

STM 1993:1

Förutsättningar för förståelse

Läsning av musikkritik under mellankrigstiden i Göteborg

Av Olle Edström

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Förutsättningar för förståelse

Läsning av musikkritik under mellankrigstiden i Göteborg¹

av Olle Edström

Nutida inledning

Som den tyska filosofen Gadamer alltid framhåller tolkar vi det förflutna utifrån vår egen medvetandehorisont. Till något "wie es eigentlich gewesen war" når vi aldrig. Kanske gör man klokast i att uppleva detta sakernas förhållande både som en utmaning och som en ledstjärna. Denna artikel har som syfte att diskutera utgångspunkter och möjligheter för musikkritiken i Göteborg under mellankrigstiden 1920- och 30-talet med särskild hänsynstagande till Julius Rabes verksamhet. Innan jag närmar mig denna tid, tror jag dock det kan vara av intresse för läsaren, att först allmänt diskutera svårigheterna att forska kring musiks värde och värderingar av musik. Med andra ord att först med grova penseldrag måla upp min generations medvetandehorisont och peka på hur värderingsnormer förändras på så kort tid som 20 år.²

Vi lever idag i ett samhälle där tidigare värderingsnormer, politiska, ekonomiska och kulturella, starkt ifrågasättes. Inom musikens område har detta länge varit lätt att upptäcka. Vad olika termer står för, exempelvis musikbegrepp som konstmusik, folkmusik, jazz, rock osv. har blivit alltmer problematiskt (se nedan, jfr Lilliestam 1992). Var och en av oss har olika upplevelser av denna process, en förändring som även starkt påverkat förutsättningarna för musikkritik i allmänhet. Exempelvis har det skett en begränsning av den typ av musik som resp. skivrecensent har hand om; man recenserar house, dansbandsmusik, klassiskt, jazz, soul etc., men som regel bara en genre. Om jag blickar tillbaka för att se vad som då skedde inom musikkulturen, så blir det naturligt för mig att starta med 60- och 70-talen. Jag kom år 1965 in på musiklärlarlinjen på Musikkonservatoriet i Göteborg, en läroanstalt som då var en den traditionella konst-

1. Denna artikel är en av flera (se STM 1989 och 1992:I) inom mitt av HSFR stödda projekt "Mellankrigstidens musikliv i Göteborg". För värdefulla synpunkter tackar jag Laila Barkefors och Catharina Dyrssen.
2. Jag är medveten om att denna personliga inledning till artikeln är något längre än den ur gängse akademisk synvinkel borde vara. Mitt enda "försvar" är att jag fann det viktigt att redogöra för från vilka utgångspunkter jag läser mellankrigstidens musikhistoria. (De läsare som önskar hoppa över detta kan gå direkt till avsnittet "Lokala förutsättningar".)

musikens högborg. Om vi elever spelade något annat än konstmusik så var det jazz, och vi var få. Svensk eller utländsk folkmusik träffade jag aldrig någon som spelade. Det var emellertid helt klart att jazz, som en ungdomsmusik som man dansade till och spisade tillsammans med kompisar, var en musiktyp som var stadd i tillbakagång. Å andra sidan såg vi till vår glädje och kanske med viss förvåning, att några jazzmusiker fick stipendier och bidrag på liknande sätt som musiker inom konstmusikaliska musikformer. Att detta var en bekräftelse på jazzens minskande popularitet tänkte vi sannolikt inte så mycket på. Desto tydligare var det naturligtvis att den nya populärmusiken var anglo-amerikansk ungdomsmusik, med engelska grupper som the Beatles och Rolling Stones som främsta företrädare.

Under denna period tilltog också generellt den unga generationens misstänksamhet mot den s.k. klassiska musiken, åtminstone blev den mera högljudd. I Göteborg, där den s.k. progressiva musiktidningen "Musikens makt" gavs ut, stoppades ett tilltänkt nytt operabygge med hjälp av stridsropet "ned med finkulturen". I "Musikens makt" fnös, som jag upplevde det då och minns idag, artikel efter artikel hånfullt åt alla utbildade musiker, särskilt de som spelade s.k. konstmusik. Det fanns, ansåg man, överhuvudtaget mycket litet värde i att vara en skicklig instrumentalist. Mellan raderna kunde man läsa att det autentiska folkets musik var den enda musiken. Ju enklare desto bättre. Vid samma tid var konstmusikens främsta fäste i Göteborg, konserthusets stora sal, ofta endast fylld till 3/4-delar när symfoniorkestern gav konserter. Gavs ett program med nutida konstmusik lyste den traditionella konsertpubliken mest med sin frånvaro.

På skolans område förändrades läroplanen i musik, Lgr 69, och på musikutbildningens område startade den särskilda ämnesutbildningen i musik (i Göteborg) 1971. I båda fallen innebar detta att det konstmusikaliska arvet tonades ned och att annan musik; jazz, pop, rock, folkmusik, s.k. utomeuropeisk musik användes i undervisningen. Dessa former av musik tillmättes därför ett större värde än i tidigare läroplaner och speglade den utveckling som skett.

Tongivande musikkritiker under denna tid i Göteborg var Carl Tillius i *Göteborgs Posten* och Leif Aare i *GHT* (Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning). I Arbetet skrev Gösta Berrman. Tillius hade då som pianist, pedagog och musikkritiker verkat i 30 år i staden. Aare, däremot, var ny i staden.³ Tillius' stil och åsikter var således väl kända

3. Det var ett axiom inom stadens kulturellt intresserade kretsar att GHT var en bättre tidning. Som de flesta andra som var intresserade av konstmusik, visste även jag (vilket jag här inte skall gå närmare in på, eller bedöma sanningshalten av) det ryktet som sade, att GHT:s tidigare recensent fått sluta, då han varit så genomgående kritisk till både symfoniorkesterns prestationer, repertoar och solister. Kritiken från läsare och konserthuset, vilket kunde avläsas i sjunkande publiksiffror, medförde, så sades det, att GHT fick skaffa sig en ny musikkritiker.

för den musikintresserade publiken. Den gängse uppfattningen var, som jag då förstod det, att hans kritik hade överlevt sig självt. Man visste vad det skulle stå. En jämförelse mellan hans skrivsätt i slutet 30-talet och 70-talets visar, att det är svårt att upptäcka någon egentlig stilistisk skillnad, en iakttagelse som förmodligen skulle hålla streck för de flesta kritiker. Stil och värderingar är mycket sega strukturer:

Han ger i sitt rörelseschema attityder, som med ytterligt små medel förklarar vad som döljer sig i musiken. Varje hans rörelse ger ett riktigt uttryck åt vad han vill att musiken skall tolka. Verket präglas av en sund musikalisk instinkt, som tar väl vara på slavisk melodi och dansant rytmisering /.../ ...visade upp en smidig vänlighet i stilen, som dirigenten vitaliserade med sin positiva spelglädje. Hans drivna orkesterstil i förening med personliga idéer, byggda på något arkaiserande grunder men ändå färgade av personlig särprägel blev en stor behållning av kvällen.

Dessa fem meningar/avsnitt ur recensioner – som i omfång generellt minskar fram till 70-talets slut – var hämtade från recensioner från resp. nov. 1977, jan. 1938, nov. 1977, okt. 1977 samt feb. 1938.

Jag skall inte pröva att ställa Tillius kritik mot Aares. Jag kan bara konstatera att Aares roll och betydelse uppfattades som helt annorlunda. Hans stora entusiasm för den rumänska dirigenten Commisiona ingjöt behövlig upprymdhet och intresse hos publiken. Eftersom jag under denna tid ofta vikarierade i symfoniorkestern (på altfiol) dämpades min personliga entusiasm, påverkad som jag var av äldre erfarna orkestermusikers omdömen, dvs. de höll inte ens Commisiona hälften så högt som Aare.

Som min lilla skiss velat visa, går det idag att dra upp vissa förändringslinjer. Hade denna period varit föremålet för min undersökning, skulle det generellt varit möjligt, att belägga och värdera det sagda i en traditionell vetenskaplig anda. Denna tid ligger, tillräckligt långt tillbaka för att överblicka, att förstå och analysera. Tiden är forskningsbar utifrån min medvetandehorisont.

Att i någon mening objektifiera sina subjektiva samtidsupplevelser är dock mycket vanskeligare. Man upplever visserligen att det sker mycket, men att det är svårt att skapa sig ett perspektiv. En tydlig – och sannolikt bestående – förändring måste dock anses ha inträffat: Samtidigt som de traditionella termerna: konstmusik, folkmusik, rock, jazz etc. urvattnats, råder det en större öppenhet för skilda musikarter. Värderingsmallarna har också förändrats. Tag exempelvis termen folkmusik och vad den står för. Å ena sidan firade man exempelvis 1990 som ett Folkmusik och Dansår. På många platser och i massmedia kunde man vid konserter och festivaler bl.a. lyssna till folklig musik från olika invandrargrupper i Sverige, svensk folkmusik av 1800-tals-snitt, liksom nyare folkmusik av grupper som *Filarfolket* och *Groupa*. Å andra sidan har inte någon av dessa musikformer under 1900-talet varit folkmusik i betydelsen att den varit den stora majoritetens vardagsmusik. Och den typ av folkmusik som spelas av Groupa kan nog uppfattas som till sin struktur väl så konstmusikalisk som folkmu-

sikalisk. Å den ”tredje sidan” har det samtidigt vuxit fram en ny kommersiell musikform, s.k. *world music*, där strukturella hopkok á la Kajsa Varg utav de mest skiftande musik – som regel förpackat i dansbar form – lanseras på den internationella marknaden. Denna musikform beskrivs i tidningen *Vecko-Revyn* (29 mars 1990) som 90-talets trendiga dansmusik, men samtidigt har man artiklar – ett säkert tecken på en andlig klimatförändring, eftersom denna tidning lever på att sälja – som tydligt speglar den utjämning i synsätt som skett. En artikel handlar nämligen om att jazzen erövrar rockmusiken. Ingressen lyder:

Jazzen återupptäcks av en ny generation. Och påverkar de som skapar den nya musiken. Gamla stjärnor blir kult. Som Chet Baker. Han som spelade som varje dag var den sista.

Bredvid denna artikel finns – överraskande nog – en annan om ”klassisk musik”, uttytt som traditionell västerländsk konstmusik. Man råder läsarna att ge sin hän i ”en upptäcktsfärd bland slitstarkt slisk och löddrigt lidande”. Man konstaterar visserligen att klassisk musik anses fin, men att detta är tragiskt:

Sanningen, kort och gott och utan krusiduller; klassisk musik är KUL. Att den accepteras som ”seriös” är en av konsthistoriens mer lyckade bedrägerier – en betryggande andel klassiska kompositörer har alltid bestått av alkoholister och lallande dårar.

Som om detta inte vore nog har man också en artikel om nordisk ton, men det handlar inte om en modern Alfvén, utan om ”Nordik Beat”, en term som ”bara för något år sedan inget annat var än ett smart marknadsföringstrick”, men som nu är en realitet. Det framgår dock att den nordiska tonen nu har ett ”svart beat” över sig tack vare artister som Leila K, Papa Dee, Tityo m.fl. Magnus Uggle passar därför inte in i sällskapet. Det engelska oraklet Jay Strongman dömer helt ut Magnus Ugglas ”Jag mår illa”:

Det här är det värsta jag hört på evigheter. Är det sant att den valdes till åttiotalets bästa låt... Den skulle säkert kunna bli en bautahit i Sovjet, men aldrig, aldrig i England. Hur dålig smak vi engelsmän än har.

Den, som vi upplever det, snabba förändringstakten gör det således påtagligt svårt för forskarna, inte minst för dem som arbetar inom den s.k. ungdomskulturen.⁴

4. Dessa forskare är som regel födda under 50-talet och har under 70- och 80-talen ägnat stor kraft och begåvning åt att vetenskapligt belysa sin egen ungdomstid och musiksmak. Många gånger i avsaknad av egna erfarenheter, försöker man under 80-talet att empiriskt belägga och att teoretiskt förklara varför dagens unga generationer lyssnar till och spelar rock och vad detta betyder för dem. Men, menar en del kritiker, man har fortfarande på sig sina gamla överrockar från ungdomstiden, och sluter dem så tätt omkring sig att andras idéer inte kan tränga in (se exempelvis historikern Bengt Lundbergs kritik av ungdomsforskningen 1989 – jfr även hans artikel om Kant och Madonna i skolan /1990/).

