. En anmälare ska som bekant aldrig kritisera en författare för det som han eller hon inte gjort, varför denna upplysning till recensionens läsare får räcka.

Hanna Enefalk har – för att sammanfatta – skrivit en ingång till skillingtrycken som källmaterial. Den kommer med all säkerhet att finnas i litteraturlistorna hos dem som framöver intresserar sig för denna tryckgenre.

Gunnar Ternhag

Kulturradikalismens musik

Michael Fjeldsøe: *Kulturradikalismens musik*. Köpenhamn: Museum Tusulanum, 2013 (Danish Humanist Texts and Studies XLV). 832 s., ill. ISBN 978-87-63538-94-7

I denna avhandling för doktorsgraden djupdyker Michael Fjeldsøe i den danska kulturradikalismens musik. "Kulturradikalism" är en benämning som kan användas tämligen generellt, men Fjeldsøe framhåller en specifik

dansk betydelse där "kulturradikalismen" kommit att beteckna en rörelse eller tidstypisk intellektuell tendens under 1920- och 30-talen. Det är då inte en samtida beteckning utan något som han härleder till 50-talet. När det i Sverige talades om möjligheten av en "tredje ståndpunkt" i det kalla krigets polarisering, blev ett danskt sätt att ta upp samma frågeställning då att referera till mellankrigstidens kulturradikalism. Men Fjeldsøe hävdar också att det grundas i en särskild dansk situation där kulturradikala strömningar fick ett starkare genomslag i den offentliga kulturfären än i grannländer.

Fjeldsøe slår fast att hans studie handlar om "modern musik", men inte i alla dess former, utan "de särskilda varianter som lever upp till idéerna som får kulturradikalismen att hålla samman". Det innebär en idé "om en *progressiv, engageret och frigørende* musik som förbinder ideen om progressivitet till både konstnerisk och samfundsmässigt fremskridt, ideen om engagement till både oppfyldelse af samfundsmässige behov og bidrag til formidling af indholdsmæssigt engagement, og endelig ideen om frigørelse til både åndelig og kropslig frisættelse af fantasi og kreativitet" (ss. 22 f). Konstnärligt framåtskridande bort från nationalromantiken och gammalborgerlig känslomässighet, byggandet av ett modernt samhälle (med funktionalismen som viktig princip), utjämning och avskaffande av klasskillnader, religionskritik, jämställdhet, sexuell, kroppslig och psykologisk frigörelse, psykoanalys – några av nyckelbegreppen som sammanfattar det idéklimat det handlar om.

Fjeldsøe delar upp mellankrigsperioden i två faser. Den första delen av 20-talet karaktäriseras av öppenhet och intresse i nya och experimentella konstnärliga former, nya perspektiv på kultur och samhälle, nya vetenskapliga teorier. Många organisationer och tidskrifter skapades för att främja den nya kulturen. På

musikens område betydde detta främst att introducera ny musik och nya kompositionsmetoder som Schönbergs tolvtonsmetod. Men det räckte inte med att introducera moderna former. Fjeldsøe formulerar två problem som de kulturradikala komponisterna ställdes inför. Först, behovet av att nå ut till en större publik och inte repelleras av den, vilket ledde till frågan om kulturens roll och användningar i samhället. En lösning var att ta till sig funktionalismens idéer. Inom musiken kom också runt 1927 en omvärdering av de tidigare decenniernas expressionism (inklusive Schönberg) och dadaism till att de nu betraktades som del av senromantikens sista stadium och inte som början på något nytt. Resultaten av denna omvärdering, vilket blir ämnet för merparten av boken, blev att komponister gick in för samarbeten med andra konstarter (särskilt teater, i viss mån också dans och film), influenser från populärmusik inkluderande jazz, och musik i undervisningsprogram. Kurt Weills samarbete med Bertholt Brecht och Paul Hindemiths idéer om bruksmusik, och inriktningen "ny saklighet", blev viktiga influenser.

Med detta sagt, så blir också Fjeldsøes framställning "vidsträckt", med fylliga beskrivningar av större sammanhang i kulturlivet. En del utrymme ges åt organisationer som spelade viktiga roller för att främja, sprida och initiera de nya strömningarna. *Monde*-gruppen som bildades 1928 var en självutnämnd avantgardistförening av marxistiska intellektuella som Carl Madsen och Rudolf Broby Johansen. Förutom att producera en tidskrift med samma namn, och leda organisationen "Försöksscenen" som gav möjlighet för offentliga framföranden av teater, film och marionetteater, hade de en ömsesidig relation med kommunistpartiet i kulturfrågor – något som ledde till att partimedlemmar gradvis tog över föreningen, vilket fick flera ledande individer att ställa sig utanför. Detta ledde till

minskat inflytande i kulturlivet, och föreningens upplösning 1932. Under resten av 30-talet kom det istället att vara en mångfald av olika organisationer och individuella satsningar som förverkligade en radikal kultur (med vänsterliberala, kommunistiska och oberoende socialistiska utgångspunkter). Detta inkluderade även offentliga institutioner som Det Kongelige Teater (som satte upp Kreneks *Jonny spielt auf*), Det ny Teater (*Tolvskillingsoperan*) och etablerade kommersiella scener.

En stor del av boken ägnas åt presentationer av olika föreställningar och projekt som innehöll musik, bland dem Poul Henningsens PH-revyer, Lulu Zieglers kabareter, Storm P:s och Knudåge Riisagers modernistiska ballet *Benzin* och kommunistiska agitprop-grupper. Flera kapitel handlar om introduktionen av Bertholt Brechts pjäser, och om Brechts verksamhet i exil i Danmark, inklusive "teaterkriget" 1936 när Det Kongelige Teater anklagades för att sprida kommunistpropaganda och Brecht/Weills balett *De sju dödssynderna* lades ned efter två föreställningar. Ett kapitel ger en utförlig presentation av den statligt beställda och finansierade "Danmarksfilmen", en informationsfilm om Danmark som producerades 1932–35, med manus av Henningsen och jazzstorbandsmusik av Bernhard Christensen.

Christensen är också en av de mest framträdande aktörerna i den stora del av boken som handlar om jazzmusik. Här är Fjeldsøes poäng att från att ha varit en populärmusikalisk form bland många, kom jazzen att från slutet av 20-talet tillskrivas emancipatoriska kvaliteter och förstås som en genuint *modern* musik. En startpunkt var Poul Henningsens hyllning av Josephine Bakers konstnärskap, som blev ett genombrott för idén om svarta amerikaners kultur som genuin, naturlig och exemplarisk. Christensen, en ung kompositör som hade studerat icke-europeisk musik, utvecklade i skrift djupgående tankar om rytm och

swing – en artikel från 1930 uppvisar stora insikter – och introducerade tillsammans med musikpedagogen Astrid Gøssel och författaren Sven Møller Kristensen en pedagogik för "rytmisk musik" som fick relativt stort inflytande i dansk musikundervisning. En form Christensen arbetade med var "jazzratorier" – sångcykler i jazzstil för och om unga människor. *De 24 timer* beskriver en skoldag, med ångest över prov och dans till, och spisande av, jazz på kvällen. 1934 skrev han *Trompetkvadet*, en parafra på det fornnordiska Thrymskvädet där istället för att Tor erövrar tillbaka sin hammare som blivit stulen av jätten Trym handlingen kretsar kring Louis Armstrong som fått sin trumpet stulen av Richard Wagner. 1935 startade en jazzmusikskola med bland andra Christensen, Kristensen och Gøssel som lärare, med lektioner varje vecka för såväl ungdomar som professionella musiker. Den följdes av flera skolor. Fjeldsøe noterar hur denna kulturradikalismens tolkning av vad jazzen stod för gradvis trängdes undan i den framväxande jazzoffentligheten. I och med swingens kommersiella genombrott från 1935 kom den emancipatoriska pedagogiken att bli marginaliserad inom jazzdiskurserna och en mer traditionell romantisk konstsyn blev dominerande.

Den dominerande bilden av kulturradikalismens musik i Danmark har i efterhand kommit att domineras av just detta jazzintresse. Här framhåller Fjeldsøe vilket hela boken är bevis för att jazzen var en viktig del, men inte den enda form som levde upp till förväntningarna inom de radikala strömningarna.

Med Molotov-Ribbentroppakten, andra världskrigets utbrott och slutligen ockupationen stannade det mesta av den radikala kulturen upp och tystnade (även om jazzmusiken fick en särskild funktion som motståndssymbol och början av 40-talet brukar benämnas som "guldåldern" inom dansk jazz). Fjeldsøe går

inte närmare in på ockupationsperioden, men som epilog tar ett kapitel upp efterkrigsperioden och hur utrymnet för en oberoende radikalism krympte samman. Tonsättarna Finn Høffding och Knudåge Riisager lyfts fram som individuella exempel – två tidigare samarbetskollegor som nu tog ställning på varsitt håll för kommunistpartiet respektive det CIA-finansierade "Society for Freedom and Culture".

Här kan det vara på plats att reflektera över musiken i Sverige under motsvarande tid. Fjeldsøe hävdar det unika utfallet i Danmark, och det är svårt att säga emot – den mångfald av verk och aktiviteter som han placerar i kulturradikalismen, inte bara som konventionella musikslag utan som kulturradikala ställningstaganden i form och användning, låter sig inte hävdas med utgångspunkt från svenska offentligheter. Det nätverksbygge av unga modernt inriktade tonsättare och musiker som var drivande under 20-talet saknar svensk motsvarighet. Knut Brodin stod i stort sett ensam i sina försök att reformera musikpedagogiken med hjälp av populärmusik. Men samtidigt är det värt att ställa frågan i vilken grad bilden av musik i svensk mellankrigstid formats för att ge kontrast till 40-talets genombrott för modernismen enkannerligen i form av måndagsgruppen. Johan Fornäs, Per Olov Broman och Laila Barkefors har givit bitar till en mer nyanserad bild, och teaterhistoriska studier skulle också kunna bidra i denna riktning.

Jag har inte alls kunna göra Fjeldsøes bok rättvisa. Den har både en kronologisk struktur som ger en berättelse från tidigt 20-tal till mitten av 50-talet, samtidigt som den genom många specialkapitel får en encyklopedisk karaktär. Svend Erik Tarp, Vagn Holmboe, Herman D. Koppel och Svend Asmussen är några av de många personer som passerar revy. Verk, organisationshistorier och debatter

analyseras utförligt och blir därigenom tydliga som varandras kontexter. Den inspirerar till fortsatta studier både gällande mellankrigstidens musikliv och den mer generella frågeställningen om musik och idéströmningar som del av varandra.

Alf Arvidsson

Musiken på heden

Martin Fritz och Jan Ling: *Musiken på Heden: Konserthus och Orkesterförening i Göteborg 1905*. Sävedalen: Warne, 2014. 184 s., Ill. ISBN 978-91-85597-46-8

År 1905 är ett märkesår i Göteborgs musikliv. Efter flera års intensivt arbete av några privatpersoner, kunde både ett nytt konserthus invigas och en professionell, och därtill landets första, symfoniorkester se dagens ljus. Detta imponerande arbete beskrivs med stort engagemang av ekonomhistorikern Martin Fritz och musikvetaren Jan Ling. Författarna har även samarbetat tidigare omkring Göteborgs musikhistoria, framför allt i *Ekonomi och musik i 1700-talets Göteborg: en tidsspegel utifrån en samtida dagbok* (2005, tillsammans med Bertil Andersson och Berit Ozolins). I den boken är källmaterialet Patrick Alströmers, en person som var lika viktig för Göteborgs musikliv som för Stockholms och nationens.

I *Musiken på Heden: Konserthus och Orkesterförening i Göteborg 1905* får vi i första halvan den historiska bakgrunden och de ekonomiska förutsättningarna för byggandet av Göteborgs konserthus, byggt på den så kallade Exercisheden, i dagligt tal "Heden". Vidare beskrivs grundandet av Göteborgs orkesterförening, från 1910 benämnt Göteborgs symfoniorkester. Den första professionella orkesterbildningen i staden hade gjorts redan på 1860-talet, och planer på ett eget konserthus hade funnits lika länge. Nu till slut skulle det

bli av. Martin Fritz beskriver hur de parallella planerna på konserthus och symfoniorkester både var varandras förutsättningar och även ibland motverkade varandra. Båda projekten var nämligen i belackarnas ögon lika kostsamma som onödiga; tuberkulosen skördade fortfarande många människoliv medan musiken ansågs som lyx för ett fåtal.

Särskild uppmärksamhet ägnar Fritz åt det judiska engagemanget när det gäller ekonomiska bidrag till de båda projekten. Ingen har som Martin Fritz en så bred och djup ekonomisk och historisk kunskap om Göteborg under 1800-talet, vilket gör bakgrundsteckningen till 1905 års händelser lika levande som pedagogisk. Bland annat beskrivs de nätverk av individrelationer som var grunden till hur olika projekt i staden kunde drivas. Besluten i Stadsfullmäktige var endast formella. Det egentliga arbetet sköttes av "Skuggfullmäktige". Efter några motgångar kunde så de båda projekten bli varandras hävstångar, inte minst sedan arkitekten och byggmästaren Ernst Krüger, efter idé från Stuttgart, föreslog att bygga konserthuset i trä, vilket avsevärt förbilligade byggprojektet. Huset stod sedan kvar till fredagen 13 januari 1928, då det på bara några timmar blev lågornas rov. Efter händelserna år 1905 följer Martin Fritz konserthuset och orkestern de därpå följande åren, och vi får veta att Göteborgs stad till slut från år 1908 började stödja orkestern ekonomiskt.

Där Fritz ägnar merparten av sin framställning åt bakgrunden och förutsättningarna, ägnar Jan Ling sin del åt det första verksamhetsåret 1905/06 i kapitlen "Musikerna", "Musiken" och "Publiken". Källmaterialet består av orkestrens efterlämnade material och en minnesskrift efter de första tio åren där en av instiftarna, borgmästaren Peter Lambergs, omdömen är av stor betydelse. Men Ling har också en unik informant, vars far var violinist i

orkestern under perioden 1923–60 (dock med vissa avbrott), och där sonen har minnen av orkestermusiker som hade varit med redan 1905 och senare blev arbetskamrater med fadern. Till dessa källmaterial för framställningen hämtar Ling också jämförelser, paralleller och kompletteringar från biografier. Det är tydligt att Ling har skafferiet fullt med referenser som han hela tiden plockar ur för att ge en så färgrik beskrivning som möjligt. I ett "Slutord" skriver författaren och beklagar sig över att han endast förmått att "som vattenloppan bara hoppa på ytan" av allt källmaterial. Detta är en onödig ursäkt eftersom han använder sig av källorna på ett mycket konstruktivt sätt och låter dem berätta så man kommer människorna in på livet.

I kapitlet "Musikerna" går författaren igenom varje instrumentgupp och skapar, där så är möjligt, en person där annars endast namnet är angivet, inte så sällan med informantens hjälp. Likaså får vi kunskap om rekryteringen av musikerna, deras löner och naturligtvis om dirigenten Heinrich Hammer. Wilhelm Stenhammar rekryterades först 1907. I kapitlet "Musiken" får vi en genomgång av de olika konsertkategorier som gavs (populär-, symfoni- och abonnemangskonsalter) samt deras respektive repertoarer. Från hösten 1908 gav orkestern också regelbundet konsalter för skolungdom, vilket av naturliga skäl Ling inte har berört, men som är väl värt att redan här notera. Martin Fritz omnämner dem i sin text.

I kapitlet "Publiken" får källmaterialet berättandet att blomma ut, och man kommer tiden, konserthuset och människorna mycket nära. Ling bygger upp det från en allmän beskrivning av tidens musik- och modevanor, till en promenad in i det nya konserthuset och till slut in i bänkraderna och individerna. Författaren har kartlagt den socioekonomiska strukturen med vilka personer som satt var och tillsammans med vilka, d.v.s. efter status

och ekonomisk bärkraft. Källmaterialet i form av teckningslistor har Ling kompletterat med jämförelser i taxeringskalender, adresskalender och med biografiskt material. I ett "Slutord" sammanfattar Jan Ling, drar trådarna bakåt i tiden samt vidgar perspektiven med slutorden att "Göteborg låg mycket väl framme även internationellt".

Boken är mycket vacker och påkostad med fotografier och illustrationer, men dessvärre är det tydligt att Jan Lings text har utgivits postumt på ett sätt som författaren knappast skulle ha godkänt. Bland annat märks det i att texten (s. 142) hänvisar till bilagor 3–4 som inte finns med (och heller inga bilagor 1–2). Istället är dessa texter redovisade under egna mellanrubriker. Men framför allt märks det i att texten har publicerats utan författarens källhänvisningar. Förvisso finns en *förteckning* över källor och litteratur, men *referenser* i texten saknas helt. Att Jan Ling skulle ha låtit en sådan text av honom själv tryckas är uteslutet. Man kan jämföra med författarens *Musiken som tidsspegel* (recenserad i detta nummer av *STM-SJM*) utgiven endast tre månader före här anmälda bok, där författaren anger referenserna i slutet av varje kapitel.

Boken är heller inte enhetligt redigerad; Martin Fritz texter är noggrant redigerade medan Jan Lings inte är det. I Lings texter saknas kursivering av pregnanta titlar. Citat märks endast ut med anföringstecken i den löpande texten och inte som hos Fritz som enskilda stycken, vilket gör Lings text onödigt tungläst. Vidare är repertoarförteckningarna (ss. 152–57) oredigerade och därmed svåröverskådliga. Beklagligt är också att förlaget som illustration av Joseph Czapek, den enskilt viktigaste personen för Göteborgs musikliv under andra hälften av 1800-talet, har satt in ett foto (s. 168) som illustrerar en annan person; även detta uteslutet att Ling skulle ha låtit passera.

Förlaget har inte ens tillerkänt Jan Ling den lagstadgade upphovsrätten till sin egen text: på tryckortssidan anges som copyrighthinnehavare Martin Fritz och Warne förlag. Jan Ling nämns inte.

Boken om märkesåret 1905 i Göteborg, då både konserthus och symfoniorkester tillkom, är ett välkommet och viktigt bidrag till en del av Sveriges musikhistoria. Läsaren lämnas dock med ett stort frågetecken omkring bokens tillkomst.

Anders Carlsson

Författaren på operan

Författaren på operan. Red: Katarina Aronsson, Eva Clementi och Claes Wahlin. Stockholm: Kungliga Operan, 2013. 181 s. 978-91-63730-59-7

Antologier är ojämna. Det kan man hålla emot dem, eller så kan man se det som en variation som gör läsningen mindre pliktfylld. Läsaren kan bläddra och välja efter författare eller rubrik eller det som tilldrar sig intresset. En lustläsning, tänker jag mig, som gynnar ett friare tänkande.

Det är just när skribenterna i antologin *Författaren på operan*, utgiven av Kungliga Operan 2013 som en samling texter med utgångspunkt i operans programblad, är friast i tanken och säger något som jag inte kan slå upp i *Sohlmans Musiklexikon* eller på Wikipedia som de ger mig mest. Så är det inte med alla bidrag. För här medverkar inte bara skönlitterära författare som man kanske kan tro av titeln, och de skönlitterära författare som har skrivit gör det inte alltid med sin bästa stilistik. Boken är snarare ofta populärvetenskaplig med fakta och berättelser från operakonstens värld.

Så är till exempel Kjell Espmarks "Musiken och mörkret" (2012) till Bartóks *Riddar Blåskäggs*

borg förvånansvärt opersonlig, nästan som en artikel i ett uppslagsverk. Vi får veta att tonsättaren växte upp i en nationalistisk tid men "ville skapa en ny musik utifrån folkmusikens själva bas, med dess speciella tonsteg, pentatoniska melodik och säregna rytmer". Inget som inte de flesta besökare på Operan redan visste. Ann Heberleins "Den skyldige ska lida?" (2009) om Richard Strauss *Elektra* är kort och tesen är rätt enkel, men ändå en tes: "hämnaden är varken irrationell eller meningslös". Konstens gestaltning ger utlopp för förbjudna känslor utan att vi åskådare behöver känna skuld. Vi behöver konsten för att inte ta till vapen själva.

Horace Engdahls "Den okrossbare Wagner" (2012) är också den ett försvar för konsten och en både vacker och lärd kritik: "Ingen går på operan för att sitta där och tänka: 'Det där är ett romantiskt konstverk!' Man går dit för att känna: 'Så här är livet, så här är passionens himmel och helvete.'" Engdahls essä är tidigare publicerad i *DN*, vilket anges, men boken är annars ofta otydlig med årtal och tidigare kontext; vilka texter som är skrivna för programbladet, vilka som är tidigare opublicerade, etc.

Imre Kertész drar stilnivån kanske längst av alla och närmar sig poesin. Han skriver i texten "Attentat på öppen gata" (2006) om en första, grundläggande operaupplevelse som fick avgörande betydelse för honom: "när jag i Lukácsbadets då ännu gröna källvatten rent sinnligt, i operans sammetsröda halvdunkel däremot sinnligt och andligt dök in i ett fullkomligt annat medium, glimtade det ibland till hos mig en – naturligtvis ouppnåelig avlägsen – aning eller föreställning om ett privat liv". En helt annan småputtrande och lättläst ton blir det återigen när deckarförfattaren Jan Mårtensson i texten "En privatdeckare funderar" (2004) låter sin romanfigur Johan Kristian Homan kommentera Puccinis *Tosca*: "Så hörs

sång och Tosca inträder i handlingen. De båda vännerna Cesare och Mario avlägsnar sig och Baron Scarpia, den fruktade polischefen som hatar Mario och åtrår Tosca, gör dramatisk entré. Spänningen stegas. Fruktan och förväntan byggs upp hos åskådaren och det understryks av den suggestiva musiken."

Dick Harrisons "Wagners myter" (2007) är faktsäckad och utan mycket analys, men visst är det roligt att läsa en så ivrig berättare om Wagnerdramernas historiska ursprung:

Gåtfullast är nibelungarna. Hos Wagner utgör de ett arbetarsläkte, en sorts dvärgar, i Nibelheim som dompteras av den självutnämnde härskaren Alberich. Första gången vi möter nibelungarna, i den latinska Waltharius-sången (skrivna på 900-talet), är de dock ett högst mänskligt folk vid Rhen, anförda av kung Gunther. I den långt senare skrivna Nibelungenlied är Gunther i stället kung över burgunderna vid Rhen, medan nibelungarna är ättlingar till kung Nibelung, vars land skall ha legat i Norden. Burgunderna börjar kallas nibelungar först efter det att Gunther och Hagen lagt sig till med Siegfrieds skatt, som har tillhört Nibelungs ättlingar. För att krångla till det ytterligare bör nämnas att ordet nibelungar ("niflungar") i de fornordiska eddadikterna hela tiden syftar på Gunthers ("Gunnars") och Hagens ("Hognes") familj.

Ni hänger med?

Ändå är det en upplysande bok inte för dess fakta utan för att den här sortens småtexter blir tidskapslar. Valet av perspektiv påminner om vilka frågor som var aktuella för bara en liten tid sedan. Tiina Rosenbergs "Män i kvinnodräkter" säger mig att det redan känns som höst i luften kring queer, fastän hennes exempel på könad klädsel från Shakespeare till engelsk *music hall* och vår tids After Dark fortfarande är helt legitima: "Förklädnaden

gör det så kallat naturliga transparent. Kön framstår plötsligt som fiktion som i själva verket handlar om sociala konstruktioner, traditioner och sätt att uppföra sig."

Rosenberg skrev sin text till Donizettis opera *Viva la mamma* året 1999, när genus stod på höjden av sin akademiska popularitet. Vilken är den kritiska modevinkeln våren 2014? Kanske rasfrågor och etnicitet; i alla fall skulle det kunna vara svaret om man doppade tån i Twitter. Men i boken är det i stället förförre årets modefråga klass som återkommer i flera av texterna, däribland Göran Greiders "God dag, vackra mask" (2012) där skribenten uppmanar till en uppsättning av Tältprojektets *Vi äro tusenden* på Kungliga Operan. Och att klassfrågan är relevant vet alla som stått i en operafoajé och känt sig underklädd eller överklädd, ett motiv som tas upp i Åsa Linderborgs berättelse från Bolsjojoperan.

För ett kulturfenomen är det en hälsokontroll att regelbundet låta andra ta sig en titt. Den nästan aktuella lägesbeskrivningen är därför den största behållningen av den här boken.

I slutet av boken finns en kronologi över svenska författarskap på Kungliga Operan, från August Strindberg i Ture Rangströms *Kronbruden* 1922 till Astrid Lindgren i Thomas Lindahls *Karlsson på taket* 2013.

Sofia Lilly Jönsson

Gamla visor, ballader och rap

Gamla visor, ballader och rap: Från muntlig förmedling till publicering på nätet. Red: Boel Lindberg. Möklinta: Gidlund, 2013. 366 s., ill. ISBN 978-91-78448-84-5

Forskare vid Linnéuniversitetet (tidigare Växjö universitet) har sedan år 2006 bedrivit två forskningsprojekt med anknytning till en

försvunnen och år 2005 återfunnen samling av visuppteckningar och annat folkloristiskt material, som ursprungligen varit i fornforskaren m.m. George Stephens ägo. Stephens var en engelsman som tillbringade största delen av sitt yrkesverksamma liv i Skandinavien och samarbetade med bland andra Gunnar Olof Hyltén-Cavallius. Projektet "Intermedialitet och den medeltida balladen" har tidigare resulterat i ett par olika antologier. *Gamla visor, ballader och rap* sätter slutpunkten för det andra projektet, "Digitalisering och nätpublicering av medeltida ballader" som bedrevs 2008–2010.

Den återfunna manuskriptsamlingens inslag av – i första hand avskrifter av – upptecknade balladvarianter har gjort att forskningen i de båda projekten till ganska stor del har koncentrerats kring frågeställningar som rör balladgenren. Stephens balladavskrifter har också på olika sätt satts i relation till det av Svenskt visarkiv utgivna flerbandsverket *Sveriges Medeltida Ballader (SMB, 1983–2001)*; bland annat omfattar Stephens samling en rad av de balladvarianter som saknas eller p.g.a. utrymmesbrist endast finns listade under rubriken "Ej avtryckta" i *SMB*-utgåvan. Dessa har nu gjorts tillgängliga i en databas på Internet. I detta andra projekt kring Stephens-materialet har forskarperspektivet svängt över från den ursprungliga ambitionen att presentera helt nytt och tidigare okänt balladmaterial, vilket vid närmare studium visade sig stämma i mycket begränsad utsträckning, till en fokusering på Stephenssamlingen i sig. Denna är ett nog så intressant exempel på 1800-talets insamlar- och utgivarprojekt och kan relateras till annat material från Stephens och Hyltén-Cavallius samarbete, t.ex. i KB:s samlingar. Flera av antologins sju bidrag har alltså en inriktning på själva samlingen samt på systematik, kategorisering och webbpublicering.

Antologin inleds med Magnus Gustafssons

begreppshistoriska översikt "Från kämpavisa till ballad", där han metodiskt går igenom hela historiken av begreppsbyggnad kring de äldre berättande visorna, från 1500- och 1600-talens handskrifter via Herder och folk-begreppet fram till den successiva etableringen i Skandinavien av termerna ballad och balladforskning under 1900-talet. Balladterminologin etablerades slutgiltigt i katalogen *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad* från 1978, som utarbetades av Bengt R. Jonsson, Svale Solheim och Eva Danielson. Åtskilligt av den äldre balladforskningen uppehöll sig vid just begrepps- och terminologifrågor, så området är tämligen väl utforskat tidigare. Gustafssons kapitel utgör en välbehövlig översikt för nya läsare. I mitt tycke är det dock en aning ohanterligt med sina åttio sidor; den genomgång av de stora europeiska insamlingsprojekten som upptar gott och väl tjugo sidor skulle möjligen ha kunnat utformas som ett separat kapitel. Att sätta in de svenska insamlingarna av folkmusik och folkkultur i ett större europeiskt perspektiv är utomordentligt viktigt, inte minst för att påminna om den föregivet nationella kulturens ofta internationella eller gränsöverskridande ursprung. Gustafssons genomgång av de europeiska projekten bygger bland annat på Jan Lings översikt i *Europas musikhistoria: Folkmusiken* från 1989.

Karin Erikssons text behandlar en delsamling i Stephenssamlingen, nedskrivna med okänd piktur. Hon skildrar hur en mycket noggrann rekonstruktion och genomgång av detta material visade att pikturen inte gick att identifiera och därmed inte heller samlingens ursprung. I stället blev frukten av arbetet en djupare insikt i hur Stephens arbetade som samlare och redaktör av andras uppteckningar.

Lennart Carlsson, ansvarig för digitalisering av innehåll ur Stephenssamlingen beskriver i sin text "Ballader på webben" hur

digitaliserings- och publiceringsarbetet har gått till och hur teamet har resonerat kring webbplatsen www.folkvisa.se, där delar av samlingen nu håller på att publiceras. Han redogör för metoder och förutsättningar, digital arkivering, lagring och publicering, XML-kodning m.m. Digitalisering har varit en central del av det redovisade projektet – kapitlet är kanske dock i första hand av intresse för personer som planerar egen webbpublicering.

Sist i antologin presenterar Boel Lindberg och Eleonor Andersson en reviderad version av den registrant över ballader i Stephens samling som publicerades i den första antologin, *En värld för sig själv*, från 2008. I kommentaren till den nya versionen presenterar författarna det omvärderings- och omkategoriseringsarbete som ligger till grund för denna; till exempel uppfyllde somliga av de visor som först benämndes ballader inte de formella kriterierna för denna vistyp och några varianter som antogs vara okända visade sig kunna knytas till balladtyper i *SMB*. Beträffande skämtvisan "Osteknoppen" hade *SMB*:s huvudredaktör Bengt R. Jonsson kategoriserat den som balladparodi medan Linnéuniversitetets forskargrupp vill betrakta den som en regelrätt ballad.

Boel Lindberg har författat ytterligare två kapitel i antologin. Det första har titeln "Patriarkatets höga visa: Balladen om Tiggargubbens brud" och bygger på en genusinriktad läsning av en ganska misogyn skämtballad som har varit mycket spridd i Danmark och Norge såväl som i det svenskspråkiga området. (Inom parentes sagt har en stor mängd ballader och andra visor dokumenterats ur levande tradition från Finlands svenskspråkiga bygder långt in på 1900-talet, och finlands-svenska uppteckningar och inspelningar utgör ett stort inslag i *SMB*.) "Tiggargubbens brud" (*SMB* 236) eller "Fanteguten" skildrar hur en ung kvinna som avvisat ett flertal friare

utsätts för hämnd eller förnedring genom att de försmådda friarna klär upp en tiggare eller fattig luffare i fina kläder och skickar honom till flickan för att skryta om sina stora rikedomar. Hon tror på hans skildringar av slott och tjänstefolk och följer med honom. Under färden avslöjar tiggaren sin identitet och kvinnan förstår att hon är lurad.

Lindbergs ingående analys bygger delvis på den tyska balladforskaren Sigrid Rieuwerts analysmodell för den besläktade engelsk-skotska balladen "The Gypsie Laddie", som utgår från begreppen textgestalt (ytstruktur) och meningsgestalt (relaterat till betydelsebärande motiv). Hon kombinerar synkrona med diakrona aspekter på visans text och innehåll och berör likartade motiv i prosaform (t.ex. sagan om prinsessan och svinaherden) såväl som tidigare forskning kring visan. Lindberg gör också en noggrann analys av stroffermer och melodier. På innehållsplanet diskuterar författaren balladnarrativet som ett exempel på hur en patriarkal ordning speglas i visor och annan populär kultur – en kvinna får inte vara högfärdig, då kan det gå illa. Hon urskiljer också via de olika melodityperna två möjliga olika sätt som visan kan ha framförts på, dels som en moralitet eller varning från kvinna till kvinna, dels som en muntration i marschtakt sjungen främst bland män. Det är positivt att Boel Lindberg tar upp problematiken kring visor som bärare av ideologi och samhällliga föreställningar – detta är ett område där det går att ställa många viktiga frågor.

Boel Lindbergs andra kapitel behandlar den episka folkviseskatten i de tidigaste skolsångböckerna. Huvudfrågeställningen är hur denna eventuellt har påverkat balladsången i muntlig tradition och i centrum står den ballad som allra oftast tagits med i skolsångböcker ända från tiden före folkskolans införande 1842, "Liten Karin" (SMB 42). Skolsång och skolsångböcker har haft stor inverkan på

människors musikuppfattning och har sedan folkskolans början successivt kommit att omfatta de flesta i samhället (utom grupper som inte har fått tillgång till skolundervisning). Forskning på det här området kan alltså antas omfatta en ovanligt stor grupp människors relation till sångrepertoar, sångideal o.s.v., något som författaren berör här även om fokus ligger på balladrepertoaren. Det visar sig bland annat att det i skolsångböckerna fram till 1920 förekommer några belägg av ballad- eller melodivarianter som inte fanns med i bakgrundsmaterialet till *SMB*-utgåvan. Såväl dessa som de tidigare kända varianter som tryckts i de undersökta skolsångböckerna presenteras i en överskådlig tabell för fortsatt forskning.

Gunilla Byrman har förutom att ingå i balladforskargruppen bedrivit ett projekt kring rap. I sitt kapitel jämför hon uttrycksformen rap med balladen, i båda fallen utifrån ett intermedialt perspektiv och utifrån Norman Faircloughs diskursanalytiska modell av text, diskursiv praktik och social praktik. Hon ställer frågor kring de båda genrernas ursprung, kring typiskt tematiskt innehåll och formspråk samt kring genrerna som potentiellt förändrande kraft. Analysen av raptexter är intressant i sig, bland annat de intertextuella sambanden med progglåtar och Vreeswijksånger; även balladanalysen med fokus på sociala roller är värdefull. Emellertid blir sammanställandet av de båda genrerna lite tunt. Här skulle jag önska att någon forskare fick möjlighet att göra ett större och bredare svep över muntliga genrer i gränslandet mellan tal och sång, som skulle kunna bilda en mera fördjupad referensram till såväl ballad som rap. Sådana muntliga genrer finns det en mängd av globalt, och även forskning inom t.ex. området orality.

Sammanfattningsvis drar antologins innehåll i olika riktningar: en systematiskt redogörande och en mera analytisk och

innehållsrelaterad, och jag föreställer mig att även projektet har varit tudelat. Hur som helst är det värdefullt att få en samling så noggrant genomlyst.

Ingrid Åkesson

En bön för moderniteten

Anders Hammarlund: *En bön för moderniteten: Kultur och politik i Abraham Baers värld*. Stockholm: Carlsson, 2014 (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv XXXV). 303 s., Ill. ISBN 978-91-7331-56-4

I *En bön för moderniteten. Kultur och politik i Abraham Baers värld* redovisar Anders Hammarlund ett forskningsprojekt som finansierats av Riksbankens jubileumsfond. Projektet har haft sin utgångspunkt i den handbok i judisk liturgisk musik som dåvarande kantorn vid synagogan i Göteborg, Abraham Baer (1834–94), gav ut 1877: *Baal t'fillah, oder Der practische Vorbeter*. Baers bok, i foliantstorlek, innehåller en nedteckning av drygt 1 500 sånger/melodier (inklusive en del melodier som Baer uppger är egna kompositioner) för den judiska liturgin som Baer hade memorerat under de många år han verkat i de polsk-preussiska gränstrakterna som kringvandrande kantorsgesäll eller hjälpsångare, en *m'schorer*. Detta var det vanliga sättet att lära sig sitt yrke. Egentligen är det fel att använda ordet kantor i judiska liturgiska sammanhang eftersom det för tankarna till kantorer inom kristendomen. Den hebreiska termen är *baal t'fillah*, "börens mästare", och på jiddisch och tyska: *Vorbeter*, "förebudjare". Det konstnärliga inslaget hos förebudjaren med personliga tolkningar av de religiösa texterna är stort.

När författaren knyter ihop alla trådarna mot slutet av boken jämför han Baers arbete med musiketnologin och finner sammanhanget

påtagligt med att Karl Valentin 1885 skrev sin doktorsavhandling *Studien über die schwedischen Volksmelodien* inom det musiketnologiska fältet. Valentin var född och uppvuxen inom den judiska församlingen i Göteborg och hade förmodligen starkt påverkats av Baer. Fadern I. P. Valentin var en av tillskyndarna till Baers verk. Den välkände Göteborgsliberalen och chefredaktören för *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning* i ett halvt sekel, S. A. Hedlund, var en annan.

Men *Baal t'fillah, oder Der practische Vorbeter* är långt mer än en musiketnologisk sammanställning. Boken är unik inte bara för sin tid utan även internationellt. Inom judisk liturgisk utbildning i USA har den använts under hela 1900-talet. För Anders Hammarlund har Baers verk blivit en utgångspunkt för en lång resa som ytterst handlar om att förstå och förklara modernitetens uppkomst och "att förstå 1800-talets idéströmningar". (s. 257) Den allra första meningen i förordet blir därför en programförklaring som följs ända till slutet: "Jag inser nu att jag egentligen bara är intresserad av människors möten – och av deras vägval." (s. 7) Författaren sammanbinder personer, idéströmningar, bildningsutvecklingar och geografiska platser med varandra, så att man som läsare efter ett tag blir allt mer fascinerad och ser pusslets olika delar. Centrala personer studeras ingående avseende uppväxt, förebilder, bildningsutveckling, resor, nätverk, lärare, elever, skrivna texter etc. Person läggs till person; text läggs till text; plats läggs till plats etc. så att läsaren redan efter det inledande kapitlet "Retrospektiv" ser det nätverk där Göteborg är tätt sammanvävt med Tyskland, den judiska diasporan och nya idéströmningar. 1800-talets judiska kultur i Sverige var, enligt författaren, "ett slags förort till Berlin".