Fördelarna med att forska om och beskriva sin samtid är ändå stora. Man kan fråga dem som spelar, iakttaga och tala med publiken, ja överhuvudtaget skaffa sig information på ett enkelt sätt. Men man har svårt att tränga igenom värderingarnas pansar, att förstå hur och varför, ja t.o.m. om värderingarna har förändrats, eller om det man upplever är av dagsländekaraktär. Jag hade själv många funderingar i denna riktning i samband med den nordiska festivalveckan för samtida konstmusik som anordnades i Göteborg i februari 1991. Låt mig belysa svårigheten med att ta ställning till vilka värdeskalor en upplevelse bedöms med. Vid festivalen fick bl.a. Sven Eric Johansons symfoni "Chez Nous" sitt uruppförande.

Framförallt den lokala musikkritiken var översvallande. I GP var P-G Bergfors mycket entusiastisk. Han ägnade symfonin ett ca 22 cm långt spaltutrymme. Under rubriken "En oförglömlig konsert", slår han inledningsvis fast att Göteborg har ett "tonsättargeni" som bor i staden sedan 40 år men aldrig fått den framgång eller uppmärksamhet han förtjänar. Han skriver också:

Mer självutlämnande, mer johansonsk har han aldrig varit. Här fanns den självklara hantverksskickligheten ställd i Konstens tjänst; spelmannskapet och den artistiska djärvheten att våga språng och blanda stilkaraktärer som vilken annan som helst säkert a priori skulle bedömt som oförenliga storheter. Men framförallt den totala öppenheten i denna "familjesymfoni". Den har inte ett dyft med fåfänga eller Straussk egocentricitet att göra. Men med barnslig förtjusning och musikantglädje... Det var den här aftenen många i publiken som ganska väl känner personligheten Sven-Eric. Mellan dem utbyttes många igenkännande leenden under framförandet. När en nästan schlagerbetonad melodi bröt in efter några minuters kärvare inledning. Det aningen pompösa introducerandet av monogrammet S-E, tonerna Ess och E, i den senare del av verket som porträtterar tonsättaren själv. Men när så mot slutet, apoteotiskt som en koral i en Bruckner-symfoni, den "enormt romantiska" Mitt hjärtas melodi kom till starkt musikaliskt uttryck – och som orkestern spelade! – då kunde jag inte hålla lyckotårarna tillbaka. Inte var jag ensam om den reaktionen. Det var så sublimt, så vackert, så rörande, så nära inpå. Jag är med andra ord upp över öronen förälskad i den symfonien.

Även kollegan Gösta Berrman i lokaltidningen *Arbetet/Väst* var begeistrad, om något mer återhållsam än Bergfors. Av vad jag funnit hade två stockholmsbaserade tidningar: *DN* och *SvD* också recensenter vid konserten. Av Hans Wolfs anmälan – som är en slags sammanfattande recension av många konserter under veckan⁵ – går det knappast att dra någon egentlig slutsats:

Man kan inte direkt påstå att Sven-Eric Johansons nya symfoni *Chez nous* var det tacksammaste av uruppförandena för Göteborgssymfonikerna och dirigenten Nowak

5. Under Wolfs anmälan, finns en lång och välvillig recension av Leif Aare av en konsert med Stockholms Filharmonik, som bl.a. framförde Sven David Sandströms "kontaktkonst" *Drömmar*.

på torsdagskvällen. Man kan se med sympati på detta familjeporträtt á la Richard Strauss' Sinfonia Domestica.

Carl-Gunnar Åhlén i SvD är däremot både utförlig och positiv. Han konstaterar först att de känslor som en tonsättare kan lägga ned i sin musik inte är identiska med de som uppväcks hos lyssnarna. Han fortsätter:

Sven-Eric Johanson – den mest göteborgske av alla våra tonsättare – bjuder hela publiken hem till sig i sin tionde symfoni, *Chez nous*. Yngsta dottern leker med barbie-dockor... Makarnas gemensamma musikminnen – för dem själva laddade av romantik, för andra måhända outhärdligt banala – flyter som en allt stridare ström genom symfoniens vardagsrum, för att slutligen explodera i ett C-durackord. Publiken avtackade... med jubel på stående fot... *Chez nous* är ingen Sinfonia domestica, ingen borgerlighetens apoteos... Ty för fru Musica är diskretion en hederssak... *Chez nous* är mer än bara ett släktporträtt; symfonin utstrålar framförallt en äkta, naiv och omisskännlig livsglädje.

Min egen reaktion låg ganska nära Bergfors. Denna recension var då den enda jag läste. Om verket åter kommer upp på repertoaren tack vare sina inneboende kvaliteter, är idag en öppen fråga. Jag har mina dubier.⁶

Hur annorlunda, kan man utropa, är det då icke med mellankrigstiden! För denna har vi – upplever vi det – facit i hand; tiden ligger tillräckligt långt tillbaka för att man skall kunna skaffa sig en överblick över vad som hände, hur och varför. Det finns allihanda typer av skriftliga källor, det finns, när det gäller musik t.o.m. grammofoninspelningar från denna tid, ja, även personer födda i början av seklet som kan berätta om sina minnen om denna tid. Utgångsläget för mina forskningar kring musiklivet i Göteborg under mellankrigstiden synes därför att vara det bästa. Det finns även mycken forskning om perioden.

Som jag hoppas framställningen kommer att visa, finns det dock en hel del som förvånar oss, inte minst fakta (se exempelvis nedan ang. stumfilm, jfr not nr 9), som vi först nu börjar förstå den fulla innebörden av.

6. Bergfors (förståeliga) dragning till ett chauvinistiskt göteborgsperspektiv: den Johansonska familjen, göteborgsfamiljernas egen familjs egen symfonis egen melodi, *Mitt hjärtas melodi*, samt förhållandet att många i salen kände till Johanson, liksom Åhléns påpekande att Johanson är "den mest göteborgske av alla våra tonsättare", är troligtvis inget som ger symfonin några extra bonuspoäng vid ett uppförande i London eller Stockholm. Jag menar således att *den speciella kontext* som rådde kring framförandet i ovanligt hög grad s.a.s. smittade av sig på musiken och upplevelsen. Men det skall bli intressant att följa symfonins vidare öden. Kanske kommer det att uppkomma anledningar till att värdera recensionerna från andra utgångspunkter i framtiden?

Lokala förutsättningar

Man behöver inte söka länge innan det står klart att de socio-ekonomiska och kulturella förutsättningarna under mellankrigstiden är oerhört annorlunda än de som råder idag. T.o.m statistik talar här sitt tydliga språk. I början av min forskningsperiod, år 1919, bodde det ca 200 000 personer i Göteborg. Av de yrkesarbetande personerna arbetade 43% inom industrin, 34% inom handel/samfärdsl, 14% inom husligt arbete och div. arbeten samt 7% inom allmän tjänst (ur Statiska uppgifter för Göteborg, 1930). Andelen yrkesarbetande personer inom handel och samfärdsl är således procentuellt stort.

Tack vare en befolkningstillväxt och inflyttning till staden ökade hela tiden stadens befolkning. Eftersom medellivslängden inte var så hög, för män knappt över 50 år, och antalet barn per familj var stort, så hade befolkningspyramiden ett klassiskt utseende.⁷

Medan den centrala staden till 99% bestod av stenhus, var andelen trähus och s.k. landshövdingehus, där första våningen var av sten och de övriga, andra och tredje av trä, stor i stadsdelar som Landala och Masthugget. Trångboddheten var svår; hälften av alla lägenheter var på 1 rum och kök, 80% av lägenheterna var mindre lägenheter på högst 2 rum och kök.

Skillnaderna mellan människornas sociala villkor kan även utläsas av de instrument och apparater som nämns i bouppteckningarna. En jämförelse mellan socialgrupperna I, II och III visar exempelvis att antalet piano år 1920 uppgick till resp. 10, 33 och 0, samt år 1929 till resp. 11, 41 och 2. Talen för ett instrument som fiol är proportionellt snarlika om betydligt lägre. Även för antalet efterlämnade radioapparater visar siffrorna en påtaglig social ojämlikhet. Medan talen 1929 är resp. 13, 36 och 3 är de tio år senare, 20, 78 resp. 12.⁸

Människorna föddes således i mycket olika världar: det fanns ett litet samhällsskikt med ytterst goda materiella förutsättningar som bodde i de centrala områdena (innerstaden: i Vasa församling, i Johanneberg samt i Örgryte), ett större mellanskikt som företrädesvis bodde i Annedal och Majorna och så det största skiktet som oftast levde i 1 rum och kök i Haga, Annedal, Landala, Masthugget, Olskroken eller på Hisingen.

De stora socio-ekonomiska skillnaderna mellan olika grupper i staden hade naturligtvis direkta följder för musikkulturens del; för människornas användning, vanor och behov av musik. Den sociala hemvisten och traditionen inom vars och ens familj

7. Under 30-talet bromsas emellertid befolkningsökningen, främst beroende på att skillnaden mellan nativitets- och dödlighetstalen är liten. Drygt hälften av de som bor i Göteborg under 30-talet är födda i staden, dvs. Göteborg är och har varit en inflyttningssort. År 1939 bor det 275 000 människor inom stadens gränser.

8. Stort tack till Bodil Löfvenius, som hjälpt mig med denna statistik.

medförde således att utgångspunkterna var mycket olika. Likväl fanns det stora strukturella likheter i den musik som var de flestas musikaliska kost.

Borgerlig bordun I: Mellanmusiken

Ingen har kanske, från sina utgångspunkter, trängt in så djupt i den borgerliga musikvärlden som Bo Wallner i arbetet om Stenhammar och hans tid (1991). Wallner ägnar också, naturligt nog, stort utrymme åt Göteborgs musikliv under 1900-talets två första decennier: om bildandet av orkesterföreningen 1905, om dess orkesterskola, om programpolitiken med dess uppdelning i symfoni- och populärkonserter osv. Han visar hur musiklivet i staden bars upp, ekonomiskt och socialt, av ett antal borgerliga familjer och understryker att det fanns en särskild göteborgsprofil som skiljde sig från huvudstadens musikliv (se vidare 1991:II:444ff och 586ff).

Låt mig ytterligare fördjupa mig i de särskilda göteborgska förutsättningarna. Det fanns förutom Stora Teatern, som fram till 20-talet nästan uteslutande spelade operetter, också Arbetarinstitutets folkkonserter. År 1906, när man hade tio års verksamhet bakom sig skrev man till stadsfullmäktige och önskade fortsatt anslag och påpekade att folkkonserterna blivit ”till verkliga bildningsfaktorer”:

Också har publiken ... lagt i dagen sitt stora intresse för dessa konserter... understödja strävandena att genom sångens och musikens makt skänka kroppsarbetare och med dem ekonomiskt likställda ett förädlade nöje, som kan väcka afsmak för förströelser af lägre art... (som citerad i Göteborgs arbetarinstitut 1883–1983).

Man önskade även att staden också i fortsättningen skulle medverka till att subventionera publikens vid folkkonserterna biljetter till Orkesterföreningens populärkonserter. Inte mindre än 8233 biljetter till ett pris av 15 öre per styck hade kunnat säljas tack vare denna subvention under säsongen 1905–06. Även under mellankrigstiden fortgick i princip denna verksamhet. År 1919–20 utfördes således 25 folkkonserter med ett publikgenomsnitt av 611 personer.

Den musik som framfördes på folkkonserterna var snarlik den musik som Orkesterföreningen spelade på sina populärkonserter. Det var huvudsakligen den musik, som jag kallat för *mellanmusik* (se STM 1989, 1992:1). Denna musik dominerande inte bara på Stora Teatern, populär- och folkkonserter, utan också på biograf,⁹ på restaurang och på park-konserter. Den spelades också av amatörorkestrar (både stråk- och blåsorkestrar), och sjöngs av körer och manskvartetter. Likaså var detta en vanlig musik i musicerande hem och då oftast utförd på piano: en stor del av mellanmusiken fanns arrangerad för piano eller var originalstycken. Mellanmusik kunde också utföras med sångröst till ackompanjemang av piano eller annat instrument. I och med gramfonen, och under 20-talets slut, när radioapparater började finnas i allt fler hem,

kunde man lyssna och njuta av denna musik under grammofontimmen och i programmen med underhållningsmusik.

Som mellanmusik räknade jag uvertyrer, salongsmusik, solostycken, fantasier, potpurrier, karaktärsstycken, valser, marscher etc. En inringning av mellanmusikens karaktäristiska egenskaper går inte att göra med naturvetenskaplig exakthet. Vid begreppets yttergränser finns det dessutom ett musikaliskt ingenmansland som geografiskt förskjuts med tiden, och som är avhängigt vem som lyssnar, var och till vad musiken används. Det som stilistiskt är gemensamt för denna musik är dess ursprung och närhet till den wienerklassicistiska-romantiska konstmusikaliska traditionen.

Som framgått innefattade mellanmusik ett brett register av musik som spelades och hördes i både vardagliga och festliga sammanhang i hem och i offentliga miljöer.¹⁰ Det är denna musik som, menar jag, utgjorde borgerlighetens musikaliska bordun. Borgarklassens människor uppfattade den som sitt musikaliska modersmål. Men även arbetarklassens företrädare, en Sandler eller en Engberg, såg denna musik som ett uppnåeligt kulturellt mål, för dem de företrädde (jfr Gustavsson 1990). Och det var också denna musikplattform som all musik, medvetet eller ej, relaterades till: ovanför fanns den "högre" och nedanför fanns den "lägre" musiken. Det avgränsande nit som ofta kännetecknar människan: vi – dom, utanför – innanför etc., gjorde således denna vanliga mellanmusik till något ohörbart och självklart. Att gå och filosofera och för sig själv muntligt motivera den musik man vardagligt möter hör inte till den vanliga människans sysselsättningar. Detta var dock något som kritikerna funderade över, och därtill i särskilda banor. Den finländska musikforskaren Jukka Sarjala (i STM 1991)

9. Frågan är om inte tidens viktigaste uppfostrande institution när det gäller musik var biograferna. Medan exempelvis år 1929 det sammanlagt 128 konserter i Göteborg besöktes av 65 511 personer, 1823 teaterföreställningar sågs av 46 700 personer, hade biograferna detta år 2 105 778 personer fördelade på 11 274 föreställningar. Den sammanlagda tiden man hörde musik på en konsert och en biografföreställning var ungefär likartad, dvs. mellan 1,5 till 2 timmar. *Att antalet besök på biograf per år var 2 miljoner fler än på konserter manar således till en viss eftertanke om den senare kulturformens musikpåverkan.* Visserligen förekom det enbart musik endast under pianistens/kapelllets förspel, men betydelsen av det inpräglade av musikaliska konnotationer, ett emotionellt lyssnarsätt och den musikaliska socialisationer till en allmän mellanmusikrepertoar som ägde rum på stumfilmbiograferna, kan inte nog framhävas. Och faktum är, att när ljudfilmen gjorde sitt intåg kring 1930, hade dessa, åtminstone i början, nästan lika mycket musikbakgrund som stumfilmerna hade haft.

10. Jag räknar dock generellt inte in, å ena sidan "folklig musik": gammal och modern dansmusik samt folkmusik, eller å andra sidan "högre borgerlig musik": symfonier, kammarmusik, kyrkomusik (oratorier, kantater, solostycken för orgel etc.), vissa operor, dvs. musik som traditionellt räknas som den västerländska konstmusikens kärna. Musik ur dessa kategorier kan dock, förutsatt att musiken har eller får strukturella "mellanmusikegenskaper" räknas som sådana.

skriver exempelvis om kritikerna i Helsingfors, att de noga avgränsade sig mot den "banala" och "triviala" musiken:

Den låga uppskattningen av musik som tolkats som "banal" enligt konsertmusikens normkomplex, och utestängandet av denna musik från den "höga konstens" sfär, har i modern tid gjort det möjligt att indela all musik i kvalitativ konst eller undermålig icke-konst. ...Så besökte exempelvis många Helsingfors-kritiker både symfoni- och folkkonserter för att recensera dem båda, fastän de senare konserterna innehöll banal musik, när man bedömde saken från de förra konserternas synvinkel. Det var viktigare att behålla den estetiska hierarkin. (1991:25)

Mellanmusiken var en funktionell och en alldeles självklar "bordon", som omfattades av en stor majoritet av människorna. Men den låg tydligen oftast i den nedre kanten av den traditionella yrkeskritikernas primära intresseområde. Frågan måste alltså ställas, hur det kommer sig, att musikkritikerna ville höja människorna upp till den högsta konstmusikaliska Parnassen? Det är dags att sätta in musikkritikern och dennes funktioner i ett större historiskt sammanhang.

Borgerlig bordun II: Kritikernas arbete och betydelse

I nämnda arbete drar Bo Wallner också upp riktlinjerna för musikkritikens betydelse:

Det var i början av detta sekel – före radion, grammfon och televisionen och före utbildningsexplosionen – i synnerhet storstadspressen som förmedlade musikalisk bildning och information till allmänheten. Mycket av t.ex. Peterson-Bergers berömmelse som skribent förklaras av detta. För en tidning med ambitioner var det viktigt att få en musikanmälare som inte bara hade ett journalistiskt livfullt språk utan också gedigna kunskaper och därtill något som man med en viss försiktighet skulle kunna kalla för en musikkulturell ideologi, ett program. I Göteborg gällde detta framför allt Handelstidningen – dock först i slutet av 1910-talet. (1991:III:278)

Innan vi närmare går in på de speciella förutsättningarna i Göteborg och musikkritikern Julius Rabes verksamhet där, skall jag först skissa en bakgrund till kritikernas betydelse och arbetsfält överhuvudtaget. Liksom Peterson-Berger, som under två perioder studerade i Tyskland, studerade även Rabe länge i detta land. Detta gällde för de flesta av kritikerna i Göteborg under mellankrigstiden: de hade alla viktiga studieår i Tyskland bakom sig. Bland dem märks Knut Håkansson (GHT), Gunnar Jeanson (GHT), Knut Bäck (GP = Göteborgs Posten) och Birger Anrep-Nordin (GMP = Göteborgs Morgonpost).¹¹ Påverkan från den tyska kultursfären var generellt betydande även för senare kritiker som Gösta Nystroem (GHT) och Carl Tillius (GMP och från 1950 GP), även om den förres studier hade en fransk slagsida. Ja, det är naturligtvis ingen överdrift att säga att tyskt tänkande, av historiska och kulturella skäl, utövade en stor påverkan på det svenska samhället överhuvudtaget, och särskilt då inom samhällets styrande skikt (inkl. arbetarrörelsens ledande män och kvinnor),

hela borgerligheten, samt via dessa samhällsskikt även på övriga befolkningsgrupper (arbetare- och jordbruksbefolkningen).

Vi kan således räkna med att mellankrigstidens kritiker i olika grad var bärare av en tysk tanketradition. Inspirerade av fransk upplysningstradition formulerade således tyska filosofer och musikskriftställare under 1700-talets senare hälft, tankar om värde och värdeomdömen som fick en grundläggande betydelse för efterkommande generationer. Winton Dean¹² pekar i sin skildring av musikkritikens historia på en fundamental vattendelare då han skiljer på anmälningar som till stil och innehåll är uppenbart subjektiva och de som är objektiva (jfr Braun 1972: 118, Lezle 1984:23ff):

Subjective criticism... opens the door to absurdity and irrelevance... for there is no counter-check outside the critic's own personality... Where his objective colleague may apply an obsolete and irrelevant yardstick, the subjective critic may unwittingly judge by what he has eaten for dinner... How then is the objective-subjective dilemma to be resolved?... The answer is to divide the problem, separating those aspects where an objective standard can operate... from the personal and intuitive factors". (o.a.a. sid. 46)

Att en person, en recensent, *överbudtaget* kan tala för sig och samtidigt för andra, hade fått sin filosofiska bestämning genom Kants uppdelning i olika smakomdömen. Den vanliga människan kunde således känna lust- eller olust inför musik men också uppleva ett estetisk välbehag. Carl Dahlhaus skriver sammanfattande:

Kant unterscheidet das ästhetische Urteil im weiteren Sinne, "worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann" (§1), vom Geschmacksurteil, das das Schöne zum Gegenstand hat, und vom Kunsturteil, das sich über das Geschmacksurteil hinaus auf den "Culturwert" der Kunstwerk richtet. (1988:50)

Hela Kants filosofiska projekt kan karaktäriseras som ett försök, att genom en kritisk metod och ett klart omdöme klargöra människans intellektuella möjligheter. Ett svår-löst problem för Kant var att visa hur smakomdömet – som av honom sågs som något

11. Knut Håkansson (1887–1929) studerade bl.a. filosofi vid Uppsala universitet, kontrapunkt/ komposition för J Lindegren och R Liljefors. Somrarna 1922–25 studerade han i Dresden. Gunnar Jeanson (1898–1939) studerade i Wien för Egon Wellesz 1921–22 samt för Peter Wagner, samt lade 1926 fram en avhandling om August Söderman. Birger Anrep-Nordin (1888–1946) som var recensent i GP 1924–30, samt i GMp 1933–36, verkade som organist och i mindre omfattning som kompositör i Göteborg sedan 1924. Han hade även en gedigen akademisk bakgrund (disputerade på en avhandling om J M Kraus 1924). Knut Bäck (1868–1953), studerade musikteori/komposition för E Sjögren och J Lindegren samt piano för Richard Andersson. Han avslutade sina studier i Berlin för H Barth (piano) och M Bruch (komposition).

12. Kritikens historia har fått en oöverträffad framställning – rolig, överskådlig och mycket klargörande – i Grove av den amerikanske historikern Winton Dean (1980).

begreppslöst och allmänt, något som präglades av ändamålslöshet, men likväl förmedlade ett välbefinnande utan intresse – kunde hänga ihop med det estetiska omdömet subjektiva och godtyckliga karaktär (jfr Dahlhaus s. 53f). Den amerikanska musikforskaren Rose Rosengard Subotnik formulerar problemet i en sats: "Pure or aesthetic judgement is in no position to demonstrate or even to assert persuasively the universal validity of it's determinations" (1991:63). Då vi inte kan betrakta oss själva utifrån, återstår således alltid problemet hur vi skall kunna garantera sanningen i våra egna omdömen, som ju – redan från början – måste vara relaterade till och "medierade" genom samma omvärld. Kant räknar därför med att det finns en sådan mekanism eller form, former, skriver Subotnik, som man måste anta att hjärnan överför på all data, och på allt som hjärnan externaliserar för semiotiska ändamål (externalizes for semiotic purposes). Subotnik fortsätter:

According to Kant's account these forms, which amount in effect to the forms of reason, must be imagined to exist at a transcendental level of activity that cannot be known although we are pointed towards their existence by a cognitive study of our own mind. Because they are beyond the contingent of all particular experience, they can be posited as universal, and thus reason can be salvaged as a principle that is universal in a subjective, but supraindividual sense, which means, among other things, as a principle that allows universal and perfect communication among people. (1991:59)

Grundproblemet, att alla, i en kantsk mening, kunde yttra sig om musiks skönhet, utan att man för den skull kunde grunda detta värdeomdöme i något annat än på en översinnlig tro, kvarstod egentligen oförklarad hos Kant. Men som Lutz Lezle formulerar det: kritikern kunde, tack vare denna uppfattade filosofiska demokratisering av smakbegreppet, uppträda som talesman för allmänheten (1984:23). Problemet komplexitet bäddade förstås för missuppfattningar: Dahlhaus påpekar att många senare kom att missförstå Kant då man likställde det estetiska omdömet med konstomdömet (s. 232). För Kant var det sistnämnda inte möjligt; musik var inte som andra konstformer kultur, eftersom musikens tidliga beroende och skönhetsflöde mer var en njutning än kultur.¹³

Likväl kan man anta att hela denna filosofiska överbyggnad hade överflyglats av människornas användning av musiken under Kants tid, och av de funktioner musiken fick i det framväxande, allt mer borgerliga samhället. Ju mer musiken avskiljdes från tidigare representativa och funktionella ändamål, desto mer förändrades den efter det

13. Detta återkommer Dahlhaus gång på gång till, exempelvis: "Das Kunsturteil, das nach Kants Überzeugung ethische und praktische Bestimmungsmerkmale implizierte, wenn Kunst nicht blosser 'Genoss' sondern 'Cultur' sein sollte, wurde reduziert auf das ästhetische Urteil, das ethische und praktische Momente von der Erkenntnis des 'Schönen an sich' ausschloss". (s. 232, jfr s. 52, 54, 72 m.fl. ställen).

borgerliga samhällets behov av, å den ena sidan en lättsam underhållning, och å den andra sidan ett nära tillägnande av musikens flöde i sig. Som Bernhard Sponheuer (1987) har visat, var den senare riktningen mest framgångsrik, när det gällde att avgränsa sig nedåt och därmed upphöja sitt bruk av musik och sitt lyssnarsätt som det högsta, det autonoma.¹⁴

Men allt går hand i hand och är beroende av vartannat. I detta "kritiska" sammanhang är konsertväsendets utveckling särskilt viktig. Följer vi musikforskaren Hanns-Werner Heisters (1983) framställning om konserten och konsertformens framväxt med avseende på behoven av musikanmälare och recensioner, finner vi att musikkritikern blir en allt viktigare figur under 1800-talet. En orsak till att behovet av information av olika typ ökade var att publiken efterhand blev alltmer heterogen, och därtill bestod av allt fler "Liebhaber" i förhållande till "Kenner". Med uppförandet av allt fler och större konsertsalar, kunde fler människor gå på konsert. Att antalet resande artister och musiker ökade, var ytterligare en anledning till att man som konsertbesökare, dvs. en person som mot betalning köpte en "varuförpackad upplevelse", ville veta dels vad som skulle komma, och dels efteråt ville veta vad man missat, eller jämföra sin egen upplevelse med vad musikkritikern ansåg. Till detta kommer att en breddning och en samtidig specialisering inom repertoarerna, både inom underhållande och bildande program, skapar ett behov av längre och mer initierade artiklar i dagspressen.¹⁵ Ju mer utvecklad konserten och konsertväsendet blir desto mer kommer traditionalistiska och konservativa romantiska värden att slå igenom (jfr s. 269). Dessutom, den sedan seklets början starka idealistiska drömmen om att lyssnandet skall vara en tillflyktsort, kanaliseras alltmer mot konsertväsendet, där den borgerliga människan kan få uppleva konserten som ett möte med de högsta idealen. Heister formulerar det på "äkttyckt manér" som att konserten blir "– als Realisierungsort autonomer Musik ein Ort der imaginär-realen wahren Selbstverwirklichung der Bürger als Menschen" (1983:380).