Innan vi kommer till 1800-talet tas läsaren med genom judendomens och judarnas

historia genom närmare två tusen år, d.v.s. genom den judiska diasporan. Författaren är genomgående resonerande, analyserande och utläggande om källorna, och ett faktum som är bärande för honom är att judarna som etnisk grupp och under så lång tidsrymd är unik med sin kontinuitet och närvaro i Europa. Den judiska kulturen har varit en sammanhållande faktor för stora geografiska områden alltifrån Västeuropas delar till Mellanösterns, och detta trots de olika program som har funnits genom århundradena, bl.a. hos Martin Luther, för att utrota judendomen.

Det är ett omfattande arkivmaterial och litteratur som Anders Hammarlund har gått igenom. Förtrogenheten med såväl allmän- och kulturhistoria som den judiska historien och judendomen är stor. Framställningen är mycket pedagogisk och metodisk bit för bit för att få hela pusslet att bli tydligt. Det finns också en berättarglädje hos författaren som det rent av stundtals bubblar omkring, och ett kapitel kan inledas med "detta [är] en historia som helt enkelt måste berättas". (s. 128) Om boken inleds med de stora perspektiven såväl tidsmässigt som geografiskt, smalnar boken mot slutet av i ett fördjupat studium omkring Göteborg, den judiska församlingen där, Göteborgsliberalismen och inte minst lilla Nääs några mil utanför staden. Där byggde August Abrahamson och framför allt Otto Salomon upp en slöjdtutbildning som från början var ett filantropiskt projekt för bygdens pojkar men som så småningom kom att utvecklas till ett internationellt projekt där judendomen kom att utgöra en grund för "ett slags ekumenisk, universalistisk anda", och där deltagarna till en fjärdedel kom från såväl Europa som andra världsdelar, män och kvinnor.

Anders Hammarlund är musiketnolog, forskningssamordnare vid Svenskt visarkiv. Projektet och projektredovisningen har kommit att bli av mer kulturetnologisk och idéhistorisk

art. Men ursprunget var den ovan nämnda melodisamlingen, och det ska också tilläggas att författaren ägnar en stor del av boken till en analys av det rent musikaliska materialet.

Den egentliga forskningsrapporten är skriven och publicerad på engelska: *A Prayer for Modernism: Politics and Culture in the World of Abraham Baer (1834–1994)*. Den är identiskt formgiven som den svenska översättningen och finns tillgänglig via internet på Statens musikverks hemsida www.statensmusikverk.se/svensktvisarkiv. Det är naturligt att författaren valde att i första hand publicera boken på engelska med tanke på det internationella fokus materialet och frågeställningarna har. Men det är också välkommet med en svensk version. Den svenska versionen saknar källhänvisningar och källförteckning (däremot finns litteraturförteckningen), som emellertid är lätt att finna i nätversionen för den som vill söka vidare. Båda versionerna har också ett innehållsrikt person- och sakregister, vilket inte minst är tacksamt när man behöver slå upp betydelsen av en av alla rikligt förekommande begrepp inom judendomen. Detta var en bildande läsning.

Som ett litet post scriptum kan jag inte låta bli att reflektera över författarens kommentar (s. 123) om bokens huvudperson: "Vad förde egentligen Abraham Baer från Polen, den ashkenasiska kulturens dåvarande centrum, till dess absoluta periferi Sverige?" (Baer anlände till Göteborg 1857). Detsamma kan man säga om en annan gigant från Centraleuropa, men inom ett annat musikområde, och som anlände exakt ett år tidigare till Göteborg: Bedrich Smetana från Prag. Dock finns det inga spår i dennes dagböcker eller brev av att de båda hade någon kontakt med varandra.

Anders Carlsson

Orgelsång och psalmspel

Per Högberg: *Orgelsång och psalmspel: Musikalisk gestaltning av församlingssång*, Diss. Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet, 2013 (ArtMonitor XXXVII). 358 s., notex. ISBN 978-91-979993-4-2

Per Högbergs doktorsavhandling i ämnet musikalisk gestaltning består av monografin *Orgelsång och psalmspel: Musikalisk gestaltning av församlingssång* samt en konstnärlig framställning i form av en bilagd CD-skiva. Avhandlingens syfte är att med utgångspunkt i författarens "liturgiska brukarperspektiv som organist, formulera kunskap om den konstnärliga process som är integrerad i den musikaliska gestaltningen av församlingssång i interaktion mellan orgel, organist och sjungande församling". (s. 30) Med församlingssång avser författaren den gudstjänstfirande församlingens gemensamma sång, "en liturgisk "allsång" där orgel, organist och församling tillsammans utgör ett instrument". (s. 23) Författaren ställer frågan, om församlingssången utgör ett av kyrkomusikens konstnärligt grundläggande uttryck (s. 30) – en forskningsfråga som gärna kunde ha avgränsats tydligare då avhandlingens fokuserar på församlingssång och liturgiskt orgelspel i Svenska kyrkan under de tre senaste sekelskiftena, som präglats av förnyelse av psalm-, koral- och kyrkohandböcker.

Den konstnärliga forskningens klingande del bestod av två musikaliska projekt vid två historiska svenska orglar: Per Schiörlins orgel från 1806 i Gammalkils kyrka och Eskil Lundéns orgel från 1909 i Vasakyrkan, Göteborg, där författaren är verksam som organist. Orglarna kan sägas inrama romantikens tidevarv inom svenskt orgelbyggeri, samtidigt som Gammalkilsorgeln är en sen representant för 1700-talets Linköpingstradition. Repertoaren omfattade psalmer från *Den svenska psalmboken* 1986 och andra liturgiska sånger i interaktion

mellan orgel, organist, församling och körer. I Vasakyrkan förverkligades tre gudstjänster under *Triduum sacrum*, d.v.s. påskfirandets tre heliga dagar, medan psalmer med Kristi återkomst som tema utfördes i Gammalkil utanför ett liturgiskt sammanhang. Inspelningen dokumenterar den musikaliska gestaltningen med ett urval av de studerade psalmerna och sångerna.

Avhandlingens fyra första kapitel bildar en teoretisk bakgrund till redovisningen och utvärderingen av den musikaliska gestaltningen i de följande kapitlen. Gudstjänst- och musikteologiska, historiska samt hymnologiska perspektiv på församlingssång och dess beledsagning sammankopplas med erfarenhetsbaserad kunskap som härstammar från forskarens konstnärliga praktik. Avhandlingen samman knyter teoretiska och praktiska aspekter som tidigare behandlats separat i musikhistoriska arbeten och läroböcker.

I det inledande kapitlet, "Konsterfarenheter", diskuterar författaren församlingssångens konstkaraktär utgående från egna upplevelser av församlingssång i olika gudstjänstssammanhang. Han anför tre synpunkter som står i växelverkan med varandra: konsten att sjunga, konsten att spela och konsten att fira. Med konsten att sjunga avses utöver bruket av människorösten förmågan att använda orgeln så att den i likhet med en försångare stöder och bär församlingens sång. Med konsten att spela avses färdighetskunskaper i att med orgeln leda församlingens sång, men också att införliva deltagarna i församlingssången i det liturgiska skeendet. Med konsten att fira avses gestaltningen av mässans församlingssång, som utgör en del i gestaltningen av mässan, som skildras som kyrkans egentliga gestaltning av det heliga. (ss. 24–25)

I avhandlingens tredje kapitel betraktas församlingssång i relation till orgelspel och liturgi ur teoretiska perspektiv: ontologiska,

hermeneutiska, estetiska och gudstjänst-teologiska. Församlingssångens väsen och dess funktion i liturgin diskuteras utgående från begreppen sanning, skönhet och delaktighet. En brokig skara filosofer, musikforskare, organister, teologer och tonsättare verk-samma under 1900-talet kommer till tals (H.-G. Gadamer, O. Messiaen, K. Bolt, W. Kloppenburg, A. Gouzes, A. Assmann m.fl.). Med tanke på avhandlingens konstnärliga del utgör liturgikern Uddo Lechard Ullmans syn på begreppsparat *sacramentum* och *sacrificium* samt en s.k. folkmässig gudstjänst en tids-mässigt relevant utgångspunkt för Högbergs diskussion om församlingssångens horison-talitet och vertikalitet samt mötet mellan det konstmedvetna (texten, orgeln, den skolade organisten) och det s.k. konstmedvetna (den sjungande men musikaliskt oskolade församlingen). Att författaren påverkad av 1800-talets kontext tillämpar begreppet konstmedveten på nutida församlingssång (ss. 232, 293) är problematiskt. Begreppet ter sig alltför kategoriskt, emedan en till guds-tjänst församlad menighet ju i regel består av personer med olika musikalisk bakgrund och förmåga.

I det fjärde kapitlet, "Historiska utblickar", belyses de båda i den konstnärliga framställ-ningen använda orglarnas kyrkomusikaliska funktion medels referat av samtida svensk-språkiga dokument om liturgiskt orgelspel och församlingssång. A.A. Hülphers: *Historisk afhandling om musik och instrumenter* (1773), *Ordning för kyrko-betjente i Linköpings stift* (1795, reviderad version 1846), H.L. Rohrman: *Kort method till en tjenlig choral-spelning* (1801/1805) och J.A. Mecklin: *För begyn-nare i tonkonsten* (1802/1819) an knyter till domkyrkoorganisterna Johan Miklin och Johan Adolph Mecklin i Linköping respektive Mecklins examinand, organisten i Gammalkils kyrka Nils Olin d.ä. Skrifterna innehåller

rikligt med information om satstyper, förspel, spelteknik, registrering, tonhöjd, transpone-ring, stämning, tempo och affektuttryck som kunde vara föremål för en separat jämförande studie. Att Högberg behandlar avsnittet "Om Kyrko=Musik" i Hülphers avhandling är av speciellt intresse, eftersom boken främst är känd för sin förteckning över orglar i Sverige och Finland. Det av Högberg anförda materialet om det liturgiska orgelspelet kring 1900 är sparsamt. De refererade artiklarna i tidskriften *Kult och konst* (1905–1907), belyser diskussionen om församlingssång och orgelspel ur teologersperspektiv strax innan Vasakyrkans orgel byggdes.

En förutsättning för forskning som kombi-nerar konstnärliga och vetenskapliga metoder är att de valda metoderna bör behärskas sepa-rat. Per Högberg beskriver sin metod bl.a. som "komparativ och historisk: såväl skriftliga som klingande källor studeras och jämförs" (s. 35). Därför hade analyser och jämförelser av de refererade historiska dokumenten varit på sin plats särskilt i det fjärde kapitlet. Innebörden av begreppet performativ analys (s. 35) kunde ha förtydligats i metodbeskrivningen. Att betydelserna av begreppen psalm och koral skiftar i de historiska källtexterna kunde även ha noterats. Brister förekommer i redovis-ningen av källor (t.ex. Bexell, 1987 och Blix, 1906). Refererad litteratur (t.ex. Norlind, 1932 och Jern, 1990) och primärkällor (bl.a. *Ordning för Kyrko-Betjente*, 1846, examensbevis av J.A. Mecklin till Nils Olin d.ä. 1802) saknas i källförteckningen.

Trots att Högbergs musikaliska gestaltning av församlingssång hämtar inspiration från det historiska stoffet i avhandlingen, har hans avsikt inte varit att rekonstruera de tidiga 18- och 1900-talens församlingssång och liturgis-ka orgelspel (ss. 29–30). Det kunde därför ha framgått tydligare i vilken mån historiskt in-formerat spel och historisk registreringspraxis

tillämpats. I detaljgranskningen av de valda psalmerna och sångerna riktar Högberg uppmärksamheten på samband mellan textens innehåll och struktur, interpunktion, psalmens liturgiska funktion, koralens struktur, koral-satsen och det musikaliska förverkligandet (artikulation, frasering, registrering, flerstäm-mig sång). Frågan om församlingssångens etablering (s. 252) kunde ha diskuterats även i relation till längden på pausen mellan förspel och psalm och psalmverserna. En upphöjd enkelhet (s. 325) framstår i anknypning till de historiska källorna som ett eftersträvsvärt ideal i Högbergs tolkningsmodell.

Avslutningsvis kan konstateras att Per Högbergs doktorsavhandling bidrar till att skärpa bilden av det liturgiska orgelspelet i Sverige från 1800-talet till 1900-talets första årtionde. Det konstnärliga forskningsprojektet handlar dock inte enbart om det förflutna, utan främst om hur dess kvarlämningar kan tänkas inspirera nutida gestaltning av församlingssång. Arbetet är ett väl argumenterat bidrag till den ofta känsloladdade diskussionen om orgelns ställning i liturgin. Utöver det fungerar avhandlingen som inspirationsmaterial för kyrkomusiker om de speltekniska och tolkningsmässiga fordringar som kan ställas på konstfullt liturgiskt orgelspel.

Peter Peitsalo

Knis Karl

Knis Karl. Red: Thomas Fahlander. Falun: Dalarnas Museum, 2013. 191 s., 1 CD. ISBN 978-91-980130-8-5

Under en stor del av 1900-talet var leksands-spelmannen och kulturpersonligheten Knis Karl Aronsson (1913–1980) en ledande gestalt för folkmusiken i Leksand, Dalarna och hela Sverige. Som initiativtagare till bildandet

av Dalarnas Spelmansförbund och Sveriges Spelmäns Riksförbund, organisationer där han under årtionden också var ordförande, hade Knis Karls idéer stor genomslagskraft. I egenskap av ledamot i Kungliga Musikaliska Akademien fungerade han därtill som en viktig länk mellan spelmännen och akademien. År 2013 skulle Knis Karl Aronsson ha fyllt 100 år. Med anledning av detta gav Dalarnas museum och Dalarnas fornminnes- och hembygdsförbund i samarbete med stiftelsen Knis Karl Aronssons minne ut en hyllningsskrift i form av antologin *Knis Karl*, med tillhörande CD. Antologin är rikt illustrerad med en mängd historiska ögonblicksbilder i form av fotografier, illustrationer av källmaterial och vackra färgtryck.

Antologin skildrar Knis Karls mångsidiga insats och livsgärning och kapitlen är indelade utifrån geografiska platser, föreningsssammanhang och Knis Karls olika roller som spelman, ledare, kommunalingenjör och entreprenör. Läsaren får följa Knis Karl från uppväxten på gården Knis i Tibble by i Leksand, genom ungdomstiden och studier i Lund, vidare till engagemanget i himlaspelet, kyrkan och kapprodden i Dalarna. Studietiden i Stockholm behandlas och likaså intresset för folkbildning samt vurmen för hembygden i såväl byggnadstraditioner som i dräktbruk. Musiken ges stort utrymme i boken, både via utförliga beskrivningar av repertoar men också genom analyser av musiksyn och bärande ideologiska drivkrafter. Dessa kom till uttryck i arbetet med spelmansrörelsen, i formaliserings- och disciplineringsprocesser och via den pedagogiska verksamheten. Avslutningsvis behandlas Knis Karls synlighet i massmedia, som radio och TV. I en epilog berättar flera spelmän i intervjuform om sina minnen och personliga möten med Knis Karl.

Det ligger i hyllningsskriftens karaktär att den har en personlig och idealiserande prägel.

Denna framställning är inget undantag, då fem av de sex författarna kände Knis Karl på olika vis: som vän, släkting eller arbetskamrat, och han benämns ofta i texten enbart vid förnamnet "Kalle". Författarna har olika bakgrunder – etnologer, folklivsforskare, byggnadsantikvarie, spelmän och musikforskare. Därtill finns ofrånkomligen stilistiska skillnader, då inslag med vetenskapligt kritiskt analysperspektiv ställs sida vid sida med mer populärvetenskapliga personporträtt. Kvaliteten är därför varierande och ur ett vetenskapligt perspektiv rör svagheten i vissa delar av boken metodologiska aspekter då subjektiva tolkningar av författaren tenderar att blandas på ett oreflekterat vis med röster ur källmaterialet.

Samtidigt utgör bearbetningen av det rika och varierande källmaterialet en av de främsta styrkorna i antologin. Inspelningar och uppteckningar av musik, intervjuer, självbiografiska anteckningar, brevväxlingar, handskrivna visböcker, protokoll och tidskrifter från spelmannslag och spelmansförbund, är några exempel på det material som genomgående synliggörs för läsaren i texten. Flitigt använda är Leksands lokalhistoriska arkiv, Knis Karls personarkiv och olika samlingar på Svenskt Visarkiv. Knis Karls egen röst finns hela tiden med i framställningen, i intervjuer, via uttalanden och uppträdanden i media och inte minst får vi höra hans röst i CD-utgåvan, där ett urval av inspelningar med Knis Karl finns samlade. Att genom lyssningen få ytterligare en dimension till läsningen är en av de största behållningarna med utgivningen.

Särskilt intressant är de fördjupade perspektivet av Knis Karls musikaliska verksamhet som Märta Ramsten lyfter fram i kapitlet "Musiken". Knis Karl är framförallt förknippad med den instrumentala spelmannsmusiken och fiolen, ofta avbildad i täten av spelmannslaget eller med spilåpipan och hornet i sin hand. Med en historiserande musiksyn förespråkade

han en äldre repertoar med lokal förankring, där polskor, marscher, valser och skänklåtar värderades högst (ss. 67, 85). Ramsten nyanserar denna bild och fram träder en aktiv sångare med en delvis unik lokal visrepertoar från sin släkt på Knisgården. De 39 spåren på CD-skivan består i majoritet av att Knis Karl sjunger en blandning av skämt-, dryckes- och vaggvisor samt psalmer och rytmiska polsktrallar. Några instrumentala inslag finns även med, exempelvis Leksands brudmarsch på fiol och Polska efter morfar/variant av Vårvindar friska på spilåpipa. Ramsten visar också hur Knis Karl inte bara hade ett traditionsbevarande förhållningssätt till leksandsspelmannstraditioner utan också strävade efter förnyelse. Han införde nya stilideal och samspelformer, exempelvis oktivering/"grovt och grant" från norsk spelmanstradition (ss. 85–87).