Professionalismen och specialiseringen tilltar inom alla områden: bland lyssnare, musiker, artister som musikkritiker. Detta är inte minst uppenbart i Göteborg, där

14. Se vidare min artikel i *STM* 1989:96–98. Jfr även Sarjala a.a. sid. 20f.

15. Jürgen Habermas framställer denna process på ett likartat sätt, om än i ett helt annat sammanhang, det om övergången från representativ offentlighet till en borgerlig (1984:57). Han skriver bl.a. "Inträdet mot betalning gjorde musikframförandet till en vara, men samtidigt uppstår något sådant som musik utan yttre syften... Konsten ... blir föremål för fritt val och växlande böjelser."Smaken", som den framdeles rättar sig efter, yttrar sig i lek-männens icke-specialiserade omdömen, ty i publiken kan alla och envar göra anspråk på kompetens". Tor Larsson & Gustav Svensson som fäst min uppmärksamhet på detta avsnitt, kommenterar: "Tilläggas bör att detta lekmannaomdöme organiseras i form av kulturkritiken, dvs. professionella *smakdomare* med uppgift att samtidigt vara publikens representant och dess uppföstrare". (1992:36)

man under 1800-talet såg både semi-professionella orkestrar och professionella musiker (t.ex. Smetana) komma och gå. Som Göteborg fick även Helsingfors grundligt utbildade musikkritiker, som Sarjala i sitt arbete om kritik och konsertmusik 1918–39, kallar för experter.¹⁶

Att just musikkritikerna är så viktiga för övriga grupper i denna process, har främst att göra med deras överbryggande och påverkande funktion. Kritikern är en förmedlande-förstärkande-omformande-skapande (etc.) länk mellan musiken/musikupplevelsen och lyssnarna/musikerna/de samtida kompositörerna.¹⁷ Winton Dean menar dock inte, vilket man kanske kunde tro, att kritikers ansvar i första rummet är för lyssnarna/publiken utan mot musikkonsten (the art of music). På tredje plats kommer kompositören, därefter utövaren och till sist "the promoter", exempelvis Göteborgs orkesterförening. Dean blickar dock inte upp mot något "metafysiskt" när han först nämner "the art of music", utan betonar att denna skyldighet nära hänger samman med kritikerns värv: att bedöma det kompositören försökte göra, om han lyckades, hur musiken hänger samman med eller är påverkad av annan musik, samt om kompositionen ifråga var värd försöket. Kritikern mest värdefulla tillgång, tillägger Dean, är hans oberoende, och tillägger han: "With very few exceptions active composers and performers make bad critics, and the more eminent they are in their primary role, the more erratic they are likely to be in the secondary, since their main energies are engaged elsewhere" (New Grove 1980: Criticism sid 48).

När Dean skriver att kritikerns första skyldighet är mot "the art of music" (min betoning), är detta således mot bakgrund av kritikerns roll och funktion helt följdriktigt. Med få undantag såg sig säkert kritikerna som försvarare och beskyddare av de högsta konstnärliga värdena. Som betonats fanns det en underförstådd gradering inom musikkulturen mellan upphöjda och sanna värden å ena sidan, och lägre och prosaiska å

16. Sarjala påpekar att "konsertmusikens filosofiska legitimering försvann" i och med att experterna skrev recensioner. Medan tidigare allmänkulturellt bildade människor kunnat skriva om musik (jfr John Atterbom i GHT, se vidare i Wallner 1991), blev konsertmusiken i början av seklet "allt mer främmande för filosofiska och samhällseliga idéer. Musikens existens sökte man nu alltmer legitimera endast genom hänvisningar till dess egen tradition" (STM 1991, s. 15). Det är möjligt att Sarjala endast ser denna process utifrån ett finskt perspektiv. Jag skulle snarare hävda, med hänvisning till ovanstående komprimerade framställning, att musikens ställning som en social och kulturell aktivitet, sedan länge var något så naturligt i Göteborg, att ingen av musikanmämlarna, oberoende av formell utbildning, ens kom på att musiken filosofiskt behövde legitimeras. Musik och dess värde var för mellankrigstidens människor något självklart och alltid närvarande.

17. I Lesles arbete (1984: 68–75) finns en omfattande "Kommunikationsmatrix des Musiklebens" där musikkritikens roll och funktion kan följas. Jag vill också hänvisa till Sirpa Koiranens alldeles nyligen framlagda avhandling om språkbruket i musikrecensioner (1992), som har en för musikkritikern matnyttig genomgång om språkets möjligheter och sätt att överföra olika koder och uppfattningar (s. 17–55).

andra sidan (Edström 1989 samt i *STM* 1986, 1989 och 1992:1). Det tillhörde således det naturliga för en kritiker – och det förväntades från läsarnas sida, att kritikers röst väl stämde in i den borgerliga och klassisk-romantiska idévärld som alltid klingade med som en djup bordun. Med hjälp av Eduard Hanslick påpekar också Sarjala att kritikerna förväntades ”plädera för den helt oegennyttiga konstnjutningen av den absoluta musiken”. Sarjala tillägger:

Musik borde inte få användas för ändamål som låg utanför den musikaliska immansen. Konstens autonomi, musiklyssnandet för dess egen skull, var en kategorisk princip för musikkritikerna. /.../ Det var kritikernas uppgift att på grundval av sin kompetens bestämma var gränsen mellan autonomi och banal musik faktisk låg (o.a.a. sid. 27)

Den här skisserade bakgrunden till kritikerrollens uppkomst, kritikerns funktion och de allmänna behoven av kritiker ställde helt naturligt stora krav på personerna. Jag berörde inledningsvis att många av kritikerna i Göteborg hade långa studier bakom sig. Som Wallner berättar om, gällde detta i hög grad Julius Rabe, som i början av 1918 blev ansvarig för musikbevakningen i GHT. Rabe hade i sin födelsestad Stockholm studerat piano för Richard Andersson och musikteori för Bror Beckman, samt hade därtill innan han kom till sitt Göteborg under en femårsperiod (1912–17) studerat i Tyskland.¹⁸ Wallner berättar: ”Flera av de lärare som han då uppsökte hörde till den tidens storheter inom musikvetenskapen: Sandberger, Kretzschmar och Kroyer” (1991:III:279). Det framgår även av Wallners framställning, att Rabe var väl bevärdad i Ernst Kurths musikteoretiska tänkande där melodikens flöde var den viktigaste kraften, liksom Rabe hade studerat uppförandep Praxis (se vidare s. III:278–294).

Man kan därför utan tvekan hävda, att Rabe som den förste i Göteborg, axlade en roll som han var van vid att tyska musikkritiker hade. Ett tecken på musikkritikens starka ställning i Tyskland var att man t.o.m. grundat en särskild fackförening för musikkritiker år 1913. Förutom initiativtagaren Hermann Springer nämns bland medlemmarna i föreningen kända musikforskare som Alfred Einstein och Paul Bekker (W Braun 1972:24f).¹⁹ Braun refererar skämtsamt till tre tyska kritikergrundtyper: a) den refererande som inte förstår sig på musik, och därför mest talar om bisaker b) den re-

18. Även Sarjala konstaterar den klassisk-romantiska musikestetikens motsvarande betydelse för de finska kritikerna: ”Före det andra världskriget var de finska tonsättarna, dirigenterna och musikforskarna överhuvudtaget vana vid det tyska resonemanget och den tyska forskningen i musikestetik” (o.a.a. sid. 17).

19. Braun pekar på många problematiska formuleringar i Springers definition ang. vilka musikkritiker som kunde ingå i förbundet (Springers egna kommentarer här kursiverade): ”Vereinigung aller Musikkritiker des deutschen Sprachgebietes, die durch Bildungsgang (welchen?) und künstlerisch gediegene (was bedeutet das in diesem Zusammenhang?) wie moralisch einwandfreie (!) Ausübung ihres Berufes als wollvertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können” (som citerat i Braun 1972:25).

fererande recensenten, som tidigare varit kapellmästare och som gärna är skeptisk, har en manierad stil och som ofta finns i småstäder, samt c) den recenserande kritikern, som finns i de större städerna, är disputerad, bemödar sig om ett lärt framföringssätt och betonar de stora sammanhangen (1972:21). Skall Rabe pressas in i någon grupp, får det bli den tredje. Visserligen disputerade han inte, men visade sin musikvetenskapliga kompetens genom artiklar i STM och med den musikhistoria han skrev tillsammans med Gunnar Jeanson 1927–31.²⁰

Winton Dean avslutar sin artikel i New Grove med att ställa upp åtta kvalifikationer (nedan uppställda i punktform), som han anser kan ställas på en god kritiker. De får stå som en uppsummerande önskelista för detta avsnitt:

- a knowledge of the technical and theoretical principles of music
- a knowledge of musical history and scholarship
- a wide general education
- the ability to think straight and to write in a clear and stimulating manner
- an insight into the workings of the creative imagination
- an integrated philosophy of life of his own
- an enduring inquisitiveness and willingness to learn
- an acceptance of his own limitations, individual and generic (o.a.a. sid 48)

Rabe och Göteborg

De göteborgska läsarna, både de konsertgående och övriga, hade sedan Göteborgs Orkesterförenings egentliga spelöppning den 11 oktober 1905 vant sig vid att läsa vad herrar musikanmälare²¹ hade att säga om de två huvudsakliga formerna av konserter som recenserades: populär- samt symfonikonserter (inkl. de s.k. abonnemangskonserterna).²² I GHT förväntade man sig alltid en musikrecension efter en konsert, både Orkesterföreningens konserter, olika evenemang i direktion Sturesons regi och kortare anmälningar efter folkkonserterna. Enkelt uttryckt var längden på recensionerna från en symfonikoncert varierande, men inte sällan 25 spaltcentimeter eller mer, och från en populärkoncert ungefär hälften. Recensioner efter en folkkonserter bestod vanligen

20. Rabe blev filosofie hedersdoktor vid Göteborgs universitet 1964.

21. Bland dem ingick sporadiskt även Anna Aulin i GP – och långt senare på 30-talet i samma tidning även Rut Pallinder.

22. Äldre göteborgare mindes att förstås av även tidigare, under 1800-talets senare hälft, konserterna i staden regelmässigt hade recenserats. Denna verksamhet belyses i Anders Carls-sons pågående avhandlingsarbete om orkesterverksamheten under 1800-talets senare del.

av en kortare anmälan av vad som förevarit, utan någon egentlig kritik – i varje fall aldrig negativ – och nästan alltid med tillägget att publiken var begeistrad. Dessa anmälningar saknar signatur.

Som Wallner påpekat var således tidningarnas betydelse som nyhetsförmedlare, informations- och bildningsorgan långt större än vi förmodligen idag kan förstå. I en tidning som GHT, och i fallande utsträckning i GP och GMP hade man även en daglig spalt eller utrymme där kommande begivenheter anmälades:

Populära konserten i morgon dirigeras av konsertmästare Carl Garaguly, som därmed för första gången framträder som dirigent vid en av föreningens ordinarie konserter. Under orkesterns sommarsejour har han som bekant med mycken framgång lett symfonikonserterna på Liseberg och därvid dokumenterat sig som en skicklig orkesterledare. Hans inledningsprogram upptager förutom Beethovens Prometeusouverture, Haydns Symfoni i G-dur med pükslaget. Andra avdelningen utfylles (sic!) av Tschaikowskis pianokonsert i B-moll, som spelas av fröken Agda Olofsson. Fröken Olofsson är göteborgska och har en följd av år studerat under Knut Bäckes ledning. (GP 251017)

Flera dagar i förväg finns det således påminnelser, neutrala eller av uppfodrande karaktär om kommande konserter. Då och då finns det också en bild på den kommande solisten. Den 17:e februari 1919 skriver exempelvis GHT nedanför sångerskan Karin Lindholms porträtt: ”Så göteborgare hon är, låter hon alltför sällan höra sig i vår stad. När hon nu kommer hem för att låta hemstaden konstatera, att hon ytterligare gått framåt, och fördjupats in sin intima sångkonst...”. Man meddelar också regelbundet programmet för kommande folkkonserter, kyrkokonserter etc., liksom man tar in små notiser om att t.ex. endast Konserthuskörens damer skall repetera kommande vecka, att sångsällskapet Lyrik hållit årsmöte osv. Skulle man informera sig angående stadens kulturliv var det nästan nödvändigt att ha en välinformerad tidning.²³

Tidningens recensent hade troligen endast ansvar för ”förhandsreklamen” inför konserter och nya produktioner på Stora Teatern, och redaktionen ansvar för mindre ”blänkare”. Recensenterna skrev ibland även längre förklarande artiklar inför nya verk av större format. Framförallt kritikerna i GHT recenserar också musikkritik och utkomna noter. Företog man utlandsresor skriver man senare långa rapporter om den musik man hört. I GHT infördes regelbundet också långa krönikor från Europas musikaliska huvudstäder som Wien, Berlin och Paris, författade av därstädes boende musikschriftställare.

När jag som en självklarhet antar, att en kritiker som Julius Rabe hade en mycket stor betydelse för musikklimatet i Göteborg, kan jag förstås inte stödja mig på någon

23. Jag skriver ”nästan”, därför att det också fanns särskilda annonspelare här och där i staden, där Orkesterföreningen och andra konsertgivare satte upp sina affischer. Detta var dock ett blekt substitut till tidningarnas allsidiga täckning.

receptionsundersökning av läsarnas åsikter och inställning till hans verksamhet, utan får dra mina slutsatser utifrån hans verksamhetsfält. Därtill kommer otaliga försäkringar om att han och andra recensenter lästes.²⁴

Nu påverkade just Julius Rabe inte bara sina läsare genom förhandsinformationer av olika djup och slag, recensioner av konserter och litteratur och resebrev. Därtill kom att han också, med stöd av Eduard Magnus musikfond, gav musikhistoriska föreläsningsserier, ofta var "den snälle berättande magistern" på skolkonserter, under några år under 20-talet var ordförande för Aulinska kammarmusiksällskapet (han medverkade också som pianist) samt var musikchef vid Radiotjänst i Göteborg (1925–27, 1935–54, åren däremellan var han riksradiochef i Stockholm). Han fanns s.a.s. överallt inom musiklivet i Göteborg.²⁵ Det var därför oundvikligt att man – kompositörer, musiker solister och musikintresserade – stötte på honom i olika sammanhang. Ingen annan recensent hade tillnärmelsevis så många uppdrag i staden som han.

Wallner håller Rabes recensioner kring 1920 till det mest läsvärda i svensk musikjournalistik överhuvudtaget. Jag skall avslutningsvis försöka belysa något av detta, men också ställa Rabe i sitt historiska sammanhang.

Bredd och tydlighet

Förutsättningarna för förståelsen av den musikkritik som Julius Rabe m.fl. lämnade var således den allra bästa. Det fanns, som framgått, ett betydande musikintresse bland Göteborgs borgerlighet, vilket kan avläsas i donationer och egenverksamhet, m.a.o. en speciell Göteborgsprofil (jfr Wallner II:586–603). Rent generellt fick dessutom musi-

24. Jag har, inom mitt av HSFR stödda projekt om Musiklivet i Göteborg under mellankrigstiden, gjort närmare 30 intervjuer med äldre göteborgare.

25. Även hans fru Sigrid Rabe var pianist och anlätades som solist och ackompanjatör i skilda sammanhang, även offentliga. Den s.k. boulevardtidningen *Vidi* hade ett sällsynt gott öga, eller snarare ont öra, till hennes pianistiska prestationer. I mars 1920 ackompanjerade hon en sångare vid en offentlig konsert. Julius Rabe recenserade konserten, men skriver *Vidi*, yttrade inte ett ord om "fru Rabes skandalöst usla accompagnemang – för hvilket hon... erhöill det till och med för en förstklassig accompagnatör mycket goda gaget af *ett hundra femtio kronor*. Där stod bara en ursäktande förklaring om att 'kyrkans akustik gjorde klangen onaturligt stor, ja nästan brutal!' Vad sägs om detta? *Är detta inte att vara direkt oärlig!*" Att de övriga recensenterna gav Sigrid Rabe hygglig kritik, spelade ingen roll för *Vidi*. Vid ett senare tillfälle har jag funnit, att J Rabe löste jävfrågan genom att kommentera musiken och inte framförandet, då S Rabe spelade kammarmusik med C Garaguly och R Claesson. J Rabe skriver: "Programmet var bättre än utförandet, vilket kunde varit jämnare. Men vilket utförande hade kunnat vara lika bra som ett sådant Beethoven-program?" (GHT 270202). Flera av de jag intervjuat mindes dock att J Rabe någon gång gav sin fru dålig kritik. Jag har emellertid inte kunnat belägga denna recension.

ken en starkare ställning och blev till något nytt och omistligt tack vare de nya mass-mediala möjligheterna, grammfon, radio och ljudfilm. Tack var det stora intresset bland borgerligheten hade bl.a. en rikt yttre musikliv kunnat igångsättas till fromma för människorna i staden. Det fanns s.a.s. en underförstådd, utbredd medvetenhet om det värdefulla i att tillhöra den musikintresserade delen av stadens befolkning. I det inre musiklivet, i hemmens privata liv, musicerade man och lät sina barn studera musik. Man inbjöd också musiker och artister och möttes även i skilda "semi-offentliga" musiksällskap.²⁶ Det fanns flera olika amatörorkestrar i staden, samt också många körer, i vilka människor från alla samhällsskikt möttes. Under 1920-talet bildades det också alltfler dansorkestrar, dels de som spelade modernt och dels sådana som fortsatte att spela gammeldans. Man gick på folkkonserter, populärkonserter och symfoni-konserter. På Storan kunde man njuta av populära operetter och då och då se en känd opera. Man hörde musik på restauranger, caféer, parker och på biografer. Därmed inte sagt att det inte fanns stora variationer mellan olika samhällsskikt och inom dessa mellan skilda individer.

Inom den vanligaste musiken, mellanmusiken, fanns det å ena sidan musik som tangerade den "högsta" musiken, och å andra sidan, t.ex. wienska schlagervaller som tangerade den "lägre" musiken. Mellanmusiken som borgerlig bordun I, klingade därför inte alltid så helt konsonant mot den andra borgerliga bordunens underförstådda budskap om högre värden och filosofiskt grundade tankar om autonom musik, ideal som dess främsta uttolkare: kompositörer, musiker och musikkritiker trestämmigt för-svarade. I förhållningarna mellan den högt musikutbildade kritikerns ställningstagan-den och den "vanliga människans" åsikter å ena sidan, och mellan kritikerns förväntat högt ställda ideal och vardagslivets funktionella mellanmusik å den andra sidan, upp-kom därför dissonerande klanger, som sällan kunde upplösas på ett för alla acceptabelt

26. Jag skriver "semi", därför att, även om t.ex. det Aulinska sällskapet var öppet för alla musikintresserade, upplevdes de sociala hindren – man repeterade t.ex. på den förnämliga restaurangen Palace – av en fiolkunnig och musikintresserad arbetaryngling som oöver-stigliga. Hade man GHT kunde man då och då läsa, och även ibland i GP, att det Aulin-ska sällskapet skall ha repetitioner. Inför säsongstarten hösten 1928 skriver Knut Håkansson bl.a. följande som, således indirekt, bekräftar sällskapets borgerliga exklusivi-tet, men som också pekar på musikens socialt utsuddande funktion: "Kammarmusikens betydelse kan aldrig sättas nog högt. Man är vid denna konstgren i det innersta och tystaste rummet i tonkonstens helgedom... Att kammarmusiken också har en särskild för-måga att sammanföra och sammansvetsa människor är en gammal erfarenhet... Aulinska sällskapet har således en viktig mission att fylla... särskilt stråkamatorer äro hjärtligt väl-komna" (GHT 281006). Men Frank Karlsson, svarvare på Eriksbergs mekaniska verkstad, såg aldrig dessa blänkare, och hade aldrig hört talas om det Aulinska sällskapet. Likväl spe-lade han stråkkvartett med likasinnade grabbar på egen hand, därtill understödd av sin violinlärare Robert Edström. Man "tränade" i varandras lägenheter. Repertoaren bestod som i det Aulinska sällskapets, framförallt av wienerklassikerna (intervju FK 870308).

sätt. Snarare kan man hävda, att en knappt förnimbar kombinationsbordon²⁷ uppkom som en följd av detta, och att denna *tredje borgerliga bordun* utgjorde en konstant underton i människornas klangbottnar.

Jukka Sarjala framhäver således att Helsingforskritikerna, experterna, inte endast reproducerade ”konsertkulturens förmedvetna eller medvetet reflekterade uppfattningar om musik och dess konstkaraktär”, utan framhäver också musikkritiken som ”en skapare, förstärkare och omformare av dessa uppfattningar och värden” (o.a.a. sid. 9). Sarjala fortsätter:

När vi granskar 1920- och 1930-talets musikrecensioner i Helsingfors blir de textuella mekanismerna hos normväldet och auktoriteten tydliga. De konstruerade aktivt konsertmusikens betydelse och försökte manifestera å ena sidan vad konsertmusik är, hur den är konstituerad och strukturerad, och å andra sidan vilket slags musik som inte är värd att bära detta namn. (ibid.)

Såsom Sarjala beskriver situationen i Helsingfors, tycktes man mycket idogt försvara och avgränsa den sanna konsten mot all förflackning. Man var misstänksam mot alltför mycket orkestertekniska resurser, alltför rytmisk pregnant musik och andra rysligheter som man menade störde tonkonstens renhet och skönhet. Mitt samlade intryck av recensionerna i Göteborg är dock, att man här inte varit så vaksam mot andra värden och tongångar. Därmed inte sagt att man inte hade sina speciella favoriter.

När Julius Rabe i januari 1918 efterträdde John Atterbom (några recensioner dem emellan hade författats av signaturen ”-r-”), skedde detta utan någon uppmärksamhet från tidningens sida. Han bara fanns där och började oförtrutet att recensera musik av olika slag. Som ovan framkommit, menade Sarjala, att musikrecensenterna lyssnade på populärkonserter utifrån ett felaktigt lyssnarsätt. Det är möjligt att läsa in *något* av detta synsätt i en av Rabes tidigaste recensioner angående en populär operett. Det för en recensent ideala, autonoma lyssnarsättet, gjorde det möjligen svårt för honom att inse att det för människorna normala sättet att lyssna²⁸ stämde överens med deras behov av musik. Det framgår av hans recension över J Strauss operett *Läderlappen* (180118), att han inte i princip ser ned på operetten, men att han skiljer på olika lyssnarsätt. Han är således förtjust i verket som sådant, vilket publiken också verkade vara, varför han inte förstår det högljudda sorl som ackompanjerade hela uvertyren. Det underförstås att ”ett naivt lyssnande musiköra” måste vara uppmärksam, eftersom verkets ”geniala infall i rytmik, melodik och inte minst i instrumentation” annars inte kan förstås. De som inte på förhand kände till verkets finesser – till dessa hörde förstås

27. Som anges i Sohlmans är kombinationstoner ”benämning på en typ av upplevda toner som bildas när två frekvenser ljuder samtidigt. Kombinationstoner är inte ett fysikaliskt fenomen, utan uppträder som en följd av en s.k. icke-linjär distorsion av den akustiska signalen i hörselorganen”.(1977:IV:132)

28. Jfr min genomgång av olika lyssnarsätt i STM 1989.

inte Rabe – kunde inte heller upptäcka dem p.g.a. det musikaliska utförandet av Stora Teaterns orkester. Rabes omdöme om orkestern var inte nådigt:

– att redan orkesterns svaga numerär och ännu svagare kvalitet gör dirigentens uppgift oändligt svår... [jag har] hört många små kaféorkestrar både i Sverige och i utlandet spela denna musik oändligt mycket bättre och mera musikaliskt än igår blev fallet... (180118)

På liknande sätt visar en annan recension, publicerad några dagar senare (180124), på skillnaden mellan recensenternas vilja och publikens förutsättningar att förstå och höra på musik. Sett i ett historiskt ljus är det således uppenbart, att det under hela romantiken finns en inbyggd motsättning mellan tron på den rena och autonoma instrumentalmusikens hegemoni och förtjusningen i all musik som hade programmatiska titlar och handlingar, för att inte tala om musik med ord: sånger, romanser och operor.²⁹ Läsarna av GHT finner att Rabe inte är särskilt förtjust i musik med programmatiska titlar. Stycket som diskuteras är Ture Rangströms *Midsommarstycke* (1910), musik som tillhör ”den musikaliska stämningskonst, som för ungefär tio år sedan skrevs på alla håll och kanter... ett symptom på den moderna musikens många barnsjukdomar”. Numera, skriver Rabe, företräder Rangström inte detta viljelösa och sentimentala musicerande. Men detta verk är dock inte dåligt, utan ett av de bästa inom genren av svensk musik: ”saft och must i motiven ...njuta av aparta klanger”. Rabe jämför inte uttryckligen verket med Alfvéns *Midsommarvaka* (1904), men funderar över om inte Rangströms titel gör att lyssnarna förväntar sig glädje, dans, natur och midsommarnatt, ett innehåll som emellertid Rabe inte kunde höra, varför en konflikt uppstår: ”Det sitter en djävul bakom en och viskar... hångrinande: detta är midsommar och inte allt det du tror dig höra...”. Utan att ifrågasätta Rangströms ärlighet, befinns således att titeln mer stjälp än hjälper: ”Det är skada, ty det är vacker musik”.