Knis Karls synsätt på folkmusik och tydliga stilideal behandlas även av Mathias Boström i kapitlet: "Ledaren". Boström analyserar hur Knis Karls idéer omsätts i praktiken inom den organiserade spelmannsörelsen. Å ena sidan förespråkade han ett uniformerande ideal, att införskaffa dräkt och tillsammans spela i en ny större ensembleform, å andra sidan att alltid sätta den individuella konstnärliga stråvan i första rummet. Boström sammanfattar läroprocessen: "till de yttre lika, till de inre unika". (s. 103) Boströms bidrag problematiserar också bilden av Knis Karl som ledargestalt, ett välbehövligt inslag i antologin i övrigt med tanke på hyllningsskriftens karaktär. Var det alltid tydligt för omgivningen i vilken roll Knis Karl talade? Satt han för länge på respektive post som ordförande? Vad händer då en individ har en så långvarig maktkoncentration? (ss. 107–111). Dessa ämnen berörs i viss mån av de andra författarna, då flera av dem betonar att även om strålkastarljuset ofta låg på Knis Karl, så vilar alltid föreningsgrundande arbete på en gemensam insats. På samma

gång framhåller författarna betydelsen av vem som går längst fram i ledet, den som kan få saker och ting gjorda, eller såsom Knis Karl själv uttryckte det: "att sätta skaft i yxan". (s. 167)

Antologin tenderar att fokusera på detaljer och saknar en mer övergripande sammanfattande del av de olika perspektiven. Detta är en vanlig synpunkt när det gäller antologier och här lämnas läsaren till att konstruera sin egen bild av Knis Karl. I informationsbladet till boken står att läsa: "Boken om Knis Karl handlar om en man men också om en tid speglad genom hans gärning". Detta är något som författarna lyckats med väl, de skildrar inte bara Knis Karls gärning, utan det historiska perspektivet vävs in i hans historia. I vissa fall tenderar detta att romantisera en svunnen tid (i Knis Karls anda?) men överlag genomförs det sakligt och grundligt. Sammanfattningsvis är *Knis Karl* en läsvärd om än brokig framställning som bidrar med nya perspektiv till rådande forskning.

Karin Eriksson (Uppsala)

Rock på svenska

Lars Lilliestam: *Rock på svenska: Från Little Gerhard till Laleh*. Göteborg: Ejeby, 2013. 345 s. ISBN 978-91-88316-67-7

1998 publicerades Lars Lilliestams bok *Svensk rock: Musik, lyrik, historik*, vilken kommit att bli ett standardverk inom svensk populärmusikforskning. Nu femton år senare föreligger en omarbetning och uppdatering av det förra arbetet. Den nya boken har fått helt ny titel, *Rock på svenska*, vilken skall signalera ett huvudtema: "[...] det handlar om rockmusik som skapats i Sverige – med svensk accent både när det gäller musik och text". (s. 9) Här finns en medveten anspelning på Jan Johanssons

klassiska album *Jazz på svenska*. Det är inte fråga om en avgränsning till rockmusik med svensk text, vilket man i förstone kunde tro, utan en bred exposé över svensk rock utifrån perspektivet att genren, delvis oberoende av språkval, fått en särprägel genom mötet mellan en importerad stil och svenska kulturella förhållanden. Denna ackulturationstematik har ju Lilliestam odlat i sin doktorsavhandling och även i den tidigare studien.

Som konsumentupplysning kan det finnas skäl att jämföra det föreliggande arbetet med sin föregångare. Författaren beskriver det sålunda: "Den här boken är inte lika akademisk som sin föregångare. Jag har tagit bort fotnoter och källhänvisningar för att den skall bli lättare att läsa." (s. 9) Även notexempel, ingående ackordanalyser och liknande har fått stryka på foten. Däremot är betydande delar av brödtexten övertagen med relativt små förändringar; vissa partier har uteslutits medan andra tillkommit och smärre språkliga modifieringar har gjorts. Detta gäller särskilt de historiska kapitlen fram t.o.m. 1970-talet, men även större delen av det kulturteoretiskt orienterade inledningskapitlet. Viss återanvändning förekommer även i kapitlet om 80- och 90-talen, men stora delar är nyskrivna, vilket självfallet också gäller det om 2000-talet.

I analyskapitlet behandlas text och musik tillsammans, till skillnad från den separata behandling i två kapitel de fick i den förra boken. Här är framställningen avsevärt kondenserad till knappt 60 sidor gentemot föregångarens drygt 190. Dock skall sägas att ett åttasidigt avsnitt ur det tidigare textanalyskapitlet om att sjunga på svenska eller engelska lyfts ut som ett eget kapitel med det dubbla omfånget. Den nya dispositionen och omfånget gör att framställningen blir mer överskådlig, samtidigt som en hel del detaljiakttagelser går förlorade.

Stilanalysen fokuserar på rockpoeter, dansband, landsortsrock, folkrock, blues och hiphop, företrädesvis från mitten av 70-talet och framåt. Rockpoeterna ges mest utrymme och får representeras av Plura Jonsson/Eldkvarn, Joakim Berg/Kent och Laleh. Viktiga delar av stilspektrum lämnas alltså utanför synfältet i detta kapitel. Förvisso ges kortare stilkaraktäriseringar också i de historiska kapitlen, och ibland även lite utförligare, t.ex. av Abba. Man kan självfallet alltid diskutera hur utrymmet och tonvikten fördelas mellan olika aktörer i en framställning av denna typ, och det är oundvikligt att författarens egna preferenser och värderingar lyser igenom. Man kan exempelvis jämföra det utrymme som ges till Eldkvarn eller Kent med de åtta rader, utan stilbeskrivning, som ägnas Björn Skifs.

Framställningen i stilanalyskapitlet ägnas främst åt texterna, särskilt de motivkretsar som berörs. Speciellt fokus riktas mot förekomsten av referenser till typiskt svenska miljöer, företeelser och kulturella markörer – i linje med bokens övergripande huvudtema. Denna tematik utvecklas ytterligare i det följande kapitlet om språkval. Föga överraskande visar det sig att valet av svensk text är kopplat till att referenser till svenska förhållanden, miljöer, företeelser, Orts- och personnamn etc. är vanligare än i texter på engelska. Detta framställs som en generell teori (s. 275), och den förefaller vara rimlig – trots vissa redovisade undantag – men den utvecklas kanske lite väl mångordigt.

Den musikaliska delen av stilanalysen är mera rudimentär och ytlig och kan knappast betecknas som analys i egentlig mening. Möjligen har bokens ambition att inte vara "akademisk" här verkat begränsande. Mallen tycks vara att först peka ut vissa stilistiska influenser, utan att närmare gå in på vari dessa består, samt att kortfattat beskriva vissa tendenser i sound, form, melodik och

harmonik. Exempelvis beskrivs sistnämnda sålunda vad gäller Eldkvarn: "Harmoniken bygger på olika kombinationer av respektive tonarts dur- och mollackord [...], gärna sammansatt i rundgångar om 4–8 takter och 2–4 ackord." (s. 205) En växling mellan två ackord kan väl knappast kallas rundgång.

I sin recension av *Svensk rock (STM 2000)* framhöll Peder Kaj Pedersen bland annat att framställningen präglas av en "enorm" förtrogethet med stoffet, samt en bred metodisk och kulturteoretisk diskussion. Detta gäller även den nya boken, där vissa av de resonrande delarna stramats upp, även om vissa resonemang i de inledande delarna hänger något i luften och inte följs upp i de historiska och stilanalytiska avsnitten. Flerstädes påpekas att svensk rock har fått en särprägel genom omplanteringen av anglo-amerikanska stilar till en svensk kulturmiljö. Däremot blir det sällan riktigt klart hur denna prägling tar sig konkreta uttryck i musikaliskt avseende, utan det talas lite allmänt om påverkan från exempelvis svensk visa. Detta skulle nog kräva en mer ingående analys än vad som är möjlig inom ramen för en bok med den valda inriktningen och målgruppen.

Som översiktlig handbok har dock framställningen klara förtjänster och är rik på idéer och perspektiv. Lilliestam tillämpar en rimligt vid avgränsning av rock, vilket gör att närliggande genrer som visa och schlager på relevanta punkter kommer in i synfältet. Historiken målar upp ett brett panorama och tar upp många aspekter, såsom skivbolag, etermedia, galor och festivaler, press och andra opinionsyttringar. Alla relevanta aktörer är åtminstone omnämnda, och framställningen ger som helhet en korrekt och livfull bild av skeendet. En felaktig detaljuppgift kan jag dock avslutningsvis inte avstå från att påpeka: Jerry Williams träffade inte Elvis Presley i Västtyskland 1962 (s. 84). Elvis avslutade sin

militärtjänstgöring i mars 1960. Däremot träffade Little Gerhard honom där 1959.

Per-Erik Brolinson

Musiken som tidsspegel

Jan Ling: *Musiken som tidsspegel: Tolv essäer om musiken kring sekelskiftet 1900*. Möklinta: Gidlund, 2013 (Svenska humanistiska förbundets skriftserie CXXVIII). 286 s., ill. ISBN 987-91-7844-879-1

Endast några veckor innan Jan Ling gick bort utkom han bok *Musiken som tidsspegel*. Det är en fristående fortsättning av hans arbeten om Europas musikhistoria i form av tolv essäer om musikskapandet runt sekelskiftet 1900. För att illustrera musikens möjligheter att spegla tidsandan har Ling valt att helt koncentrera sig på en kort period, men en som rymmer allt från naturvetenskapliga ideal, nihilism, subtila drömmier om konstens roll, demokratisering och nostalgisk längtan till svunna världar. Som centrala temata fungerar tankar om modernismens genombrott, om förhållandena mellan folkkultur, officiell kultur och en begynnande populärkultur samt metaproblem rörande musikens möjligheter att förmedla något slags semantiskt innehåll och dess förmåga att spegla tidsandan.

Med undantag för en inledande betraktelse och en summerande avslutning behandlar essäerna en eller ett par personer som på något sätt fått musik- eller kulturhistorisk betydelse. Ling börjar med att belysa Elfrida Andrées havererade operaprojekt på *Frithiofs saga* med Selma Lagerlöf som librettist. Därmed ställer han kvinnans växande möjligheter och den begynnande demokratiseringen i centrum. Med detta okonventionella grepp får han också med ett svenskt exempel, vilket annars skulle ha varit ganska svårt.

Därefter går han vidare till det nordiska och Edvard Grieg. Jan Ling skulle ha förnekat sig själv om han inte lyfte fram Griegs förhållande till folkmusiken och det nationella arvet. Annars handlar denna essä i hög grad om nordiska tonsättares inskolning i en europeisk musikkultur och i de nya tänkesätt som följde på Wagner. Här blir kontrasten till det påföljande avsnittet om Gustav Mahler och Richard Strauss mycket påtaglig. Storslagenheten, det orkestrala virtuoseriet och de metafysiska ambitionerna får sin alldeles speciella belysning genom att Ling tar sin utgångspunkt i de båda jättesymfonikernas brevväxling med varandra.

Spännvidden i den europeiska musikkulturen blir tydlig i kapitlet om Arnold Schönberg och Vassilij Kandinskij. Även här låter Ling de båda huvudpersonernas brevväxling belysa de esoteriska tankegångarna bakom konstnärliga uttryck, som lika gärna låter sig relateras till personliga problem i familjen, som till föreställningar av autonoma musikaliska eller måleriska idéer. I förhållande till denna värld av rena former blir den helt korrekta presentationen av Claude Debussy och Maurice Ravel som nationella tonsättare närmast chockartad. Det är emellertid sant att samme Debussy, som trängde sig in på Stéphane Mallarmés privata tisdagskollokvier kring subtila estetiska frågor, bad att bli presenterad som *musicien française* på utgåvorna av de sena sonaterna.

Till arvet efter Jan Ling hör en rikare och avsevärt mycket mer differentierad bild av musiken och musiktänkandet i Ryssland. De porträtt av Sergej Rachmaninov och Alexandr Skrjabin, som han här presenterar känns därför helt på sin plats. Pianofantomen Rachmaninov och den närmast osannolikt esoteriske Skrjabin tycks ha varit tämligen olika. Deras respektive förhållanden till dels en inhemsk, dels en aktuell västeuropeisk tradition ger en intressant bild av både den ena och den andra traditionens tillkortakommanden.

Lings Skrjabinintresse smittade under senare år av sig på konstprofessorn Allan Ellenius. Även han var en man med stort intresse för konstens relationer till tidsandan och dessutom en mycket hängiven Sibeliusbeundrare. Det är spännande att små korn av Ellenius' Sibeliusbild fått följa med in i Lings essä om Jean Sibelius med temarubriken "Det nordiska". Ett återkommande och för Ling mycket viktigt tema är konstens och musikens förhållande till naturen. Här har Sibelius självklart mycket att erbjuda. Det gäller både hans dokumenterade naturintresse, hans syn på folkmusiken och en allmän tendens bland hans beundrare att se de låga blåsarfundamenten i Sibelius' symfonier som motsvarigheter till täta skogar och mörkögda insjöar.

Ellenius var inte bara en viktig konsthistoriker. Han var också ornitolog. När det var tal om Sibelius' symfonier blåste han gärna liv i bilden av stora fåglar som sträcker över det insjöfinländska höstlandskapet. Denna bild har också Ling gjort till sin, liksom han tagit del av Erik Tawaststjernas och James Hepokoskis var för sig banbrytande tankar om Sibelius kompositionsprocess. Framför allt är det emellertid tonsättarens brevväxling och dagbok som utgjort materialet.

Jämförelserna mellan Sibelius och Carl Nielsen är legio. Ofta har de handlat om den nordiske tonsättaren respektive den internationella eller – i värsta fall – om Beethoven kontra Mozart. Ling vrider perspektivet 180 grader. Han beskriver mycket fint Sibelius' förhållande till den nordiska, främst den finska, folkmusiken. Gentemot detta betraktar han de folkliga aspekterna av Niensens skapande i relation till den ännu framväxande populärmusikkulturen. De andliga och världsliga visorna blir självklara replipunkter och själv har jag svårt att inte höra den moderna storstaden bakom Niensens klarinettkonsert.

Än mer framträder populärkulturen och en förändrad kvinnobild i kapitlet om Giacomo

Puccini, denne kvinnokarl som hustrun försökte bota genom att lägga vitlök i hans byxor. Ling lyfter med rätta fram den levande operatraditionen i Italien. Framför allt tar han fasta på kvinnoporträtten i hans operor, hans verism och den dalande karriären till följd av hans flirt med modernismen. Han kan därmed knyta Puccini till musikhistoriens sociala dimension. Den som en gång upplevt en halvprofessionell uppsättning av *Tosca* på piazzan i någon mindre italiensk stad förstår precis vad det innebär.

Den sista essän före sammanfattningen handlar om Igor Stravinskij och Sergej Djaghilev. Här stöder sig Ling, tack och lov inte helt okritiskt, i hög grad på Richard Taruskins Stravinskijbiografi. Mer än Taruskin lyfter han emellertid fram Stravinskij och Djaghilevs djupa rötter i den ryska folkkulturen. Detta kunde även ha kommit fram i avsnittet om Kandinskij.

Det arv som Ling här lämnar efter sig till senare tiders musikforskare är skrivet med samma lätta och mjuka anslag, som präglade hans pianospel när han föredrog folkvisor eller jazzlåtar. Det är i god mening essäer av det slag som varken drar sig för att i det ena ögonblicket hänsynslöst gå på djupet med ämnet eller att i det andra helt och hållet negligera traditionella skolbokskunskaper. Visst finns här smärre felaktigheter och påståenden som kanske hade kunnat garderas en aning bättre. I gengäld anas bakom texten den fantastiske föreläsaren Jan Ling. Han som kunde trollbinda viken publik som helst.

Sten Dahlstedt

Anders Eliasson

Tony Lundman: *Anders Eliasson*. Stockholm: Atlantis, 2012 (Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie CXXIV). 259 s. ISBN 978-91-7353-542-7

Den åttonde boken i Kungliga Musikaliska Akademiens monografiserie *Svenska Tonsättare* är ägnad Anders Eliasson (1947–2013). Tony Lundman, redaktör vid Stockholms Konserthus, gjorde författardebut med denna utmärkta bok som utkom 2012, året innan Eliasson gick ur tiden. Genom tolv kapitel får vi följa Eliasson, från uppväxtåren i arbetarstaden Borlänge till livet som tonsättare i lägenheten ("rätthålet" som han själv kallade det) i Stockholm. Vi får läsa om Eliassons svåra uppväxt, om hans psykiska problem och hans självmordsförsök, men också om när han i tredje klass skrev sitt första arrangemang, om tonsättarens egna musikteoretiska system, om beställningar och uruppföranden och året som gästprofessor vid Sibelius-Akademien. Inte minst ger Lundman en utförlig och levande bild av Eliassons musik, skapande och livsåskådning.

Lundman har utgått från ett omfattande material bestående av TV- och radioprogram, artiklar och recensioner i tidskrifter och tidningar samt framför allt hans egna intervjuer med Eliasson 2008–2011. Vid sidan av att dessa intervjuer har utgjort ett centralt material för boken, är det oerhört värdefullt för framtida forskning att uttalanden från intervjuerna härmed har gjorts tillgängliga.

Biografen om Eliasson är fascinerande. Detta beror delvis på tonsättarens fängslande livsöde, som bitvis gör det svårt för läsaren att lägga ifrån sig boken. Men det beror framför allt på Lundmans framställning. Den är tydlig, i grunden kronologisk, utan att vara upprandande, och med fördjupande diskussioner kring

väsentliga aspekter och verk. Betydelsefullt är också språket. Lundman är mycket välformulerad och det finns en konstfull samstämmighet mellan hans beskrivningar och Eliassons egna uttalanden, något som förhöjer läsoplevelsen. Baksidan med detta är att det vissa gånger är svårt att avgöra vad som är indirekta citat av Eliasson och vad som är Lundmans tolkningar. Lundmans förmåga att uttrycka sig lyser starkast i beskrivningarna av Eliassons musik, vilka utgör en viktig del av boken. I dessa lyckas författaren levandegöra musiken och skapa nyfikenhet, ofta med hjälp av fina poetiska metaforer.

Lundman jämför även olika verk av Eliasson och använder formuleringar som "starkare strukturerat verk" och "än mer finslipat verk" (ss. 132–133), vilket är värdefullt – jag vill gärna ta del av författarens bedömningar av Eliassons musik. Det är dock en aspekt med bedömningarna som gör mig fundersam. Tolkningarna och värderingarna av musiken framstår som Lundmans egna, men de enda två verk som författaren riktar tydlig kritik mot, *En av oss* och *Fantasia*, är verk som Eliasson själv tagit avstånd ifrån respektive dragit tillbaka. Är Lundmans uppfattning om dessa och de andra verken i själva verket Eliassons? Eller är det bara så att Lundmans uppfattning helt och hållet stämmer överens med Eliassons?