Så vitt jag funnit tyckte Rabe oftast att titlar eller programmatisk musik kom i vägen för själva lyssnandet. Han undviker ibland att kommentera nyare fransk musik (200317), eller skyller på att han endast hört stycket en gång: den 14/11 1923 hör han *La Valse* av M. Ravel ffg, ett stycke, skriver han, som i alltför hög grad ”laborerade... med spetsfundigheter i harmonik och instrumentering för att få något egentligt tag i

29. Jfr Subotniks resonemang om den strukturellt autonoma klassiska musikens sönderfall, där en fas, efter Beethoven, karaktäriseras av att tonsättarna i allt högre grad gjorde program, förklaringar, satte titlar etc. på sina verk (1991:186f). Subotnik poängterar också att Wagner, fastän han försvurit sig till Schopenhauers filosofi om instrumentalmusikens överhöghet, fortsatte att skriva operor, för att inte säga, allkonstverk (se vidare 1991:47). Wagners omvändelse till de schopenhauerska tankarna skedde relativt sent. Det han skriver i *Oper und Drama* 1851 motsägs således tjugo år senare. Detta problem – i grunden, om utommusikaliska idéer, omöjliggjorde ett adekvat autonomt hörande – var något som de flesta senromantiska kompositörer funderade över (se vidare Dahlhaus 1988:233ff, samt s. 467–474).

ens musikkänsla. Vad som var vackert och uttrycksfullt däri var icke Ravel utan Johann Strauss". Vid ett annat tillfälle beskriver han kortfattat programmet i C. Francks *Le chasseur*, och kommenterar att det egentligen inte behövdes utan han fann musiken i sig var av "sällsam avrundning och följdriktighet" (210112). Men han kunde också vara begeistrad, som då han hört Respighis *Roms fontäner*. Visserligen säger han först att genren som sådan överlevt sig själv, men utbrister ändå:

Med vilken levande fantasi tumlade icke Respighis musik likt najader och tritoner i Triton-fontänen, med vilken bredd och vilket majestät skildrades ej Neptuni färd på Trevi-fontänen! Vad betyder estaternas funderingar gentemot den segerrika talang och oskuldsfulla ursprunglighet, varmed Respighi här målade! (250304)

När Göteborgskvartetten den 25 januari 1919 debuterar, framkommer att Rabe är en varm anhängare av kammarmusik. Han bekänner sig egentligen vilja "anställa betraktelser över kammarmusikens betydelse", men nöjer sig med några allmänna kommentarer kring det ensidiga odlandet av orkestermusik, som "alltid talar till massor, väcker ett slags musikaliska kollektivkänslor till livs", medan kammarmusiken ger "något av det ädlaste i hela musikkulturen". Vad detta "ädlaste" mer exakt innebär omtalas inte. Å andra sidan talar Rabe om den härlighet som det innebär att få höra Beethoven och Haydn-kvartetter, samt inte minst Berwalds A-durkvintett, som visar mycket lite av det tyska inflytande som Berwald var utsatt för: "Finns det något verk, som borde övertyga om att vi icke äro, i musikaliskt avseende, ett annex till Tyskland, utan att vi svenskar ha något eget att realisera även inom musiken, så är det detta. Det är så litet tyskt, som det gärna är möjligt" (190226).

Efter några månader bör det i stora drag ha stått klart för GHT:s läsekrets att han tolererade operetter, tyckte om klassisk-romantisk kammarmusik, men var tveksam till verk med programmatiska titlar och program. Man visste också att hans idealgestalt var Carl Nielsen.³⁰ Wallner som ingående diskuterar detta, framhäver även att Rabe var en stor vän av Vilhelm Stenhammars musik och konst, kunde gripas av Rangströms verk samt att han generellt "inför den klassisk-romantiska repertoaren ... inte bara /hade/ en mångsidig kunskap utan också en stark upplevelseförmåga" (o.a.a. III:285).

Det verk av Nielsen som Rabe satte högst var sannolikt *Det Uudslukkelige* (se vidare nedan). Redan i mars 1918 recenserade han emellertid Nielsens första symfoni. Denna recension (GHT 180314), som tidigare citerats av Wallner, framstår för honom som en programförklaring. Han talar om den som en trosbekännelse och som "mått-

30. Senare i juli 1920 presenterar GHT en serie på tre långa artiklar om "Carl Nielsen, mannen, musikern" av den danske musikskriftställaren Hugo Seligmann, bl.a. kritiker i Politiken och för övrigt också elev till Nielsen. Seligmann är minst lika entusiastisk som Rabe inför Nielsen.

stock för bedömningen av nästan all annan samtida och romantisk musik” (o.a.a. III:281, se vidare recensionen s 281–282). Rabe betonar konsekvent sambandet form och innehåll: ”en klar vilja till form” och ”ett klart avståndstagande från allt, som inte omedelbart genom sitt formvärde tjänar uttrycket”. Vidare betonas att hos Nielsen både kontrapunkt och instrumentation³¹ är underordnade parametrar, den förra är ”bärare av en konstruktiv idé, tjänar icke den klangliga sinnligheten, utan arkitektonikens spänning, utvecklingens logik”, den senare ”simmar inte i den vanliga, berusande klangerna, utan är klar och nykter”.³² Rabe vänder sig således mot överksamhet och viljelöshet, och säger att ”vi måste fostra oss till andliga aktivister, måste skapa hos oss viljan till att gestalta... stort. Till detta kan en formbetonad konst hjälpa oss...”.³³

Jag föreställer mig, att det endast var en begränsad del av GHT:s läsekrets som kunde följa med i Rabes resonemang och förstå hans språk, när det låg på så relativt abstrakt nivå. Det är svårt att tro att många i Rabes resonemang om formens betydelse igenkände Kants kungstankar om formens betydelse för den estetiska upplevelsen.³⁴ Snarare byggde man upp en förståelse av Rabes åsikter, genom att allmänt förstå vilka tonsättare och artister han satte högt. De mer musikestetiskt och filosofiskt grundade

31. En tonsättare som R Strauss hålls inte så högt av Rabe. Som Sarjala visat, råkar ofta de tonsättare som lade an på klangfärg, ljudstyrka, ja, överhuvudtaget användandet av stora orkestrer tekniska resurser ut för fördömanden. På hösten 1919 konstaterar Rabe att den ”oerhörda klangprakt” som kännetecknar *Don Juan* nu mest frambringar en likgiltighet hos lyssnare, dvs. det är ”vacker musik ...men rör icke vid några djupare strängar” (191009). Jfr åsikterna om Rangströms verk ovan.

32. Rabe skriver också att många ser ”form” som något torrt, och kontrar: ”torrhet är inte alltid fel. Champagne är också torr”, en argumentering som kan verka egendomlig, då champagnens olika grader av torrhet knappast uppfattas som en ”formmässig” dimension, utan snarare som en innehållslig-smaklig dimension. Rabes språkbruk kan förklaras av den romantiska-filosofiska synen på att form = innehåll – jfr nedan not 33.

33. Wallner diskuterar flera av Rabes artiklar i STM och tar bl.a. upp det inflytande som Ernst Kurths idéer hade på Rabe. Kurth grundade sitt synsätt i Schopenhauers tankar om musiken som den främsta konstformen, att musikens är ett abstrakt känslspråk, och framförallt att musiken ”dass innere Wesen, das An-sich aller Erscheinung, den Willen selbst ausspricht”. Det är således lätt att läsa in något liknande i Rabes formulering (från samma recension): ”Om den som på ett konstnärligt sätt upplever en form, upplever alltid en eldig viljeakt”.

34. I sin genomgång av musiks etiska betydelse kommenterar den amerikanska filosofen Kathleen Higgins (1991) det välkända faktum, att Kants musikkunskaper var mycket begränsade. Dessutom pekar hon på hans begränsade uppfattning om just musikalisk form: ”Ironically, while he demands purely formal appreciation in aesthetic judgement, what Kant seems unable to appreciate in music is precisely musical form. The same inability is more comically suggested by the report that Kant’s favorite song, which he once described as ‘the highest of musical compositions of its kind,’ was a drinking song called ‘Crown with a Garland the Dear, Full Cup’” (1991:64).

åsikterna formade man runt denna kunskap på skilda sätt och med stor individuell variation.

Även om jag också kan förstå ovanstående recension (180314) som en slags programförklaring från Rabes sida, finner jag en sak lika egendomlig, som jag antar att de som hörde Nielsens musik gjorde: Rabe skriver inget om den nielsenska melodiken, en parameter som sannolikt ger lyssnaren den mest omedelbara upplevelsen. Jag inbillar mig att man gärna önskat få detta bekräftat. Hugo Seligmans betonar för övrigt just denna egenskaps betydelse i artikelserien följande sommar:³⁵

Och först och främst skapar han sin egen melodi. Och till den grad är denna melodi hans egen, att den när den är som mest typisk, är det djupaste kännetecknet på hans konst (GHT 200719)

Som vi skall se är dock Rabe sällan alltför abstrakt, utan ger klara och detaljerade bakgrunder till sina omdömen. Någon gång är han också mer explicit än dåtidens kritiker generellt var. Många läsare hade troligen, i samband med en jämförelse mellan Nielsen och Wagner, studsat inför Rabes djärva formulering angående förspelet till *Tristan och Isolde*:

Och man bör icke dölja för sig, att typen Richard Wagner ohjälpigt tillhör gårdagen. ... Hans musik bäres helt upp av de rent sinnliga känslornas dynamik, och när han då som i *Tristan* dväljes i en erotisk stämning, kan man icke helt fritaga hans musik från att vara en slags musikalisk pornografi, och våra sedlighetsivrare kunna vara gladda, att publikens breda lager av Tristanförspelet endast tager emot den akustiska sinnligheten. (190227)

På hösten 1919, lämnade Rabe en principiell diskussion angående virtuoser i samband med en recension av en av tidens mest uppmärksammade violinister, Ferenc von Vecsey. Det jag finner sympatiskt med en recension som denna, är att Rabe i den ger en relevant bakgrund, ganska oförbehållsamt redovisar sina förordömen och därpå övervinner dem. Rabe bekänner således inledningsvis att virtuoskonserter inte alltid är lockande att gå på: "Överallt utspelas detsamma: storstilad reklam... publiken lockas dit och jublar... samma leende... samma program ... år ut och år in". Efter att ha lagt denna inledande sordin på recensionen, och ställt frågan om det inte egentligen endast handlar om ett slags "sportintresse" då man går för att höra en virtuos, ger han sig helt för Vecseys konst:

35. Man kan jämföra med Rabes recension av *Sinfonia semplice*, som när den ffg spelades i Göteborg (3/2 1926) nästan helt är centrerad kring melodiken och hur vi uppfattar denna. Det är som höra ekon ur Nielsens bok *Levande musik* (1925). Rabe skriver: "Rensa bort det konventionella musikhörandet... Lyss istället till melodin, som den är, när den är ursprunglig... Lär känna vilken hänförande kraft det ligger i en melodi, som stiger och faller av sig själv, där den ena tonen födes ur den andra och melodien aldrig blir en slappnande linje!" (260204).

Det är som hade han alltid förmågan att gå in i sig själv, han ställer sig liksom med ett slag på helig mark. ...Ny för oss i Göteborg var Vecseys tolkning av Cesar Francks sonat... Vecsey befinner sig i personlig och konstnärlig, framför allt *musikalisk* utveckling. (190610)

Rabe är många gånger mycket detaljerad, som när han i en recension över *Figaros bröllop* diskuterar tempi, tar ut några särskilda arior "finalen av andra akten (B-dur 3/8-dels takt)..." etc. (231023) eller när han utförligt redogör för sina intryck (i en 50 spaltcm lång recension) från en spelmansstämma i samband med jubileumsutställningen. Vi ser i det sistnämnda fallet att Rabe åter tillämpar ett analytiskt lyssnarsätt, där individuella konstnärliga prestationer hålls fram. Hans argumentering var här – för en bildad musikintressad läsare – lätt att följa. Språket är både nyanserat och rikt. Läsaren riktigt känner vilken upplevelse det var för honom:³⁶

Konstnärligt sett var det emellertid Dalarna som kom att beteckna höjdpunkten. Höök Olof och Erik Tillman... Gössa Anders Andersson och Jämt O. Ersson... den trygga myndigheten i deras spel kunde göra en häpen. Men låtarna och deras sättning voro lika häpnadsväckande. Voro melodierna stora och myndiga och rakt på sak, så voro sättningarna för fiol och altfiol icke sämre. Den inledande bröllopsmarschen i dorisk tonart på d hade en kraft och logik i harmonierna och en hänsynslöshet i den konsekvens, varmed de utfördes, att undertecknad och ett par andra närvarande musiker sutto fullständigt tillplattade av förvåning. Icke minst den karaktäristiska växlingen mellan f och fiss i tonikaharmonierna var av en glansfull och överväldigande verkan. Denna sättning var icke av en musiker, som studerat harmonilära, där funnos många brott mot den musikaliska konvensen. Och likväl var det så övertygande riktigt. Först trodde man ibland att man inte hört rätt, men när samma vändning återkommit några gånger, var man på det klara med vilken osviktig känsla för det riktiga, för det i melodiens mening sanna, som lett den speleman, vilken utan att kunna noterna, med fiolen i hand experimenterat sig fram till denna fasta gestalt.

På samma sätt kan han bygga upp långa resonemang, som säkerligen var mycket vägledande för läsekretsen, och inte minst attraktiva att citera för en efterkommande forskare. Ett principiellt likartat exempel finner vi i hans recension över Wilhelm Peterson-Bergers *Sunnanfärd* (200326). Han konstaterar inledningsvis att det redan genom sitt program är svensk musik, men också tack vare "en mängd svenskt klingande, melodiska vändningar". Han ställer frågan, vad vi skulle ha tyckt om musiken, om man översatt P-B: "till tyska... melodivändningar och tysk idealism istället för motsvarande svenska", och svarar: "vilken fruktansvärd musik skulle ej då komma till-

36. Vi får naturligtvis inte glömma att entusiasmen för svensk folkmusik och överhuvudtaget svensk musik generellt var hög under denna tid. Rabe skriver följande år om musikforskaren Tobias Norlinds och Nils Anderssons föreläsning i Göteborg (240412), och har en mycket lång och genomtänkt diskussion angående folkmusik och svensk musik i samband med en recension av Knut Håkanssons *Svensk suit nr 2* (se vidare 251012 /44 spaltcm lång recension!)

stånd! Det är därpå det ankommer, huruvida det är god musik eller ej. Dålig musik får icke ursäktas med att den är svensk". P-B:s arkilleshäl finner Rabe i att P-B inte kan utveckla sina "vackra melodiska smådetaljer", utan att den "melodiska uppfinningen inskränker sig till en eller ett par takter...". Men Rabe nöjer sig inte därmed utan sätter även luppen på P-B:s instrumentation och symfoniska tänkande – med samma, för P-B nedslående resultat (Rabe skriver här att ordet "dilettantism" gång på gång kommer honom på läpparna). Jämför vi således med de fordringar Rabe tidigare ställt på en god kompositör, hans inställning till programmatisk musik, samt inkluderar de här noggrant motiverade ställningstagandena till P-B:s verk, blir slutsatsen fullt logisk.³⁷

Symfonisk stil är "Sunnanfärd" förutan, och dess lyrismer äro försatta till en så falsk miljö, att de aldrig kunna utveckla sin charm. Därtill finnas betänkligt många banala tonfall, särskilt i de variationer, som vilja symbolisera dialogen vid det antika "Symposium". Och slappheten i det helas gestaltning blir dubbelt kännbar mot bakgrunden av den djupsinnighet och idealistiska pretention som klingar ut ur det icke så litet storartade programmet. (200326)

Lika negativ som Rabe var till P-B:s verk, lika positiv och utförlig i sina motiveringar, hade han en månad tidigare varit till Max Regers Mozart-variationer (200226). Recensionen börjar: "I går var det en stor dag i vårt musikliv", och fortsätter sedan med en introduktion till Regers verk för orkester (7 spaltcm lång). Verket som gjordes ffg i Göteborg, hade heller inte Rabe hört tidigare. Han fortsätter recensionen med en beröra Regers "oändligt klara och genomskinliga instrumentation..." som trots de begränsade resurser som används, inte står den strausska jätteorkestrernas klangmöjligheter efter. Dessutom är denna "betagande klangskönhet inte tom, sensuell klang, den har intet eget värde, utan vill blott vara en materialisation av verkligt musikaliska tankar, av rytm, melodi och harmoni." Han talar om "melodiens linje" men finner också att "små melodiska vändningar"³⁸ /dyka upp/ ur vimlet av stämmor och draga för ett par ögonblick till sig ljuset för att sedan mjukt försvinna i skuggan...". Efter en kortare

37. Stenhammar spelade oerhört sällan något av Peterson-Berger under sin tid i Göteborg, ja, faktiskt spelas av P-B, efter detta symfoniska verk, endast några småstycken och sånger fram till 1945. Rabe behöver i och för sig om inte påverkats av Stenhammars ställningstagande. Åsikterna om P-B:s symfoniska stil varierade som bekant, jfr exempelvis recensionerna av *Baneret* (Wallner II:171f).

38. Man kan ju tycka att Rabe är inkonsekvent då han berömmar Regers "små fagra melodiska vändningar", men är kallsinnig till Peterson-Bergers "vackra melodiska smådetaljer". Att göra någon jämförelse mellan dessa uttalanden är dock tämligen omöjligt. Lösryckta citat är alltid missvisande i sig. Man påminns om Winton Deans formuleringar: "There is no such thing as democracy in art, nor can there be in criticism", samt att kritikens uttalanden och formuleringar inte är värdefulla så mycket i sig själva, som genom den argumentering av vilken slutsatserna dras, samt genom de reaktioner de sätter i gång hos läsaren.

jämförelse med brahmska variationsverk konkluderar Rabe att både Brahms och Reger visserligen är kontemplativa naturer, ”men till karaktär och vilja helt olika”:

Båda äga ett klassiskt allvar i sin konst och dessa variationer av Reger ha en så hög och ädel karaktär, äro så djupa och nästan religiöst andaktsfulla i sin stämning, att det inte kan vara tal om annat än att detta verk jämte Carl Nielsens ”Det Uudslukkelige” är den betydelsfullaste nyhet som vårt musikliv skänkt oss under de senaste åren. (200226)

Verket tycks inte bara ha tilltalat Rabe, utan också publiken som fick höra det många gånger under mellankrigstiden. Rabes motiveringar och åsikter verkar således även i detta fallet klara och övertygande, och har sin egen konsekvens. Ord och formuleringar som ”vilja – uttrycket helt och hållet i melodiens linje – klassisk allvar – hög och ädel karaktär” passar helt in i bilden av Rabe som en uttolkare av de klassisk-romantiska tyska värdena.

Men det kan ligga mer bakom Rabes till synes ”objektiva” lovord i detta fall. Man sökte nämligen en lämplig andra orkesterledare till orkesterföreningen (efter Hjalmar Meissner). Lika mycket lovord som Regers verk får, ger Rabe nämligen även till dirigenten Willy van Hoogstraten. En passant nämner Rabe att han många gånger sett Reger dirigera, och finner att Hoogstraten i mångt och mycket påminner om honom. ”Speciellt av stråkorkestern fick han fram både precision och glans”, skriver Rabe. Under denna tid provdirigerade även en andra kandidat, den ryske violinisten Michael Press. Rabe fann honom vara en ”virtuos dirigent” som hade stora förtjänster. Det framkommer här en ny sida av Rabes verksamhet; att han även aktivt använde sin ställning för propagera för en viss dirigent: Rabe föredrog Hoogstraten. Detta fick läsarna helt klart sig då Rabe den 16 mars inför en tre spalter lång artikel (82 spaltcm) angående valet av dirigent. Rabes resonemang går ut på att Hoogstraten vore det bästa valet, då han kan förväntas binda sig för en längre tid, skulle bli en bättre orkesteruppfostrare (än Press) och då han bäst skulle komplettera Stenhammar som dirigent.³⁹

Förmodligen hade Rabes agerande inte blivit så uppmärksammat om han inte ägnat en spalt åt att omyndigförklara orkestermusikerna som grupp. Dessa hade nämligen enhälligt valt att till styrelsen föreslå Michael Press. Rabe skriver bl.a. att orkesterns enhällighet väckt hans misstankar, han ifrågasätter orkesterns kompetens i frågan och tillägger: ”Att var och en av orkesterns över femtio medlemmar inom sig träffat samma val är helt enkelt uteslutet” (290316). Man kan ta för givet att artikeln retade många, inte minst chefredaktören Grebst i Vidi och hans medhjälpare altviolinisten Barthold

39. I för mig tillgängliga lexika har jag inte kunnat spåra Michael Press' vidare karriär. Hoogstraten däremot fick en lika känd som innehållsrik karriär. Han var bl.a. dirigent för Philharmonic Society Orchestra i New York (1920–36) och verkade senare i Salzburg och Stuttgart.

Lundén. Grebst passade på – trots Lundén förmenta bön om att låta bli – att huta åt även Stenhammar för hans ”allmänt kända *intriglystnad*, *oupprigtighet* och *Du-skall-inga-andra-gudar-hafva-än-mig-pretentioner*”. Man menade att Stenhammar hade spelat under täcket med Rabe och tänkt att Hoogstraten skulle ha platsen, och att Stenhammars omvändelse under galgen var typisk för honom, dvs. Stenhammar röstade för Press vid det avgörande mötet. Detta var, enligt Grebst, ”i full konsekvens med den stenhammarska karaktären. *Han såg, hvilken indignation den Rabeska artikeln alldeles mot beräkning hade väckt och fann det för tillfället klokast att vika undan!*” (Vidi 200324)

Att bedöma sanningshalten, om någon nu finns, i *Vidis* insinuationer går knappast. Vad man kan konstatera är att Hoogstraten fick en lysande karriär, att Press inte stannade mer än två säsonger, men under denna tid uträttade mycket för att förbättra främst stråkmusikernas prestationer samt förnyade repertoaren högst betydligt (jfr Wallner III:457).⁴⁰

De smakprov på Rabes recensioner och hans agerande som jag givit, pekar således entydigt på hans klara placering inom, låt mig kalla den för en tysk klassisk-romantisk bildningstradition. Han ägde i mindre eller högre grad alla de åtta förutsättningar som tidigare citerats efter Winton Dean. Detta innebar att han i de allra flesta fall torde ha varit begriplig för GHT:s läsekrets, hade en tydlig patos för vissa tonsättare – och tvärtom, men var i denna sak konsekvent. Detta innebar dock inte, att han s.a.s. stod stilla. Jag har i annat sammanhang diskuterat hans recension av Nystroems *Sinfonia Espressiva*, uruppförd vid de nordiska musikedagarna i Göteborg 1937, och funnit Rabes kritik klarast formulerad och välgrundad (Edström 1990). Rabe hade tack vare sin bakgrund, musikresor och genom sitt arbete vid radion förmodligen väl så stor, om inte större, repertoarkännedom än andra samtida svenska musikkritiker.⁴¹ I jämförelse med den kritikertradition som Sarjala beskrivit under motsvarande tid i Helsingfors, framstår Rabe i liten grad inlåst inom endast ”den högre konstens asyl” som musikforskaren Ola Stockfelt beskrivit som den plats där klassisk-romantiska filosofer,

40. Något drag av ”långsinthet” har jag inte kunnat se i Rabes recensioner. Han gav som regel Press, som jag uppfattar det, vederhäftig kritik. Lika ofta som han regelmässigt gav Press komplimanger vid framföranden av rysk och fransk repertoar, lika ofta påtalade han Press’ mindre lyckade tolkningar av tonsättare som Brahms, Beethoven och Schubert (för en översikt se Rabes artiklar i tidskriften *Ur nutidens musikliv* år 1920).