I biografen får läsaren även en bild av Eliassons förhållande till samtidsmusik. Ett exempel på det är när Lundman beskriver Eliassons studier på musikhögskolan i Stockholm 1966–1972. Ingvar Lidholm var hans lärare i komposition och som gästföreläsare kom bland andra György Ligeti på besök. Enligt Lundman var Eliassons relation till vad som framstår som en stimulerande miljö problematisk, där mötet med tidens modernism beskrivs som "en kontakt med en något svårsmält verklighet". (s. 42) Författaren påpekar

att det avgörande var den intellektualiserade attityden till musiken och komponerandet. Eliasson citeras: "Man ska komma ihåg att för mig var musik så oerhört betydelsefullt – det enda syftet med att leva. Då kan man inte komma med något stendött intellektuellt. Det var som att jag bara skulle vara ett skelett, utan kött. Att ta till mig det man sa åt mig svor mot hela min person." (s. 42) Kopplingen mellan detta, Eliassons musikestetiska syn, och hans livsfilosofi, mellan hans musik och hans liv, är en av de frågor som Lundman återkommer till i boken. Eliassons känsla av främlingskap gällde inte bara modernismen utan även detta att vara människa:

Det är som att jag prenatalt tvingat mig på den här världen. Det är svårt att föreställa sig om man inte existerar, men tänk om det är så? Jag har alltid haft känslan av att jag är fel människa. Det var inte jag som skulle gå här på jorden. Det känns som att jag tagit någon annans plats. (s. 144)

Enligt Lundman handlade det för Eliasson om en fullständig identifikation med musiken, där tonsättaren i själva verket inte komponerade musiken, utan där han lät musiken "generera sig själv". Eliasson ville befinna sig i musiken istället för att betrakta den som ett objekt. Han hade en strävan att "låta varje verk vara ett eget *subjekt i sig*" (s. 173). Lundman förklarar Eliassons filosofiska och vissa gånger mystiska tankegångar om *logos*, *det stora musikhavet*, *musikängeln* och *subjektmusik*, och försöker finna logik i dessa, vilket är mycket givande.

Något som saknas i boken är notexempel. Sådana skulle ha bidragit till en konkretisering av några av de livfulla, men ofta i hög grad abstrakta verkbeskrivningarna; det skulle gett intressant information om musiken för den som kan läsa noter. Dessutom är en tonsättares notbild en del av skapandet. Jag uppfattar

den rentav som en del av identiteten. På det sättet är partitur meningsfulla även för läsare som bara ser det som bilder. I fallet Eliasson hade detta varit särskilt motiverat eftersom han har komponerat en serie verk med titeln *Disegno* (italienska för "teckning"), där kopplingen till det grafiska dessutom tas upp av Lundman. På ett ställe i boken finns ett foto av partituret till *Dante Anarca* i Eliassons handskrift. Även om det är suddigt och i en vinkel som gör att man bara kan utläsa enstaka takter i ett par stämmor är det fascinerande att se, och det låter oss på en gång komma närmare Eliasson och hans musik. Frånvaron av notexempel gäller emellertid alla böcker i serien *Svenska Tonsättare* och är något som troligen varit en förutsättning för Lundman, varför invändningen inte kastar någon skugga över författaren – han har gjort ett utmärkt arbete.

Sammanfattningsvis ska sägas att Tony Lundmans bok om Anders Eliasson är mycket läsvärd och ett värdefullt tillskott till litteraturen om denna spännande tonsättare och hans musik.

Per-Henning Olsson

Ämneswennen och Hofskalden

James Massengale: *Ämneswennen och Hofskalden: Om sambandet mellan Olof von Dalin och Carl Michael Bellman* (Inledning av Ingemar Carlsson). Varberg: CAL-förlaget och Olof von Dalin-sällskapet, 2013. 143 s. ISBN 978-91-9791-495-6

Vad hade hänt om inte Bellmans musik hade bevarats? Det var ju inte mer än en hårsman från att hans visor hade gått i graven utan att någon skrev ned dem? Kanske på samma sätt som med Olof von Dalins visor en generation tidigare, liksom Lucidors och Lars Wivallius.

De tappade bort sin musik, kvar fanns bara dikterna.

Så vad var det då som hade hänt på vägen? Varför fanns inte musiken kvar? Om man börjar ställa sig de här frågorna, och sedan bestämmer sig för att göra något åt saken, kan man omöjligt undvika att träffa på musikvetaren James Massengales namn. Han är den moderne pionjären inom svensk visforskning med inriktning på 1700-talet. 1970 disputerade han över ämnet "The Musical-Poetic Method of C.M. Bellman", där han analyserar hur denne lånat olika melodier, framförallt från fransk *opéra comique*, och format om dem till något alldeles eget, personligt. Med skarp analytisk förmåga visar han hur Bellman med hjälp av att "ordsätta" varje åttöndel, varenda liten sextöndel får musik och text att bli just så "systerligt förent" som omtalas av J.H. Kellgren i förordet till *Fredmans Epistlar* 1790. Musiken trycktes alltså bara några år innan poetens död, tala om att få till det i sista sekunden!

I den nyutkomna boken *Ämneswennen och Hofskalden: Om sambandet mellan Olof von Dalin och Carl Michael Bellman* (CAL-förlaget, inledning av Ingemar Carlsson) får vi fördjupa oss i förspelet till *Fredmans Epistlar* och hur Bellman fick fatt på sina melodier under ungdomstiden. Boken är samtidigt en berättelse om hur en av våra skickligaste forskare i skymundan, långt borta från melodifestivalers och TV-kamerors bländljus ger oss tillbaka den svenska visan från 1700-talet.

"Ämneswennen" är förstas Bellman, den unge begåvade spolingen och språkgeniet som inte kan låta bli att rimma, och hans föregångare "Hofskalden" – tidningsmannen, satirikern, språkförnyaren och poeten Dalin. Inte många känner till att Dalin också var visdiktare (han har efterlämnat mer än 1 500 visor!) och förebilden för den unge Bellman. En rolig händelse återges i boken – den när

Dalin skall avge ett utlåtande om den 19-årige Bellmans första alster "Månan", en politisk allegori. Den gamle språknestorn finner tydligen inte mycket att anmärka på, men har ändå en (!) endaste ändring att rekommendera. Han byter ut ordet "Predik-Stolen" mot "Läro-Stolen", vilket säkert var klokt med tanke på det fyrverkeri av skojande med Bibeln och bibliska personer som den unge Carl Michael utvecklade under 1760-talet, med ilska protester från prästerskapet som följd. Dalin i sin tur blev nästan halshuggen på 1750-talet när han skojade med prästerna i sina s.k "kalott-predikningar", små teaterstycken som med stor säkerhet har fungerat som inspirationskälla för Bellman i t.ex *Fredmans 1:a epistel* "Gutår, båd natt och dag".

Det är just här som bokens kärna finns, hur Bellman i sina fräcka, skabrösa ungdomssånger och bibelskojande använder sig av samma melodier som Dalin, men utvecklar dem åt annat håll – där den äldre Dalin är satirisk är den unge Bellman komisk. Ett exempel på en sådan melodi är "Kulna höst med regn och töcken" (Dalin) resp. "Bort med vett och sunda tankar" (Bellman) – en polskemelodi som var mest känd under titeln "Klippingshandskar jag Er lovar", vilken i sin tur är skriven av poeten Israel Holmström i slutet av 1600-talet. Melodin användes av många fler än Dalin och Bellman.

Detta att man använde sig av ett gemensamt melodiförråd, att man lånade befintliga melodier – *paroditeknik*, är något som förenar många poeter och visdiktare (t.ex Johan Runius och Lucidor) som verkade inom den tidsrymd som innefattar Lars Wivallius (1605–1667) till Bellman (1740–1795). De hämtar visor, slagdängor och psalmer från bl.a Danmark, Tyskland och Frankrike och gör till sina egna.

Hur kommer det sig då att Olof von Dalins visor glömdes bort? Ett svar är att musiken

till visorna och psalmerna under 1600- och 1700-talen sällan eller aldrig tecknades ned, bevarades eller trycktes. Nottryck var alldeles för dyrt, i stället spreds visorna ofta som skillingtryck.

När James Massengale blev huvudredaktör för musikkommentarerna till Bellmans samlade verk förde hans intresse för ungdomssångerna honom snart in på rekonstruktioner av Dalins visor. I ett livslångt arbete har han på ett banbrytande sätt kunnat klarlägga vilka melodier som avsetts och under vilka sociala omständigheter dessa skapats. Medan Bellmans musik sedan lång tid tillbaka undersökts, har ingen analyserat Dalins. Genom Massengales pionjärinsats börjar nu konturerna av en genom frihetstiden och gustaviansk tid gemensam sällskapssång att framträda, både i en internationell och inhemsk svensk musiktradition. Den verkar ha levt såväl i Dalins hov- och högreståndsmiljö (Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas hov) som i Bellmans (Lissanders på Götgatan) mer borgerliga. En skillnad fanns dock mellan de båda – Bellman var en lysande estradör, till skillnad från Dalin, som nog inte sjöng sina visor solo ens i de slutna sällskapen.

Dalin har använt flera melodier som överlevt till vår tid. En av dem är den s.k. "Dalvisan": "Om sommaren sköna" som hos Dalin heter "Philemon drev ut sina får i en äng", men även hans "En Celadon gav fröjderop" (en variant av "Sinclairsvisan") har klarat sig. Den visan är skriven på den berömda *Folia*-melodin, en chaconne som många lockats att sätta ord till – i vår tid har både Olle Adolphson och Alf Hambe lämnat sina bidrag (se vidare Ramsten och Jersild: *La Folia: En europeisk melodi i svenska musikmiljöer*, Göteborg: Ejeby, 2008).

En av de allra äldsta melodier vi känner – "Ro, ro till fiskeskär" vilken som melodityp kan beläggas på 1100-talet – har använts av Dalin ("Skatan sitter på kyrkotorn"), och vem minns inte när Ulf Gruvberg på LP:n "Med rötter i

medeltiden" sjöng "Brännvin är mitt enda gull", här finns den i Dalinversionen "Ödet är min största ro". Den folkvisa som Jan Johansson fastnade för kallad "Visa från Utanmyra", var känd under Olof von Dalins tid som "O, tysta ensamhet".

I bokens tredje kapitel kastar Massengale oss in i en spännande jämförelse mellan Bellmans och Dalins visor, och visar hur olika man kan hantera en melodi. Dalin hade under 1730-talet i glada sällskap sjungit satiriska sällskapsvisor från Frankrike, och gjort svenska varianter på dem. I en refrängvisa, "Eh bien!... vous m'entendez bien" (hos Dalin heter det "Allt väl...I förstår mig väl), hade han efter fransk sedvana använt den förtroliga frasen för att förmedla lätt ekivoka situationer – "ni förstår mig väl" – d.v.s. att jag inte får uttala mig närmare om det hela. Det blev ett populärt grepp och Dalin skrev nästan trettio visor med denna refräng. På 1760-talet lånade Bellman den franska melodin och Dalins refräng, men med ett något skabrösare innehåll ("styfkjortel på magen" kan enligt Bellmanforskaren Gunnar Hillbom betyda en stelnad spya på kläderna):

Dalin:

Twå fröknar stodo i en Sal
Och höllo ett förtroligt tal
En del, att man fick hört
Alt wäl:
En del blef sagt i örat
I förstår mig wäl

Bellman:

Hur lustigt är att vara fet
Och rosenröd och full och het!
Styfkjortel ha på magen
Allt wäl
Och hes i andedragen
I förstån mig wäl

Massengale fortsätter med den här typen av parvisa jämförelser, och i den åtföljande

delen följer så en uppställning på hela 26 visor av respektive Dalin och Bellman, allt med noter och texter vackert återgivet. Det här är en historisk händelse – det är första gången vi kan öppna en bok med Dalins visor – med noter! Kan det till och med vara så att Dalins visa "Lovö, som nu legat matt" är förebilden för "Solen glimmar blank och trind"? Det tänker sig i alla fall Lars Huldén, men här är Massengale mer tveksam. Det fanns nämligen flera varianter av melodin på Dalins tid.

Men hur var det med Runius och Lucidor då? Kan man inte hitta några fyllevisor av dem? Ja, antagligen drack de (som de flesta på den tiden) i stor kvantitet, men några mängder dryckesvisor har vi inte bevarade av deras hand. De har oftare skrivit i den tradition som nämnts här ovan: tillfällesdikter, visor och psalmer med lånad musik. Men det är en annan berättelse, om 1600-talet.

Och Dalin då, skrev han några fyllevisor? Ja, faktiskt har han en sång med samma tema som hos Bellman: "Till Kärleken och Bacchus". I Dalins "Kära Bacchus, öppna din tunna!" heter det: "Bacchus och Venus dras om mitt skinn." Fast Bellman tar förstås i starkare: "Femton års flicka och fuller pokal är vad i världen helst mig behagar." Men Massengale visar i andra exempel med önskvärd tydlighet att Dalin inte var någon dammig gammal perukstock. Tack vare hans fantastiska forskningsarbete kan vi alla nu själva få konstatera detta. Hela uppställningen är fylld med genomtänka jämförelser och undersökningar, sådant som kräver stora kunskaper, god iakttagelseförmåga, fantasi och gott om tid.

Precis som många andra vispoeter (Taube, Adolphson, Hermodsson) har både Bellman och Dalin varit talangfulla bildkonstnärer. Den vackra boken innehåller flera teckningar av dem båda, såväl som av mer kända konstnärer – Elias Martin, J.T. Sergel m.fl. Med denna bok öppnar Massengale dörren till en tidigare

delvis förlorad sångkultur i tidens sällskap, som genom generationer förenade den geniale Bellman med "den store Dalin". För den som vill fördjupa sig i svensk visa före Bellman är den här boken en guldgruva.

Martin Bagge

En symfonisk särling

Per-Henning Olsson: *En symfonisk särling: En studie i Allan Petterssons symfonikomponerande*. Diss. Inst. för musikvetenskap, Uppsala universitet, 2013 (Studia musicologica Upsaliensia, nova series, XXIII). ISBN 978-91-55486-59-4

Knappt ett decennium efter Laila Barkefors' *Gallret och stjärnan: Allan Petterssons väg genom Barfotasånger till Symfoni* föreligger med Per Henning Olssons bok den andra akademiska avhandlingen som befattar sig med den internationellt uppmärksammade tonsättaren Allan Pettersson. Medan Barkefors koncentrerade sig på de tidiga åren fram till 1952 och lade stor vikt vid kopplingar mellan liv och verk, ägnar sig Olsson åt hela Petterssons symfoniproduktion med både idéhistoria och analys i fokus. Två grundläggande ställningstaganden styr avhandlingens inriktning. För det första betonar Olsson musiken och komponerandet som områden med egen kvalitet och eget värde som forskningsföremål. Om man känner till Pettersson-forskningen är detta långt ifrån självklart. Eftersom tonsättarens biografi är präglad av både arbetarbakgrund och långdragen sjukdomshistoria, har forskningen hittills i stor utsträckning riktat sitt intresse på den biografiska bakgrunden till musiken. En avhandling om Pettersson som riktar fokus på själva komponerandet ifrågasätter därmed en hel del implicita hypoteser som, inte minst hos Barkefors, ansågs som

aprioriskt giltiga. För det andra sätter Olsson fingret på att relationen mellan Petterssons syn på musik och hans komponerande inte på något sätt är självklar. Olsson skiljer därför tydligt mellan dessa två – sinsemellan relaterade – idévärldar och avser att utröna deras förhållande utan att sätta likhetstecken dem emellan.

I avhandlingens första del rekonstruerar Olsson Petterssons musiksyn i relation till hans självbild och kontextualiserar dennes yttringar mot bakgrunden av ett brett källpanorama av både tryckt och otryckt material. Olsson framhäver Petterssons hantverksideal och hans självförståelse som överlägset geni. Vidare betonar Olsson att Pettersson avser att i sitt tonspråk sammanföra divergerande strukturer, t ex radikala dissonanser och rena treklanger, på ett högre plan; att det inte handlar om *Stilvermischung*. Påståenden som dessa innebär ett medvetet distanstagande till de ideal som idkades av måndagsgruppen. Det framgår således hur Pettersson stiliserar sig till både kompositorisk och institutionell enstöring, till "särling". Samtidigt visar Olsson dock att "allt tillgängligt material tyder på att Pettersson var synnerligen medveten och nyfiken som person", det må gälla sina svenska tonsättarkollegor eller Mahlers symfonier i partitur – trots att Pettersson envist förnekade allt inflytande utifrån på sina verk.

Till de mest intressanta aspekterna hör Olssons rekonstruktion av de ledande premisserna för René Leibowitzs undervisning i tolvtonsteknik utifrån Petterssons anteckningsböcker och brev. Det handlade om "ett väl uttänkt system där det fanns principer både gällande hur en formdel karakteriserades strukturellt och hur avsnittet skulle behandlas gällande seriestrukturen", även i avsaknad av "tonalitetens formbildande funktion". (s. 79)

Olsson använder sig genomgående av ett stort källmaterial med avsevärd spännvidd.

Speciellt bör nämnas Allan Pettersson-arkivet på Uppsala universitetsbibliotek med anteckningsböckerna från studierna, och de problematiska s.k. "korsmärkta anteckningsböckerna". Vad som förvånar lite grann är att Olsson inte ägnar sig lika engagerat åt noternas text- och tryckhistoria. Att detta hade varit på sin plats, speciellt med hänsyn till tonsättarens okonventionella notation (jfr s. 154), framgår från de många spridda textkritiska anmärkningar i analyserna.

Utifrån resultaten från första delen väljer Olsson i avhandlingens andra del att sätta musikens kontraster – i synnerhet på det harmoniska planet – i centrum. Analyserna behandlar *en détail* symfonierna 2 och 4 (från femtiotalet), n:r 5 och 7 (från sextiotalet) samt n:r 10 (från 1970-talet). Bilden kompletteras med summariska avsnitt om de övriga symfonierna. Att det med hänsyn till omfånget krävs ett exempelbaserat förfaringsätt ligger nära till hands, och Olssons argumentation om de utvalda verkens exemplariska roll förefaller i princip rimlig. Några av resonemangen beträffande de övriga symfonier kan emellertid diskuteras, t.ex. att n:r 9 väljs bort för dess "enorma omfång" och n:r 3 och 8 för ensatsighetens skull.

Analyserna visar att Petterssons formfantasi hänger intimt ihop med hans etablering av stora kontraster inom ett kontinuum mellan tonalt och icke-tonalt. I linje med den genomgående organismtanken åsyftar Pettersson en förening av till synes oförenliga sfärer med hjälp av ett ambitiöst konstruktivt kompositoriskt arbete. Eftersom analyserna orienterar sig på symfoniernas speciella tonmaterial, går varje analys sin egen väg. Sammantaget visar Olsson att tonaliteten i symfonierna fyller många olika funktioner: som orienteringspunkt, som störfaktor, som formbildande element, som avspänningspol mot icke-tonal spänning, och sist men icke minst som ett

element intimt relaterat till det tematiskt-motiviska arbetet. Olssons analytiska resonemang är problemmedvetna, noggranna och väl avvägda gentemot tidigare forskning. Särskilt bör nämnas Olssons kritiska överväganden angående den i tyskspråkig forskning ofta förekommande metaforen "lyriska öar". Läsaren får för övrigt en god orientering i djungeln av Petterssons opulenta partitur genom generöst inströdda notexempel.

En aspekt som kan uppfattas som problematisk rör genrefrågan. Att komponera symfonier efter 1950 betyder att skriva in sig i en genrehistoria, som implicerar ett nät av kompositoriska och estetiska normer. Symfonins genrehistoria utgör därför i avhandlingen spindeln i nätet. Ändå ägnar Olsson detta komplex inget sammanhängande resonemang. Visserligen finns ett stort antal utspridda relevanta fakta och funderingar, och även ett litet avsnitt rörande den samtida svenska symfoniproduktionen (ss. 141–144), dock sker inget sammanförande av dessa trådar. På sätt och vis blir det därmed en framtida forskningsfråga hur pass Petterssons symfonikomponering faktiskt är distinkt från sina generationskamrater – huruvida han alltså verkligen är "ett symfoniskt särfall". (s. 145)

Även när det gäller svensk musikhistoria under decennierna efter 1950 saknar Olsson ibland kritisk distans gentemot etablerade kategorier och värderingsmönster (t ex "radikala" och "traditionalister"). I diskussionen av Bo Wallners arbetsdagbok är Olsson däremot fullt medveten om i vilken omfattning legitimationsintressena för måndagsgruppen fått styrande funktion i Wallners historiografiska kategorier och tanke-system. Med hänsyn till Wallners stora inflytande på svensk efterkrigs-musikvetenskap är det en stor förtjänst att avhandlingen här öppnar för en kritisk debatt som sträcker sig långt utanför själva undersökningsområdet.

I sin helhet måste Per-Henning Olssons dissertation betraktas som ett framstående forskningsbidrag som präglas av en genomgående hög reflexionsnivå och som öppnar nya vägar för en idéhistoriskt grundad förståelse av Allan Petterssons symfonikomponering. Det vore mycket önskvärt att översätta den – eller åtminstone valda delar – till engelska så att den även internationellt når den uppmärksamhet den förtjänar.

Signe Rotter-Broman

The Organ in Recorded Sound

The Organ in Recorded Sound: History, Sources, Performance, Practice. Red: Kimberly Marshall. Göteborg Organ Art Center, Göteborgs universitet, 2012 (GOArt Publications XIII). 144 s., 2 CD. ISBN 978-91-97261-20-3

Forskning på orgelmusikk og orgelkultur har lenge vært et neglisjert område innen allmenn musikkvitenskap. Det er antageligvis flere grunner for det. En enkel konklusjon å trekke er instrumentets plassering som kirkens instrument. Musikk som hører orgelet til er kontekstualisert, hvor fokus på det funksjonelle i liturgien er primær. Kanskje det er en årsak til at kirkene i vår verdensdel nå begynner å vende ryggen til orgelmusikk, og ser febrilsk etter mer nøytrale og alminnelige uttrykk. Det er ikke sikkert at Lars von Triers vignette *The little organ school* i *Nymphomaniac* (2013) i særlig stor grad vil endre den allmenne forestilling om hva orgelets musikk er, selv om ordspillet og fremføringen av *Ich ruf' zur dir*, BWV 639, er både pikant og alle tiders. Våre kirkesamfunn i Norden er i alle fall i folkelighetens navn i ferd med å forlate faste liturgiske former, herunder lengre koralforspill. I vestlig kultur representerer instrumentet også markedskapitalisme, og særlig i USA, da

svære orgler ble bygd i markedsføringsøyemed. Instrumentets fleksibilitet som erstatningsorkester i stumfilmer og besparende offentlig underholdning i begynnelsen av det 20. århundre gjør det nærliggende å assosiere det med det ufullkomne. I tillegg gjør instrumentets enorme repertoar av originale verker og ulike byggetradisjoner i alle verdensdeler landskapet temmelig uoversiktlig.

Musikkinspillinger og mekaniske instrumenter gir blant annet muligheter til å studere fortidens tolkninger av musikkrepertoar, tekniske nyvinninger, historiske instrumenter samt fremføringspraksis. Det er ikke lite. Boken gir et innblikk i hvordan praktikere og forskere har startet et arbeid hvor nye innsikter i hvordan vi forstår vår fortid hentes fra mekaniske og akustiske opptak. Det er bare litt over 100 år siden det første vellykkede kommersielle opptak av orgelmusikk ble gjort. John McClellans innspilling fra Salt Lake City i 1910, hvor blant annet en forkortet utgave av Bachs Toccata og fuge i d-moll sto på programmet, regnes som platen som lanserte instrumentet på platespillere. Denne, som flere av de tidligste eksemplene på CD:ene, viser at det alltid har vært problematisk å ta opp orgellyden i store kirkerom med uklare akustiske forhold. Innspillingene som er vedlagt gir også et innblikk i sammensatte valg som ble tatt for å presentere et verk i ulike rom og tolkninger. Dette kommer særlig til syne i åtte ulike opptak av Bachs Toccata, adagio og fuge i C, BWV 564, som ble laget mellom 1931 og 1986.

Boken er usannsynlig sent forlagt. Den består i en serie artikler som ble presentert som forelesninger på en tredagers konferanse "The organ in recorded sound: An exploration of timbre and tempo" ved Arizona State University i 2002. Årsaken til forsinkelsen var vanskeligheter med å få tillatelse til å gjengi de vedlagte innspillinger. Artiklene omtaler mange innspillinger på flere ulike mediaer:

voksplater, Welteruller, 78-plater og digitale opptak. Videre utdyper artiklene ulike emner som Bach-tolkninger, Karl Straubes orgelskole, Welte-Philharmonie-orgelet og rullene som oppbevares ved Museum für Musikautomaten i Seewen, Switzerland, samt GOArt-databasen for orgelinnspillinger som er nå nettopp relansert. Databasen, sammen med andre databaser i Storbritannia, USA og Australia, utgjør betydelige ressurser for forskere som vil undersøke den nære fortidens praksis. Gjennom flere forelesninger og en debatt ble utgivelsen tatt et skritt videre ved forrige Göteborg International Organ Academy (5.–8. september 2013). I tillegg, for komponister som selv var utøvere, gir opptakskilder et innblikk i komponistens samfunn og stilepoke. Fortidens teknologi er også gjenspeilet i historiske opptak av ulike orgler, både når det gjelder opptaksutstyr, plassering av mikrofoner og instrumentenes tekniske beskaftenhet. I noen tilfeller er instrumentene som omtales gått tapt.

Artiklene ledsages av to CD-kompilasjoner som gjengir historiske opptak. Disse inkluderer flere innspillinger av fremragende utøvere som spiller på instrumenter de er best kjent for. Charles Tournemire som spiller Franck på et uendret Cavaille-Coll i St. Clotilde, Paris i 1930, Easthope Martin som spiller Lefébure-Wély på et lite studioorgel i 1913 og G.D. Cunningham som spiller en del av Elgars Orgelsonate på det heroiske Willis-orgel ved Alexandra Palace, London i 1930, gjør virkelig et stort inntrykk. Cunninghams innspilling er merkelig for dets raske tempo, som kan hende er forårsaket av at 78-plater var meget begrenset, spesielt når det gjelder tid. Ellers kan man høre organister spille egne verker (Widor med en rolig utgave av sin kjente *Toccata fra Symphonie V*, Bonnet som spiller *Matin Provençal*, Demessieux som spiller sin andre etyde).

Boken er en ressurs som ikke bare vil interessere utøvende organister som vil bedre forstå fremføringspraksis i det siste sekelet, men også lydingeniører, platesamlere og audiofiler, samt musikvitere. Artikkelforfatterne undersøker nemlig flere sammenknyttede felt, hvor musikkritikk, fremføringspraksis og teknologiske nyvinninger kommer tydeligst frem. Det er en betydelig tilføyelse til feltet, som tidligere er blitt etablert gjennom bøker og artikler av noen av bidragsyterne, blant annet Timothy Days "A century of recorded sound" og David Rumseys arbeid med Welte-ruller.

Timothy Days artikkel "Who Needs Old Recordings?" åpner boken med tydelige meninger og innsikter. Hans artikkel ledsages av både nyere og eldre opptak av vekslende kvalitet. Days påstand om at disse opptak er med å hjelpe organister å forstå og plassere sine egne tolkninger i en større sammenheng. Altså, opptak forstås ikke som statiske, autoritative kilder, men som sammenligninger som tjener nåtidens artister som vil tilføye sine ublyge meninger til utgivelsesmangfoldet. Dermed kommer man til en konklusjon: at søken etter absolutte autoriteter, enten i Urtext-partiturer eller i opptak gjort av komponisten selv eller en nærstående venn er, når det kommer til stykket, ikke bærer frukter. Søkeprosessen er likevel nyttig da den kan være med å tvinge frem responser som er mer eller mindre "autentiske".

David Rumseys bidrag "Organists on a Roll: The Welte Organ's Mechanically-Recorded Performances" gir eksempler på hva mekaniske opptaksordninger kan bidra med. Han tar for seg orgelrullene på Weltesystemet fra Tyskland, som ble laget etter opptak av Harry Goss-Custard, Edwin Lemare, Alfred Hollins, Joseph Bonnet, William Wolstenholme, Eugene Gigout, Marco Enrico Bossi, Max Reger, Karl Straube, Marcel Dupré og flere til. Mange ulike komponister er representert. Selv om

musikken også er tilgjengeliggjort digitalt, kan disse ruller fremdeles spilles av på et gjenværende instrument ved Seewen Museum für Musikautomaten, hvor et stort to-manuals Welte-orgel står. Det er verdt å nevne at registreringen kan justeres aktivt ved avspilling av slike ruller.

Et skandinavisk perspektiv finnes i Sverker Jullanders "The Ultimate Authority? Possibilities and Problems in Composer's Organ Recordings". Her undersøker Jullander komponistenes egne opptak. Han påpeker at mange av disse komponister ikke var blant de beste utøvere, og at en alltid bør stille kritiske spørsmål angående slike opptak. Både Karg-Elert, Reger, og særlig Messiaen er komponister som unntaksvis fremførte sine egne verker slik de var nedtegnet. Også Widors opptak mot slutten av sin karriere er preget av fallende fysisk form, noe som blant annet preger tempovalgene hans. Jullanders undersøkelse av de svenske komponistene Otto Olsson og Oskar Lindberg gjør det klart at både tempo og andre regulerte forhold i partituret sjeldent er nedtegnet etter deres egne interpretasjoner. Rubatovariasjoner fremkommer i særdeles umåteholdne former. Slike fremføringer bør informere dagens utøvere, argumenterer Jullander, og han advarer mot å finne en idealisert modernistisk fremtoning som viser først og fremst presisjon og moderasjon. Det er ikke mulig å anse komponistopptak som autoritative, da disse også må forstås etter sin egen historiske stilepoke.

Robert Clark bidrar med "A New Recording to Document Old Traditions: The Restored Hildebrandt Organ at Naumburg", hvor han beskriver hvordan politiske beslutninger låste vestlige forskeres forståelse av Bachs orgler, da de fleste av Bachorglene på hans hjemlige trakter var utilgjengelige for vesten. Orgelbevegelsens grunnlag er igjen dementert, da klangresultatet er rikere og varmere i

Naumburg enn ved de idealiserte nordtyske Bach-instrumenter.

David Knight beskriver "The GOArt Database: Sources for Studying Organ Recordings" med utgangspunkt i forskjellige forhold og teknologier som påvirker opptak, samt kulturer og plateomslag og anmeldelser. Dette bidraget, sammen med Terry Hoyles undersøkelse "The Organ on 78 rpm Records" gir verdifull innsikt i hvordan teknologien påvirket kulturen, og understreker hvor raskt utviklingen skjedde i forrige århundre.

Kimberley Marshalls artikkel "Cycles of Interpretation in Recordings of Bach's Organ Music" formidler på fremragende vis hennes teori om at tolkninger i det 20. århundre har utviklet seg gradvis og etter en syklisk modell. Denne teorien, som i utgangspunktet er en motsetning til den tradisjonelle forståelsen basert på kontinuerlig teleologiske, lineær utvikling, sammenlignes med en pendel som svinger fra konsistente og rigide fremføringer til mer fleksible, rokokkofremføringer og tilbake igjen. Man kan samtidig finne formidlinger i dag, og nesten når som helst i hele det siste århundre, som dekker hele spektrum av stilverdener. Dette er en måte å forstå våre egne formidlinger idag: på hvilken måte reagerer vi imot det som ble praktisert for 50 år siden, og hvordan har vi utviklet forståelsen? Hvordan påvirker teknologiske utviklinger våre formidlinger? Platekonseptets samlingskarakter er en agenda i seg selv, som brytes ned gjennom streamingtjenester. Slike undersøkelser kan hjelpe oss å forstå egen praksis, og kanskje også tvinge frem nye formidlingsideer.

Boken tydeliggjør hvor viktig lydopptak er som tolkninger på hvordan vi idag forstår fremføringspraksis i det 20. århundre. Eldre innspillinger er i Norden forholdsvis få, og lite er blitt utgitt på nytt. Likevel foreligger det store muligheter i å gjennomføre hva som er blitt gitt ut eller kringkastet på radio. Det

finnes, for eksempel, lydopptak fra radiokringkastinger fra 1950-tallet og fremover som ville kunne gi nye og antageligvis verdifulle innsikter. Denne boken gjør musikkvitenskap en stor tjeneste ved å åpne nye perspektiver gjennom det å anskue historiske opptak for kulturelle, sosiale og fremføringsmessige anliggender, for å se etter orgelmusikkens vesen i sammensatt kulturformidling over flere tiår.

David Scott Hammes

Musikhögskolelärarens yrkeskunnande

Clas Pehrson: *Musikhögskolelärarens yrkeskunnande: Anteckningar av en autodidakt*. Stockholm: Dialoger, 2012. 173 s. ISBN 978-91-86659-09-7

Hva er det *musikerutdanneren* kan, og hva slags verdi har denne kunnen for samfunn, utdanning og forskning? I denne boken artikulere Clas Pehrson sin tenkning om dette, på bakgrunn av 45 års erfaring som musiker og musikerutdanner ved Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Å verbalisere praktisk, kroppslig og kunstnerisk ekspertise er en krevende oppgave, både innholdsmessig og språklig. Pehrson tar denne utfordringen og diskuterer hva kunnskapen handler om, så vel som de ordene han bruker for å beskrive dette. Språk er makt, og det er avgjørende at musikere og musikerutdannere selv tar del i å utforme begreper og forklaringsmåter om sin kunnskapsutøvelse, siden dette kan bli rammer som kunnskapsutøvelsen må innordne seg. Pehrsons bok er et rikt bidrag i så måte, og tilbyr gjennomtenkte og velbegrunnede måter å drøfte undervisning som foregår på kunstnerlig grunn.

Pehrson velger begrepet *drivkraft* om den indre kraft som driver musikeren, og

mener det nærliggende og mer brukte ordet "motivasjon" er for passivt for å beskrive trangen, lysten, eller kanskje like gjerne *kallet* som er så karakteriserende for musikere og musikerundervisere. "Kun den som ikke lar seg hindre bør overveie en musikerkarriere" skriver Pehrson (s. 69, min oversettelse). Musikeren bedømmes uavlatelig, og ofte på ubarmhjertige vis, i spilleprøver, ansettelse og yrkesutøving. Pehrson skulle egentlig bli lege, og overlevde sine studier med musikken som "livseliksir". Så ble han likevel musiker, og etter hvert musikerlærer, uten formell utdanning for noen av delene. Språket for å diskutere yrkeskunnskapen som musikerutdanner var derfor ikke "gitt", men en sterk drivkraft for også å artikulere og drøfte sin yrkeskunnskap har ført Pehrson stadig nærmere forskningens verden.

Kunstnerisk undervisning *skapes*, i dialog mellom mester og elev, utøver og instrument, tradisjon og nyskaping. Pehrson velger begrepet *arbeidsform*, og ikke metode, for å påpeke at arbeidsmåtene blir til – de foregår ikke i en allerede ferdiglaget form. I kunstnerisk arbeid er det ikke *gitt*, hva som blir. Musikeren behøver å være trygg i det uvisse, kunne reagere på impulser og forholde seg til redsel og nervøsitet som ofte er del av det hele. Kunstnerisk arbeid, som musikerundervisning, forutsetter sensitivitet til å kunne tune seg inn til-, og være i skapende dialog med medmusikere, musikktradisjoner, elever og publikum. Dette forutsetter en *oppmerksomhet* som veksler mellom å være innovervendt og utovervendt. Å være konstant påkoblet er utmattende, og musikere behøver å kunne styre oppmerksomheten, og pendle mellom å være utovervendte, innovervendte, og å hvile oppmerksomheten – i yrkesutøvingen sin. Å være oppmerksom som musiker og musikerutdanner handler også om å høre *underteksten* i situasjonene, og deretter

om å kunne anvende en *indirekte* vei for å arbeide med det som uttrykkes der. Læreren må kunne møte utfordringer, for eksempel av teknisk eller tolkningsmessig art, med en respektfull og kreativ distanse. Slik distanse handler om å ikke tvert utsi kjernen i problemet, men om å kringgå utfordringen gjennom utprøving og dialog, verbalt så vel som gjennom forespill og musikalsk kommunikasjon.

Å være musikerlærer forutsetter at man er musiker. Når man slutter som musiker begynner også lærerkarrieren å avklinge, skriver Pehrson. Musikerutdanneren pendler mellom utdanningsinstitusjonen og det profesjonelle musikerliv, og skaper på denne måten viktige forbindelser mellom yrke og utdanning slik at standardene på hva som er "god" yrkesutøving umiddelbart blir del av utdanningen. Normer for musikerkunnskapen er derfor i dynamisk endring, og ikke noe som kan utsies en gang for alle. I starten av lærerkarrieren opplevde Pehrson det som konkurrerende fokus å være musiker og å være lærer, og oppfattet disse fokusene stjal av hverandres tid. I dialog med hverandre ble løsningen etter hvert en mer intuitiv arbeidsmåte, på begge områder, og refleksjonene om arbeidet handlet både om intellektuell ettertanke og om opplevd følelse. Gjennom lærerarbeidet startet viljen til å ville utsi og undersøke arbeidsmåter og yrkeskunnskap i musiker- og musikerundervisningsarbeid, og dette kunstnerisk, intuitive og samtidig verbalt refleksive arbeidet har ført Pehrsons interesse i retning av kunstnerisk forskning.

Ett sentralt aspekt i så vel kunstutøving som i kunstnerlig undervisning er det å skille mellom det *profesjonelle* jeg'et og det *private* jeg'et. Det er noe annet å *gestalte* en følelse enn selv å oppleve denne følelsen, og en musiker som lar seg berøre av egen gestaltning kan fort rive magien som trollbinder publikum.