41. Ett exempel är den andra artikeln angående den musik han hört under sommaren 1926 i Schweiz. Bland de tonsättare och verk som här avhandlas finns (nämnda i artikelns ordning) A. Webern, op. 10; Schönberg, op. 26; E. Levy, Symfoni; K. Weill, Konsert för vl och ork; P. O. Ferroud, Foulos; A. Tansman, Dans de la sorciere; W.T. Walton, Portsmouth Point; H. Krása, Pastoral och marsch; W. Geiser, Stråktrio; F. Jacobi, Stråkkvartett; P. Hindemith, Konzert op. 38; A. Casella, Partita för pi och ork; A. Caplet, Le miroir de Jesus (kör, solister och orkester) samt F. Petyrek, Litanei.

musikskriftställare och kritiker förskansade sig. Rabe försökte förmedla sina intryck både av den ”högre” och den ”lägre” musiken, om än, kan vi idag tycka, med öronen kalibrerade mot ett ”högre” musikhörande.

Sammanfattningsvis så rådde det således goda förutsättningar för en förståelse av Rabes verksamhet som kritiker. Jag känner inte till någon insändare eller annan kritik som ifrågasatte hans verksamhet (i Göteborg levde man långt från den turbulenta atmosfär som rådde inom Stockholms musikanmärlarkår, även om korta genljud då och då hörs i form av kortfattade referat.⁴²) Men det är rimligt att anta, att långt fler påverkades av hans generella åsikter, än man förmådde följa med i hans resonemang. Ju längre man befann sig från eller förstod den borgerliga musikkulturens underliggande värderingar, desto mindre var eller blev sannolikt förutsättningarna för att helt förstå vad Rabe skrev.⁴³ Den tredje borgerliga bordun, som jag menar undermedvetet upplevdes som ett störande inslag i mellankrigstidens musikliv, hördes därför allt starkare ju mer man lämnade gruppen av bildade borgerliga musikälskare. Detta har inte att göra med Rabe som person, utan hänger samman med kritikerns funktion och roll insatt i de ovan skisserade socio-historiska sambanden.

Mellanmusiken blev således inte mindre populär under mellankrigstiden, och heller inte den konstmusik som stilistiskt tangerade denna. Den musik som – att döma av samtliga recensenters bedömningar – generellt blir allt mindre omtyckt är modern samtida konstmusik, i Göteborg företrädd bl.a. av Bartók och Hindemith. Det spelas annars under mellankrigstiden mycket sällan stilistiskt mer radikala verk. Detta sker i Göteborg som i Stockholm först mer regelbundet efter det andra världskriget. Det är troligt att en av orsakerna till musiklivets sedan dess alltmer fortsatta uppsplätning har att göra med de dåtida kritikernas och musikskribenternas verksamhet. Sett ur ett större perspektiv (från 1800-talets början) kan således tre faser iakttagas a) en första från 1800-talets början, då kritikern uppfattades *företräda publikens smak* b) en andra fas då kritikern alltmer blir till en *uttolkare och förklarare* (som framkommit hade Rabe en pedagogisk funktion inte bara som kritiker, utan även i skolkonsertsammanhang

42. En rolig ”sammanfattning” av läsarnas problem har jag funnit i en insändare i veckotidskriften *Våra Nöjen* 1929: ”Jag tror mig vara rätt musikalisk, men vet mig vara högst obetydligt musikaliskt bildad, och måste följaktligen vara i behov av sakkunniga uttalanden. ... – men äro recensenterna sakkunniga? ... Ingen musikanmälares alster har visat sig värt ett enda lovord av en kollega, utan tvärtom... Härav följer givetvis tanken, att kompositören måste vara oduglig, men varför får han i så fall tjänstgöra som musikanmälare? Kan en musikanmälare vara fullkomligt oduglig som musiker och kompositör, och ändå vara en vederhäftig kritiker?” (1929 nr 14). Tidningens redaktion besvarade salomoniskt frågan med ett ”jaså”.

43. Som S. Bohman (1985) visat var musikkritiken i socialistiska tidningar till stil, innehåll och värderingar, mycket snarlik kritiken i de borgerliga tidningarna, vilket måste varit något av ett problem för den ”genomsnittlige” läsaren.

m.m.) samt c) en tredje fas då kritikern i all högre utsträckning blir till en *försvarare* för konstmusikens konstnärligt senaste landvinningar. Poängterat uttryckt: Ju mer musikkritikerna understödde och följde med kompositörerna på deras konstmusikaliska marsch in i den autonoma estetiska återvändsgatan, desto mer förlorade de sannolikt kontakten med och förståelsen för hur de flesta människor spelade, använde och lyssnade på mellanmusik och all populär musik.

Återvänder vi till mellankrigstiden finner vi helt naturligt också att det fanns tydliga skillnader mellan hur olika kritiker förstod musik. Det finns stora överlappande ytor mellan de tre faser jag nyss skisserat. Den allmänne kulturredaktören i G-P, Elis Andersson, beskriver exempelvis Nielsens violinkonsert som en "ultramodern tonskapelse", ett verk som han inte tror kan röna någon större "förståelse hos en inte alltför musikavancerad publik" (GP 200212). Likaså liknar musikanmälaren Herman Hamnquist, som jag uppfattar som en av de mest konservativa kritikerna under perioden, den sista satsen i Nielsens fjärde symfoni *Det Uudslukkelige* vid "en bataljmålning som stå på gränsen till det intolerabla". Han konstaterar också inledningsvis att symfonin "skall vara ett uttryck för den elementära viljan till liv. Man kan ge komponisten rätt i att han lyckats ge intryck av viljan, men ej liv..." (GMP 240221). Som jag läser och förstår mellankrigstidens musikhistoria, förefaller det mig mer än sannolikt att åsikter som dessa generellt låg närmare den stora konsertgående allmänhetens uppfattningar än Rabes.

Slutkadens

Låt mig få "balansera" det senast sagda genom att avsluta med ett utdrag ur en recension, som jag utifrån mina kunskaper, värderingar och inlevelse i 1920-talet har stor behållning av. Den gäller av en konsert med idel verk av Ture Rangström som han själv dirigerade. Även om jag inte var där (sic!) tycker jag mig, tack vare Rabes recension, både förstå och uppleva det väsentliga:

Ture Rangström har sannolikt aldrig haft en så stor yttre framgång som ... igår afton. Den resonans som publiken gav, när Wilhelm Stenhammar i högstämda ordalag tackade honom för tillägnet till Göteborgs symfoniorkester och dess ledare av d-moll symfonien, var så stark och hjärtlig att man inte kunde ta miste på att gårdagens seger var den största den unge svenska tonsättaren på länge vunnit.

Stenhammar framhävde det djupt svenska draget ... knappast några väsentliga anknytningspunkter till modern fransk, tysk, engelsk eller italiensk tonkonst. Den står närmare den ryska, finska och Griegs norska musik. Därmed vill inte vara sagt att den gömmer några motiviska reminiscenser från dessa håll, utan blott att själva gestaltningen, principen för uppbyggandet är likartad. Redan i den poetiska eddan och de isländska sagorna finns samma stilisering i korthuggna satser... Här växer musiken inte i de långa, liksom sig själv pånyttfödande linjerna, utan bygges upp i skarpt mar-

kerade, korta fraser, som liksom staplas på varandra. Denna musikaliska kvaderstil har utan tvivel sina psykologiska förutsättningar i vår kalla nord, och denna d-moll-symfoni bär sin titel med rätta inte bara därför att det musikaliska uttryckets syftning gäller "Mitt land" utan även emedan dess yttre formgivning svarar mot ett djupt nationellt framställningssätt.

Symfonien i d-moll är otvivelaktigt mer än något annat verk betecknande för denna musikstil. (210226)

För att sluta cirkeln och återknyta till Hans-Georg Gadamer: Julius Rabe utgick således från *sin* medvetandehorisont och hade, som andra recensenter, att rätta sig efter de förutsättningar för förståelse som gällde, men lyckades i sina recensioner förmedla något av hur och varför musikupplevelsens trekant: musiken, situationen och människornas referenser,⁴⁴ gjorde musik till en så nödvändig del av livet för så många göteborgare under mellankrigstiden.

Summary

This article aims to discuss point of departure and possibilities for music criticism in Göteborg during the interwar period, especially the work of critic Julius Rabe. The author starts out from his earlier discussion on middle music as the music of the bourgeoisie (STM 1989, 1992:1).

Julius Rabe took on the responsibility for music criticism in the well respected newspaper Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning (GHT) in 1918. Rabe had studied piano and music theory in Stockholm and studied musicology during a five year stay in Germany (1912–1917). He was the first critic in Göteborg to take up the role of German music critics.

It soon was clear to GHT's readers that Rabe accepted operettas, liked classical and romantic chamber music, but was sceptical to works with programmatic titles. His ideal was Carl Nielsen. Only a small part of GHT's readers could follow Rabe's way of reasoning and understand his language when he wrote on an abstract level. The readers built an understanding of Rabe's ideas by learning which composers he liked. The more distanced the reader was from the underlying values of the bourgeois music culture, the less prepared he or she was to fully understand Rabe's writing.

The popularity of middle music and the art music that was stylistically close to the middle music did not decrease during the interwar years. The appreciation of modern contemporary art music, which seldom is performed, during this period, decreases.

44. Angående detta synsätt på receptionen av musik m.m. se vidare mina artiklar i STM 1989 och 1992:I.

Modern contemporary art music is performed more frequently after World War II. Seen from a broader perspective (from early 1900th century to present time), the role of the critic has changed and can be divided into three periods: a) the critic *represents* the taste of the audience, b) the critic becomes an *explainer* and *interpreter*, and c) the critic becomes a *defender* of the latest achievements in art music. The more the critics supported and followed the composers, the more they lost contact with and understanding of how most people played and listened to middle music and popular music.

Referenser

- BRAUN, W: *Musikkritik*, Köln, 1972
- BOHMAN, S: *Arbetarkultur och kultiverade arbetare*, Nordiska Museet. Stockholm, 1985
- DAHLHAUS, C: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber, 1988
- EDSTRÖM, (K) O: Till förståelsen av musikupplevelsen. I: *STM* 1987
- *Schlager i Sverige 1910–1940*. Göteborg, 1989
- Vi skall gå på restaurang och höra på musik. Om reception av restaurangmusik och annan ”mellanmusik”. I: *STM* 1989
- Om de nordiska musikdagarna i Göteborg 1937–39. I: *Nordisk musikfest i Göteborg*. Göteborg, 1990
- The Place and Value of Middle Music. I: *STM* 1992:1.
- Göteborgs Arbetarinstitut 1883–1983 : jubileumsskrift*. Ed. Berrman, G ; Idestrom, L. Göteborg, 1983
- HABERMAS, J: *Borgerlig offentlighet*. Malmö, 1984
- HEISTER, H-W: *Das Konzert- Theorie einer Kulturform*. Wilhelmshafen, 1983
- KOIRANEN, S: *Språk, musik och kultur*. Meddelanden från Institutionen för nordiska språk vid Stockholms universitet, MINS 36. Stockholm, 1992
- LARSSON, T ; SVENSSON, G: *Twilight Time – Studier i svenskt dansmusikliv*. Uppsala, 1992
- LESLE, L: *Der Musikkritiker – Gutachter oder Animateur?* Hamburg, 1984
- LILLIESTAM, L: *Om begreppen folkmusik, konstmusik och populärmusik*. Stencil, musikvetenskap, Göteborgs universitet, 1992
- LUNDBERG, B: ”Debattartiklar med svar”. I: *Tvärsnitt – humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning* nr 1–4, 1989
- Med Kant och Madonna i katedern. I: *Svenskläraryrkeförbundets årsskrift*, 1990
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980
- RABE, J: ”Göteborgs musikliv”. I: *Ur Nutidens Musikliv*, 1920
- SARJALA, J: På språng efter förnuftets gränser: sinnerus och idealistisk skönhet. I: *STM* 1991
- Sohlmans musiklexikon*. Stockholm, 1975–1979

SUBOTNIK, R. R.: *Developing Variations – Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis, 1991

WALLNER, B: *Vilhelm Stenhammar och hans tid*. Stockholm, 1991