Pehrson anvender Ingemar Bergmans metafor "masken" om dette skillet. Han påpeker at det profesjonelle jeg'et er like ekte som det private, men at "masken", en profesjonell avstand til det private, er en forutsetning for et godt arbeid i musikalsk gestaltning så vel som i musikerundervisning.

Sentrale aspekter i musikerlærerens yrkeskunnskap er ifølge Pehrson *begavelse, drivkraft, ferdigheter, samarbeidsevner og arbeidsorden*.

Begavelse brukes om medfødte forutsetninger, hvilke er premisser for musikerundervisningen. Slik begavelse kan komme til uttrykk gjennom en letthet i spill, samspill og musikalsk kommunikasjon, eller gjennom en tunghet for oppgaver som musikeren ikke kunne ha forberedt seg på.

Drivkraft handler om musikerens indre kraft til å holde på med musikk, og er en kraft Pehrson oppfordrer musikeren til å styre bevisst. Mens musikerstudenter med stor begavelse godt kan gjøre flere ting, og for eksempel lære seg ulike instrumenter og flere stilarter, bør andre musikerstudenter styre sin drivkraft mot studiene, og kun det. Karrieretenkning er truende for drivkraften, skriver Pehrson, og mener det bør være karrieren som finner musikeren, og ikke motsatt. Han påpeker viktigheten ved det å ivareta spillelederen parallelt med det harde arbeidet som behøves for å bli musiker.

Ferdigheter handler om praktisk og teoretisk kunnen som musikeren har gjort til sitt. Dette kan være gehørmessig, instrument-teknisk eller i.f.t. uttrykk. Ferdighets-aspektet er det momentet av yrkeskunnskapen som lettest lar seg bedømme, men må ses i relasjon til øvrig kunnskap, og som kompenserende for eksempelvis en mindre begavelse og drivkraft. I musikerutdanningen behøves et balansert fokus på teknikk og tolkning, skriver Pehrson,

og advarer mot så vel teknikkfiksering som tolkningsfiksering. Kunstnerisk arbeid krever oppmerksomhet og synkront arbeid med begge deler. Pehrson oppfordrer også til en utforskende periode først, i arbeidet med å innstudere nye musikk, for så å spare det håndverksmessige arbeidet til premissene er utviklet gjennom en affektskisse. Også fremføringen ses som del av arbeidsprosessen i innstuderingsarbeidet.

Samarbeidsevne er viktig i musikeryrket, både i utøving og i administrativt arbeid knyttet til eksempelvis konserter og reiser. Musikerutdanning må derfor også omfatte det å styrke samarbeidsevner. Blant annet anbefaler Pehrson å ansvarliggjøre musikerstudenter til å selv innstudere og lede læringsprosesser i kammermusikkgrupper eller instrumentklasser. Her påpeker han behov for å fokusere på samarbeidets diplomati, og på hvordan man sier ting til hverandre.

Arbeidsorden handler om trivielle men avgjørende saker som for eksempel å komme forberedt, passe tiden, og fungere sosialt i ulike roller. Selvdisciplin og orden er nødvendig kunnskap for en musiker, og stipendordninger kan fungere positivt for å oppmuntre til å utvikle slike kunnskaper.

Pehrson understreker hvordan det å diskutere musikeres og musikerunderviseres yrkeskunnskap med personer fra helt andre yrkesfelt er berikende. For eksempel er det å diskutere oppføringspraksis, øving, dirigenters ledelse, og ansettelsesprosedyrer i musikerlivet interessante analogier i yrker som ingeniører og ledelse.

Å undervise på kunstnerlig grunn kan ses som forskning – som mangler ord. Det er imidlertid noen ganger ganske kort mellom taus kunnskap og fortiet kunnskap, men når kunnskapsutvikling i kunstnerisk undervisning også *artikuleres* blir det tydelig at forholdet

mellom vitenskap og kunst nettopp er et *og*, og ikke et *eller*. Kunst er en avgjørende ledsager i vitensutvikling, på samme måte som å artikulere vitensutvikling er avgjørende for kunstneren – ikke minst for å kunne diskutere og påpeke kvaliteter ved det en selv gjør og kan. "Kunstnerlig forskning" er et begrep som må innsirkles retroaktivt, skriver Pehrson, og påpeker sitt arbeid gjennom forskerskolen "Advanced programme in reflective practice" som særlig berikende for å ha kunne verbalisert sin kunnskap. For å også kunne utvikle og forbedre praksiser i musikerutdanninger er det vesentlig at kunnskapen utsies. Når språket i utgangspunktet manglet, slik det gjorde for Pehrson, styrket dette drivkraften til å finne dette. Denne boken er et resultat av dette arbeidet, og et kunnskapsbidrag som behøver å få plass innenfor både utøvende og pedagogiske musikk- og andre kunstfaglige utdanningsmiljø. Også innenfor generell pedagogisk utdanning er det svært mulig at begreper som for eksempel mål, metode, motivasjon, innhold og vurdering – har godt av å også settes i forhold til Pehrsons noe avvikende forståelser, uttrykt gjennom begrep som drivkraft, arbeidsformer, maske, en skapende dialog og lærerens kreative og respektfull distanse.

Elin Angelo

Peter Gabriel

Peter Gabriel: From Genesis to Growing Up.

Red: Michael Drewett, Sarah Hill og Kimi Kärki. Farnham: Ashgate, 2010. 267 s, notex. ISBN 978-0-7546-6521-2

Som boktittel skvallrar om är detta en bok som täcker stora fält. Dels tidsmässigt – från 60-talet till 00-talet – dels stilistiskt eftersom Peter Gabriel har rört sig över stora musikaliska områden genom sin karriär; från popmusik via

progressiv rock till sökande experimentell och kommersiell rock till filmmusik och världsmusik. Denna uppräknning gäller bara Gabriels egna skivor. Utöver det finns hans roll som studioägare, skivbolagschef, festivalarrangör, multimediakreatör och en rad utommusikaliska ting. Undersökningsfältet är alltså brett. Lägg till detta att de forskare som har bidragit till denna antologi kommer från musikvetenskap, sociologi, konstvetenskap, filmvetenskap och det man på dålig svenska kallar cultural studies. Förutsättningarna skulle kunna resultera i en bok som försöker täcka in så mycket som möjligt från Gabriels kreativa karriär, men klokt nog har redaktörerna samlat bidragen kring tre relevanta och ganska fokuserade teman:

- identitet och representation
- politik och makt
- produktion och scenisk gestaltning

Intressant nog ägnas två låtar – "Biko" och "Sledgehammer" – ett par texter var, vilket är anmärkningsvärt i sammanhanget, samtidigt som det breddar perspektivet vad gäller receptionen. Särskilt de två tolkningarna av interaktionen mellan film och musik i den banbrytande musikvideon till "Sledgehammer" är synnerligen läsvärda. Brenda Schmahmann fokuserar på bildspråket och en representation av maskulinitet som kombinerar en soultradition med ett revolutionerande sätt att förena musik och film på under MTVs glansdagar. I sin läsning av samma musikvideo lyfter John Richardson fram de surrealistiska aspekterna och efter att ha läst båda artiklarna framstår såväl musiken som filmen som intressantare för undertecknad än innan läsningen. Ett betyg så gott som något.

I avsnittet om politik och makt dryftas Gabriels förhållande till världsmusik ur två dramatiskt olika perspektiv. I ena ringhörnan har vi Timothy D. Taylor, som i en tidigare publicerad text är kritisk till hur sångaren/kompositören/producenten/skivbolagsägaren

förhåller sig politiskt – inte estetiskt – till användandet av musiker från andra kulturer än den västerländska, i den andra ringhörnan Dave Laing, som erbjuder ett annat perspektiv och åtminstone delvis förklarar de problem som Taylor tar upp i sin artikel. Just dessa artiklar som behandlar samma område, låt eller musikvideo är berikande, de olika perspektiven är givande och gör att man inte störs särskilt mycket av den närmast överentusiastiska tonen i bokens första kapitel (författat av redaktörerna).

Boken rymmer inget riktigt svagt kapitel, men Kevin Holm-Hudsons text om Gabriels musikaliska relation till soulbolagen Motown och Stax är inte helt övertygande och ett av Holm-Hudsons resonemang ger vid handen att han har missat en tydlig visuell referens i musikvideon till "Sledgehammer" som John Richardson helt riktigt har observerat och kommenterat i sin text några kapitel senare. Ett kapitel jag ställer mig frågande inför vad gäller ämnesval är det om Peter Gabriels flöjtspel. Han må vara känd för mycket, men hans trakterande av detta instrument inskränkte sig till en handfull år med Genesis i slutet av 60- och början av 70-talet. Nog kunde man tänka sig något mera relevant inom produktionssfären?

Desto mer glädjande är, förutom de ovan nämnda jämförande kapitlen, filmvetaren Carol Vernallis avsnitt om musikvideon "Mercy Street" samt musikforskaren Serge Lacasses text om Gabriels röstgestaltning i två låtar från albumet *Us*. Dessa delar av boken borde få till och med välinformerade att utbrista i ett och annat "Aha!" under läsningen. Även Sarah Hills avsnitt om Peter Gabriels engelskhet och Kari Kallioniemis text om excentricitet presenterar intresseväckande och välgrundade aspekter av Gabriels konstnärskap som åtminstone undertecknad aldrig har sett prov på tidigare.

Den här boken ingår i serien "Ashgate Popular and Folk Music Series" som förutom att lyfta fram artister, grupper, musikinriktningar och teman som endast sporadiskt eller inte alls ges ut i någon större omfattning av andra förlag dessutom håller en generellt hög nivå på materialet. Av de böcker som jag har läst i Ashgates serie är denna bok den allra bästa. Den är varierad, välskriven, innehållsrik, fokuserad och fantasirik. Inte alls olikt Peter Gabriels musik.

Thomas Olsson

Franz Liszt

Mirjam Tapper och Martin Tegen: *Franz Liszt: Människan och symfoniske diktaren*. Oskarshamn: Mita, 2013. 399 s., ill., notex. ISBN 978-91-977150-4-1

Det är över ett halvsekel sedan det utkom en svenskskriven biografi över Franz Liszt, även om Jan Lings *Franz Liszt och 1800-talets konstmusik* från 2009 innebar en viktig aktualisering av dennes musikaliska insatser. Liszt blir där främst en katalysator för 1800-talets högromantiska musikvärld, men Ling lämnar så många biografiska upplysningar om honom att boken väl kan göra tjänst som en mer än översiktlig levnadsbeskrivning. Gösta Zetterberg Törnboms bok från 1956 var något av en udda fågel i Bonnier-serien "Musikens mästare" genom dels smått spektakulära inslag om Liszts eventuella beroende av den tämligen obeaktade filosofen Pierre-Simon Ballanches idéer, dels utförliga analyser av h-moll-sonaten och *Les Préludes*.

Den nu aktuella boken är egentligen två: Mirjam Tapper har skrivit huvuddelen om "Människan Franz Liszt" och Martin Tegen ett separat avsnitt om "Symfoniske diktaren Franz Liszt". Mirjam Tapper har tidigare publicerat

arbeten om bl.a. Rilke och Lou Salomé och även om fibromyalgi och tarot, och hon har också varit verksam som pianolärare. I sin Prolog diskuterar Tapper ingående problemet med att göra en levnadsteckning av en så svårgripbar och svårbedömd person som Liszt, som därtill varit föremål för de mest skiftande omdömen redan under sin samtid. Hon har av den omfattande källförteckningen att döma anlitat en lång rad betryggande auktoriteter och främst fäst sig vid Alan Walkers Liszt-bild, men hon uppmärksammar inte att Everett Helms lilla välmatade biografi finns översatt till svenska 1983 (den bok av Karl Schumann hon noterar med årtalet 1975 torde avse den svenska utgåvan) och nämner där varken Ling eller Törnbohm trots att hon lånat ett brevcitat från Ling (s. 99). Törnbohms skrift avfärdas som "en liten tunn bok" som "utkom någon gång på 1950-talet". (s. 12) Dennes tankar kring den underbarnstillvaro som måste ha satt djupa spår i den vuxne Liszts rastlösa liv hade dock varit värda uppmärksamhet, så mycket mer som Tapper som kontrast till faderns pådrivande inverkan särskilt framhäver det mjukare förhållandet mellan modern Anna Liszt och hennes son. I förteckningen saknas för övrigt alla Liszts skrifter utom hans Chopin-bok och inga notutgåvor har synbarligen anlitats; saknas gör även Humphrey Searles och Sacheverell Sitwells lättåtkomliga biografier som rymmer beaktansvärda verkbeskrivningar.

Tapper visar redan i titeln sin avsikt att skildra "människan" Liszt, men i sin Prolog säger hon: "Föreliggande bok vill lyfta fram Liszts gärning som kompositör. Detta faktum har påverkat upplägget av levnadsteckningen." Detta behöver självfallet inte betyda någon motsägelse, men genom att inte ens Liszts viktigaste kompositioner får någon närmare belysning och än mindre blir föremål för analys (annat än de symfoniska dikterna i Tegens separata del), blir denna ambition

knappast infriad. Tapper har vidare sökt upp viktiga platser, där Liszt verkat och där hans verk förvaltats, och denna vällovliga tanke har resulterat i ett knippe vackra färgbilder men knappast i någon större utsträckning bidragit till den Liszt-bild hon förmedlar, även om hon kan vidimera att hans fotvandringar i Rom måste ha varit mödosamma.

Det går inte att missta sig på den entusiasm som Tapper visar sitt föremål, och hon söker noggrant beskriva Liszts tre livsperioder, klaverlejonets, Weimartidens och de sista 20 årens "tredelning" mellan Rom, Weimar och Budapest. Stor plats tar också diskussioner om hans livsföring med dess paradoxala pendling mellan omåttligt överdåd och religiöst förankrad spänning och även givetvis hans kvinnoaffärer eller snarare hans beroende av kvinnor; hans anpassning till makan Marie d'Agoult och den senare livskamraten Carolyne von Sayn-Wittgenstein får vederbörligt utrymme. Tapper ser också med sympati på Liszts många transkriptioner av och fantasier över andra tonsättares verk och hur han med dem bidrog till att öka och befästa deras anseende. Däremot berörs inte nämnvärt Liszts ständiga bearbetande av sina egna kompositioner – att han är en av musikhistoriens flitigaste återbrukare står klart inte minst efter Leslie Howards 94 (!) CD med hans pianomusik som inkluderar alla olika versioner och utkast. Ett försök att klarlägga den psykologiska mekanismen bakom dessa omarbetningar borde inte saknas i en bok om människan/tonsättaren Liszt. Inte heller karakteriseras hans större verk som *Faust-* och *Dantesymfonierna* och oratorierna eller belyses hans kyrkomusik – dess utformning och både samtida och aktuella ställning vore också värda en diskussion.

Tappers framställning är inte utan vare sig inlevelse eller energi, men den innehåller så många upprepningar av åsikter och fakta, att läsaren småningom måste undra om

författaren aldrig bläddrat tillbaka i sitt manuskript. (Såväl person- som verkregister saknas, och de hade säkerligen varit till godo också i detta avseende.) Kapitlen förefaller från början ha utformats var för sig, och när de läses i följd, blir intrycket att en redigerande hand saknats. Tappers språk tenderar också åt att bli ganska tungt och osmidigt, och en ogenomtänkt kommatering medför ytterligare läsproblem och ger ibland upphov till rena felaktigheter. Kronologin är ofta förvirrande, så redan i översikten över Liszts liv efter faderns död 1827. Kärlekshistorien med Caroline de S:t Crique 1828 förläggs några år senare, eftersom Franz sägs vara äldre än hennes 17 år, och mötet med Marie d'Agoult och de resor han företog tillsammans med henne skildras utan någon som helst tidsmarkering – ett par sidor efter 1828 är det plötsligt 1838/39! Det kan visserligen vara skönt att slippa en uppsatsartad "år för år"-redogörelse, men författaren kan knappast lita till att läsaren redan känner till Liszts liv. Här finns också de största luckorna i levnadsberättelsen genom att halva 1830-talet överhoppas, relationerna med Saint-Simonisterna, Lammenais och George Sand inte behandlas och ingenting sägs om de viktiga mötena med Paganini och Berlioz; även Chopin nämns endast i förbigående. En enkel livsöversikt i årtal som hos Helm och Watson hade åtminstone delvis kunnat lösa sådana problem.

De mest lyckade avsnitten blir nu kapitlen "Franz Liszt och Richard Wagner" och "Cosima Wagner och Franz Liszt", som till stor del bygger på framväxande och kontinuerliga brevväxlingar, och de mer koncentrerade partierna om Liszts senare år. Tapper citerar välgörande flitigt ur både originaldokument och kommentarer, och översättningarna av de många citaten synes i regel vara omsorgsfullt gjorda, men hon redovisar inte alltid var hon hämtat dem. (Redan den i källförteckningen

inte redovisade Guy de Pourtalès / *kometens tecken* från 1930 innehåller många översatta brevcitat och så även de övriga Liszt-böckerna på svenska.) Tappers försök att ge en mer psykologiskt inträngande bild av Liszts personlighet i kapitlet "Ensamhet och triumfer" är inte utan goda iakttagelser men tämligen ytligt, medan skildringen av hans sista dagar i Bayreuth är både inkännande och gripande.

Tappers text innehåller många onödiga sakfel. Hon påstår att Antonin Reicha före Liszt hade haft César Franck, Hector Berlioz och Charles Gounod som elever (s. 33), men alla, även den åtta år äldre Berlioz, blev Reichas elever *efter* det att Liszt kommit till Paris. Här saknas återigen årtal, men av sammanhanget att döma skulle han ha börjat studierna 1824, i verkligheten var det 1826. (Också Ling gör en kronologisk kullerbytta, när han kastar om ordningen mellan Liszts lärare Paër och Reicha.) Berlioz var aldrig dirigent vid Parisoperan (s. 63). Framförandet av Wagners *Den flygande holländaren* i Weimar 1853 var enligt Tapper ett uruppförande – operan gavs första gången i Dresden 1843! – och därtill konsertant (s. 78), och när hon berättar om Liszts sejour i Paris 1886 säger hon att *Les Préludes* och *Orfeus* "uruppfördes" på Théâtre de Chatelet (s. 210), trots att hon två sidor tidigare meddelat att *Les Préludes* dessförinnan framförts i staden och gjort succé; båda verken hade uruppförts i Weimar 1854. När Liszt bildat Neu-Weimar-Verein 1854 sägs att Schumann stiftat ett liknande förbund i Leipzig, som kallas Davidsbund (s. 80), men detta var en fiktiv sammanslutning som gav Schumann möjlighet att i *Neue Zeitschrift für Musik* utveckla sin kritik under olika pseudonymer. Inget av Liszts orgelverk kommenteras, även om två av dem nämns, men plötsligt sägs – åter utan kronologisk bestämning – att "den musikaliska bearbetningen av sorgen efter dottern Blandine blev en egen variation av

Bachkantaten *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*". (s. 143) Med denna kryptiska formulering torde avses pianovariationerna över ett tema av Bach med detta namn, tillkomna 1862 och transkriberade till den mer bekanta orgelversionen året därpå.

Det finns också andra smärre underligheter i Tappers biografi. Vad döljer sig under verktiteln "Variationer över Moscheles" (s. 30)? På samma sida talas om hur "oroligheterna och folkupproren i början av 1830-talet och 1848 i Europa [...] grundlade ett politiskt och kulturellt intresse hos Liszt", men kronologiskt befinner sig skildringen här i början av 1820-talet; alla tidsmässiga försyndelser förstärker knappast tilltron till författarens uppgifter. Vad menas med att pianots nya repetitionsmekanik möjliggjorde "snabba sekvenser"? (s. 34) Under 1853 sägs Liszt ha dragit sig tillbaka från sina plikter och ägnat sig åt "eftertanke och eget komponerande". (s. 79) Men i det följande stycket står att "denna period var en tid av resor", varefter nästa stycke inleds med "efter denna tid av vila och eftertanke". Sådana distraktioner är inte sällsynta i boken. Tapper talar flera gånger om "spionkvinnan" Agnes Street-Klindworth, och läsaren blir nyfiken på vad epitetet avser men får aldrig veta det (trots att det finns en viss faktisk bakgrund till det) och inte heller hur viktig relationen till denna Agnes var för Liszt. Han överlät sitt österrikiska adelskap 1859 till sin farbror Eduard, och detta nämns åtskilliga gånger, men endast två gånger får denne heta von Liszt (ss. 200 och 226), annars alltid bara Liszt. Mera delikat är frågan om den obotliga sjukdom som en viss dam sägs ha smittat honom med (s. 213) och som sedan helt förnekas (s. 218). Man får på s. 228 veta att Wien (som många gånger tidigare nämnts i boken) är "den stora musikmetropolen där Beethoven, Mozart och kompositörer som Schubert verkat"!

Tanken med en bok om Liszt med "människan" i centrum är god och lovvärd, och det är överhuvud motiverat med en modern Lisztbiografi på svenska. Tappers bok skall kanske i första hand ses som en personlig tolkning av ett unikt musikeröde, men den har en närmast vetenskaplig attityd i sina uttryckta ambitioner och pretentioner, och den väcker därmed förväntningar som den knappast kan infria. Det är svårt att finna syftet med en framställning som trots all nedlagd möda inte har någon riktig stadga i det faktiska och inte annat än bitvis övertygar i sina slutsatser. När dessutom också många språkliga formuleringar har drag av förbiseende eller obetänksamhet, blir läsaren inte särskilt övertygad.

Martin Tegens genomgång av de tolv symfoniska dikterna upptar närmare 150 sidor av bokens 400 och är skriven med dennes vanliga omsorg och sakligt resonerande tilltal. Hans text är framför allt en lyssnarguide med utförliga egenhändigt skrivna notexempel (där man bara saknar flöjternas höga ciss i första exemplet i *Die Ideale*), och den vittnar om stor förtrogenhet med och öppenhet inför dessa ofta undervärderade verk. Tegen klarlägger både formspelet och de tematiska förvandlingarna och har många egna beaktansvärda tolkningar av styckenas idéinnehåll. Hans beskrivningar kunde gott ha fått vara ännu mer omfattande och dessutom innehålla mer om verkens tillkomst och bakgrund, eftersom Tapper inte serverar särskilt många fakta om dem. Man får sålunda inte veta att *Les Préludes* uppstod ur förspelet till en ofullbordad kantat om *Les quatre Éléments* utan endast anknytningen till Lamartines dikt och inte heller något om "återanvändningarna" av både ett körstycke och pianoetyder i *Mazeppa*, men att *Héroïde funèbre* återgår på det ofullbordade ungdomsverket *Symphonie révolutionnaire* vet Tegen att berätta.

Vad som nu gör Tegens insats ytterligare attraktiv är att han översatt alla texter som har relation till verken, såväl Liszts egna förord som de dikter som han knutit dem till, och i anslutning till *Hungaria* har Tegen dessutom översatt stora avsnitt ur Liszts bok *Des Bohemiens et de leur musique en Hongrie* som ju är ett spännande dokument om det man då uppfattade som den typiska ungerska folkmusiken. De flesta av dessa tolkningar är de första på svenska, men Peterson-Berger översatte redan 1904 Victor Hugos *Mazeppa* inför ett framförande i Stockholm. Tegens versioner är enligt honom själv ibland mera trogna mot originalen än konstfullt poetiska, men då han är en eminent diktöversättare med stark känsla för både grundton och nyanser i dikterna, får man här en liten angelägen diktantologi på köpet.

Varken Ling eller Tapper (och inte heller *STM:s* recensionsavdelning) har beaktat den välmatade volym, som blev resultatet av Liszt-symposiet i Stockholm 1996. Boken, med titeln *Liszt the Progressive*, utgavs visserligen inte förrän 2002 och på ett förlag i USA, men den står med två svenska utgivare, Hans Kagebeck och Johan Lagerfelt, och är tillägnad minnet av den svenske Liszt-entusiasten, pianisten Lennart Rabes.

Lennart Hedwall

Eduard Tubin

Eino Tubin och Tobias Lund: *Eduard Tubin*. Stockholm: Atlantis, 2011 (Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie CXXIII). 239 s. ISBN 978-91-7353-522-9

"Som etsade i kopparplåt...". Orden är Moses Pergaments och avsåg motiven i Eduard Tubins femte symfoni efter uruppförandet i Stockholm i november 1947. Tre år tidigare

hade Tubin anlant till Sverige från krigets Estland tillsammans med otaliga andra flyktingar. Det härtagna Estland var stängt, sargat av sovjetiska och tyska ockupationer och kändes betydligt mera avlägset än de omkring 40 geografiska mil borde göra som låg mellan Stockholm och Tallinn. Eduard Tubin, nyss en av Estlands mest lovande och meriterade tonsättare, fick 39 år gammal i likhet med så många andra balter starta mer eller mindre från början.

1940 hade Tubin efterträtt sin mentor Heino Eller som kompositions lärare vid musikhögskolan i Tartu där han redan omkring 1930 blivit ledare för den berömda Vanemuineteaterns orkester; som tonsättare hade han framträtt offentligt redan på 1920-talet. Hans tonsätargärning i Estland kom att sammanfalla med den unga statens utvecklingsoptimism och skapandet av ett nationellt kulturliv. När sovjetmakten så efter den tyska ockupationen återupprättades 1944 blev hans musik, däribland fyra symfonier, i stället av propagandan till och från utmönstrad som verk av en folkets fiende.

I flyktinglägret utanför Saltsjöbaden återupptog Tubin dock snabbt komponerandet även om lärostolen och dirigentpulten i Tartu för brödfödans skull fick bytas mot Drottningholmsteaterns arkiv, där han iordningställde en rad av teaterns partitur. Redan då insåg Tubin situationens allvar: visserligen mottogs han med aktning av de svenska kollegerna, men det verkliga erkännandet dröjde. Även om femte symfonin innebar något av ett internationellt genombrott som också kom att följas av en rad stora orkesterverk var han länge mera känd utomlands än i sitt nya hemland.

Under de kommande 35 åren skulle mycket litet förändras i sak, även om läget ljusnade de allra sista åren då han – kort tid före sin död – bland annat blev ledamot av Musikaliska

Akademien och fick uppleva början av en internationell skivlansering. Tubin kom att tillbringa halva livstiden i Estland och halva i Sverige: hans konst måste rimligen tillhöra båda kulturerna. I Estland kom så småningom möjligheterna och ställningen på konsertprogrammen att variera med det politiska klimatet, medan hans periodvisa framgångar i österled bland annat med sina operor å andra sidan ofta fördystrades av exilesterna som inte ville veta av några som helst kontakter med Sovjetestland. Konfliktytorna var många och ockupationen ett faktum.

I viss mån kom också Tubin att stå utanför den svenska musikaliska traditionen och de musikpolitiska strömningarna. Han förblev sig själv och sitt estniska arv trogen, kompromisslös avseende högt ställda krav på hantverk, formell stringens och innehållslig mångtydighet, fjärran extremism och skoltillhörighet. Rotad i såväl modifierad klassicism som estnisk folkmusik skapade han som en av Estlands allra första verkliga symfoniker ur till synes enkla motiv och markerade rytmer en avancerad metamorfosteknik i fast sammanhållna strukturer av stark dramatisk kraft och klarhet, ofta formulerade i formtyper som variation och chaconne. Tubin kunde sitt yrke och höll på sina ideal och hade behärskat kunnande som högsta princip.

Eduard Tubin föddes 1905 som son till en fiskare i byn Torila i nuvarande Kallaste vid Peipussjön i östra Estland, då en tsarrysk provins, och inledde sin musikerbana som flöjtspelande svinaherde. Biografiska fakta återfinns alla insatta i sitt historiska sammanhang i sonen Eino Tubins aktuella bok om fadern, en senkommen, huvudsakligen kronologiskt strukturerad framställning av ett mångfasetterat liv. Som alla biografier skrivna av närstående finns naturligtvis fog för reservationer. Även om sonens kunskap om fadern är unik kan balansen mellan det privata

och det generellt intressanta bli svår att upprätthålla. Dock är Tubins komplicerade livsöde tillräckligt väl värt per se att fördjupa sig i.

Skildringen är levande och intresseväckande, och man kommer naturligt nog Eduard ganska väl in på livet, något som även fångas upp i musikforskaren Tobias Lunds personligt skrivna och inkännande verkcommentarer, utan tyngande notexempel. Inte minst berörs föredömligt de psykologiska och politiska komplikationer tonsättaren drabbades av, belagda med generösa källhänvisningar.

I Estland har i och med den nyvunna självständigheten – något Tubin aldrig fick uppleva och nog lika litet som de flesta andra ens kunde ana – arvet efter Tubin återerövrats och förvaltats väl. En tematisk-bibliografisk verkförteckning gavs ut 2003 som *The Works of Eduard Tubin* med identifierande ETW-nummer och titlar på estniska och engelska av det internationella Eduard Tubin Society i Tallinn i samarbete med Gehrman's Musikförlag i Sverige. Essäer och påkostade bildmonografier har getts ut i Estland. Hög tid alltså att också vi i Sverige nu fått en översiktlig framställning med nya fakta, intressant bildmaterial och en behändig verkförteckning även om utgåvan onekligen ter sig mycket blygsam jämförd med den översvallande bildbiografi som Teater- och musikmuseet i Tallinn gav ut 2005.

Jan Kask

Jenny Lind

Ingela Tägil: *Jenny Lind – Röstens betydelse för hennes mediala identitet: En studie av hennes konstnärskap 1838–49*. Diss. Örebro Universitet, 2013 (Örebro Studies in Musicology I). 238 s., notex., ill. ISBN 978-91-76689-58-5

Förvånande nog är detta den allra första akademiska avhandlingen om Jenny Lind, såväl

i Sverige som internationellt. Att det skulle dröja 127 år efter den svenska näktergalens död gör att angelägenhetsgraden är hög. Ingela Tägil är själv sångerska, dessutom ungefär med samma röstfack som Lind, och har lagt fram denna avhandling vid musikvetenskapen i Örebro med konstnärlig inriktning.

Därmed känns det självklart att hon har valt att rikta in sig på Linds röst, hur den skapade och framtonade hennes kvinnliga, änglalika och madonnalika framtoning och hur hon medialt skapade sig denna bild av sig själv. Efter två kortare bakgrundskapitel om förutsättningarna för aktriser och sångerskor under det tidiga 1800-talet samt Linds egen biografi, blir det första analyserande huvudkapitlet om hennes röst med tekniska genomgångar av röstplacering, vad hennes olika lärare lärde ut samt hennes omtalade beslöjade mellanregister som Tägil hänför till en stämbandsskada på grund av felaktigt utlärdd teknik samt överansträngning i unga år.

Därefter följer tre huvudkapitel om hur hon gestaltade några av sina viktigaste roller: ungdomssuccéerna Agathe i Webers *Friskyttan* och Alice i Meyerbeers *Robert le diable* utgör det första. Det andra innehåller de partier med vilka Lind triumferade på de internationella scenerna: Amina i Bellinis *Sömngångerskan* samt titelrollerna i Donizettis *Lucia di Lammermoor* och Bellinis *Norma*. Det tredje och sista rollkapitlet innehåller partier som skrevs direkt för henne: Vielka i Meyerbeers *Ein Feldlager in Schlesien* och Amalia i Verdis *Masnadieri*. Ingela Tägil avslutar med två sammanfattande kapitel där hon drar sina slutsatser utifrån genusperformativa metoder kring hur Lind betonar det kvinnliga och madonnelika i rollerna, såväl med rösten som med den sceniska gestaltningen.

Tägils frågeställning är "När och framförallt hur skapades egentligen den ikoniserade bilden av Jenny Lind? Vilka faktorer var det

som samspelade för att just Jenny Lind kunde lansera sig som en symbol för kvinnlighet?" Redan i metodkapitlet presenterar hon sin tes och besvarar därmed frågeställningen. Hon menar att det var tre faktorer som samspelade: 1) Jenny Lind ville distansera sig från sin härkomst och att lansera sig som "kvinnlighet" var en del av detta. 2) Hon fick hjälp av operarollerna i sig som Tägil anser vara sina respektive symboler för kvinnlighet. Därmed skedde en sammanblandning mellan rollernas karaktärer och Linds egen personlighet i media. Denna konstruerade identitet användes sedan i marknadsföringssyfte. 3) Linds röst hade en stor del i den mediala identitetskonstruktionen. Att den var relativt svag uppfattades som kvinnligt, och den intressanta skarven i mellanregistret kan också ha bidragit till detta. Tägils syfte med avhandlingen är att visa hur dessa tre faktorer samspelade och därmed vill hon visa hur den ikoniserade bilden av Lind som kvinnlighetssymbol gjordes möjlig.

Tägil har alltså valt att arbeta deduktivt med teser, istället för att mer induktivt undersöka och gå in med öppna ögon. Genom att hon framställt slutledningarna kring hennes kvinnlighet redan med en gång, drar hon dessa som ett raster genom hela materialet. Frågan är om teserna verkligen genomgår en prövning. Det blir lite "som man ropar får man svar". Det begränsar och det är synd, med tanke på att detta är den första avhandlingen om Jenny Lind. Hon hade kunnat våga arbeta på bredare front. För att kunna besvara frågan om kvinnlighet hade hon dessutom behövt arbeta mer komparativt. Kvinnligt i förhållande till vad? Och till vem? För oss idag eller vid den tiden? Var hon mer kvinnlig än till exempel sina svenska kollegor Matilda Gelhaar eller Vilhelmina Fundin, eller än Henriette Widerberg före henne? Detta är också en nationell fråga, för hur uppfattades den "svenska" kvinnligheten mot hennes latinska

motsvarigheter och rivaler Giulia Grisi, Fanny Persiani eller Giuditta Pasta utomlands? Då hade de också behövt beskrivas för att kunna ställas emot Jenny Lind. Ur ett verkligt genusperspektiv hade hon väl också behövt besvara hur manlighet framställts vid denna tid, som en motpol. Så en allvarlig fråga blir om hon egentligen har besvarat frågeställningen.

Det blir också litet skohorn över det hela när hon kommer in på rollerna och begränsar dem till oskyldiga passiva kvinnor som offerar sig. Agathe och Alice är betydligt mer kavata och handlingskraftiga än vad Tägil framställer dem och ingen av dem väljer att offra sig, tvärtom. Att via bildmaterialet tolka flera av rollerna som (egentligen katolska!) madonnasymboler känns emellanåt rent krystat. I ett par fall, till exempel *Norma*, återger hon handlingen rent felaktigt så att det passar hennes syfte. Här hade behövt gå djupare i materialet. Att hon använder fel version av *Lucia di Lammermoor* vid Kungliga Teatern, som använde den franska versionen med hopslagna roller och utelämnande av scener som Tägil beskriver, är märkligt med tanke på att hon varit vid Kungliga Teaterns arkiv.

Men det är i det fjärde kapitlet om Jenny Linds röst som Tägils avhandling har sin verkliga storhet. Här har hon kommit fram till slutsatser som jag är säker på kommer att användas i framtida forskning i ett mycket långt perspektiv. På ett rent lysande sätt beskriver hon Linds röstteknik via läraren Isak Berg i Stockholm och Manuel Garcia som reparerade rösten i Paris 1941–42. Tägils styrka är att hon själv är sångerska och har kunnat pröva ut de teknikaliteter som skapade Linds styrkor och svagheter. Det omtalade beslöjade mellanregistret, där genomslagskraften var svag, fanns mellan ettstrukna *f* till *a*. Det var på skarven där hon borde ha övergått från bröströst till huvudklang och på så sätt egaliserat rösten. Men Isak Berg hade fått henne

att dra bröströsten ändå upp till ettstrukna *a* och att sjunga de krävande roller hon gjorde i Stockholm före det internationella genombrottet på det sättet kan inte varit gott för hennes vokala hälsa. Hon ådrog sig enligt Tägil en irreparabel stämbandsskada, en ärrbildning på stämbanden som gjorde att de inte slöt tätt på dessa toner. Röstgurun Manuel Garcia kunde endast lindra detta genom att lära ut en sundare sångteknik där Lind inte drog upp bröströsten så högt, och därmed blev den också mer egaliserad. Ingela Tägil har själv prövat ut de olika teknikerna för att konstatera hur vansklig Isak Bergs skolning var.

Att Linds röst i dessa lägen beskrevs som beslöjad, men även med värre ord som "hes" och "otät" uppfattas av oss idag kanske inte som kvinnligt. Men Tägil har kunnat påvisa hur denna svaga bräcklighet i nedre mellaneläget på den tiden kunde uppfattas som just kvinnlig och intressant – den förstärkte bara "folkviseljuvheten".

Tägils avhandling är dessutom en tilltalande vacker produkt, överskådligt disponerad med ett rikt bildmaterial. Skada bara att den varken innehåller verk- eller personindex. Hennes språk flyter stringent, klart och medryckande och boken är svår att lägga i från sig. I sammanfattningarna för varje kapitel samlar hon ihop det relevanta och knyter ihop fint med utmärkt framåtriktning inför nästa avsnitt. Hennes argumentation är (ibland alltför) lätt att falla för med engagerande formuleringskonst. Denna drive och säkerheten kring det vokala, där hon som nämnts verkligen har något nytt att komma med, gör att denna avhandling säkert kommer bli mycket läst och använd. Den har säkert till och med något att ge till dem för vilka Jenny Lind enbart är en dam avbildad på våra femtiolappar.

Göran Gademan