

Recensioner

Allmogespelmännen August & Janne Bohlin. Violin & nyckelharpa 1912–1913. (Tongång AWCD-50)

Till de absoluta fördelarna med CD-mediet hör den ständigt växande mängden utgivningar av äldre inspelningar. I en helt annan utsträckning än LP-skivan har CD:n blivit en ljudbärare inte bara för den samtida musiken. Vanligast är självfallet nyutgivningar av äldre utgåvor. Men skivbolagen botanisera numera friskt i offentliga och privata inspelningsarkiv, där många rara nummer finns.

Utgivningen har givetvis sin grund i ett intresse för äldre inspelningar hos skivlyssnare – men bidrar samtidigt till att förstärka denna nyfikenhet på den inspelade musikhistorien. Några faktorer skjuter på den här utvecklingen. Det är för det första ganska billigt att producera återutgivningar fram till master-CD; därefter kostar utgåvorna lika mycket som alla andra. Vidare innebär den relativt sett korta upphovsrätten för musikaliska prestationer att artistkostnader ofta inte behöver ingå i kalkylen.

Man kan fråga sig hur musiklivet påverkas av den stora tillgången till äldre inspelningar – detta torde för övrigt snart bli en forskningsfråga, d.v.s. om den inte redan har nått så långt. Först och främst bidrar enkelt tillgängliga äldre inspelningar till en allt större stilistisk pluralism. De potentiella förebilderna för musiker, sångare och musikskapare är i det närmaste oändligt många och finns som sagt att nå på ett bekvämt sätt. Att inspireras av en okänd 30-talsartist eller en lokal storhet på Papua Nya Guinea är i dag varken ogenomförbart eller obegripligt. Vidare innebär de många äldre inspelningarna att i stort sett varje större genre rymmer ett retrointresse. Genom att den samtida musiken så självklart kan ställas mot föregångarnas prestationer blir det oundvikligt att några framför allt fångas av de sistnämnda. Varje genre får därigenom sin inneboende kronologiska dynamik.

Med en idealisk kombination av folkmusika-

liska och musikteknologiska kunskaper har Per-Ulf Allmo och Tommy Sjöberg återutgett 20 inspelningar från 1912–13 med spelmännen August Bohlin och hans far Janne (som dock medverkar på endast sex av låtarna). Inspelningarna gjordes och utgavs i Stockholm av skivbolaget Odeon. Det handlade således om kommersiella utgåvor, vilket kan vara värt att notera. Om försäljningen sågs inget i det innehållsrika kommentarhäftet, men uppgiften att nästan alla skivor återutgavs 1919 berättar att det i alla fall inte var något ekonomiskt dunderfiasko att på 1910-talet ge ut inspelningar med traditionella spelmän.

Trots att upplagorna kanske var större än anat, återstår idag få exemplar av skivorna. Sju inspelningar finns bara i ett enda exemplar, vilka utgivarna fått låna för överföring till digitalt format. Detta är en illustration av att återutgivning på CD i praktiken också är en form av säkerhetskopiering inför en okänd framtid.

August Bohlin spelar genomgående fiol. För eftervärlden är han bekant som nyckelharpsspelare och särskilt som skapare av den kromatiska harpan. Men 1912–13 hade han ännu inte börjat spela nyckelharpa, åtminstone inte på allvar. Fadern Janne, däremot, spelade nyckelharpa av s.k. silverbastyp sedan sitt tionde år.

De inspelade låtarna var nog förhållandevis moderna vid upptagningstillfällena. Den inspelade delen av deras repertoar kan i varje fall inte betecknas som tillbakablickande. Mot något sådant talar förekomsten av valser, polkor och schottisar.

Den digitaliserade nyutgåvan är exemplarisk. Överföringarna är gjorda av specialisten Harriet Lundberg på Sveriges Radio, den ljudtekniska restaureringen av Stefan Lindström. Avsikten med det sistnämnda arbetet har, enligt Lindström, "varit att återskapa så mycket som möjligt av hur Bohlins spel lät". Någon egentlig försköning av ljudet är det dock inte frågan om, utan en trohet mot de akustiska inspelningarnas tekniska egenart. Med få bevarade skivexemplar är det

oundvikligt att mekaniska skador hörs på några ställen. Katalog- och matrisuppgifter återges korrekt och konsekvent.

Häftet domineras av en detaljrik text om spelmannsläkten Bohlin och dess musik försedd med föredömliga käll- och litteraturhänvisningar. Där kan vi framför allt läsa om August Bohlins spelmannskarriär som tog honom till spelmanstävlingar och många framträdanden på Skansen. Inspelningarna vittnar om det som denna text och andra omtalanden berättar, nämligen att August Bohlin var en sällsynt skicklig musiker. Genom skrivpåsens ofrånkomliga knaster tränger ett ljuvligt låtspel, där en suverän stråkbehärskning ger en ovanlig rytmisk snärt.

Gunnar Ternhag

Folke Bohlin (red.): *Om Tobias Norlind: en pionjär inom musikkforskningen*. Lund: Tobias Norlind-samfundet för musikkforskning, 2004, 83 s., ISBN 91-631-5822-1

Tobias Norlind-samfundet för musikkforskning, bildat 1979 till 100-årsminnet av Norlinds födelse, firade sitt 10-årsjubileum med ett symposium 17–19 maj 1989, där olika sidor av Norlinds verksamhet som musikkforskare och pedagog speglades i en serie föredrag. Lagom till Norlind-samfundets 25-årsjubileum, vilket gick av stapeln i Lund 17–18 september 2004, publicerades den antologi som här ligger under luppen. Antologins innehåll utgörs till största delen av föredragen från 1989. Men om samfundets publikation kringgärdas av jubileer, så går publiceringen inte uteslutande i glädjens tecken. Som Folke Bohlin påpekar i förordet har Norlind, ”den svenska musikvetenskapens grundare”, ännu inte ”fått sin mångsidiga gärning skildrad i en monografi”. Det är i väntan på en sådan som antologin ges ut. I en serie artiklar, ur en rad perspektiv, belyses här Tobias Norlind som människa, musikkforskare, Beethovenbiograf, musikpedagog och musiklexikograf.

Antologin inleds med två biografiskt hållna artiklar. Det första bidraget är ett omtryck av Folke Bohlins artikel i *Svenskt biografiskt lexikon*

27 (1991), där Norlinds utbildning och karriär tecknas i all korthet, som *SBL*-formen bjuder. Bohlins arbete följs av en artikel som tecknar Norlind ”inifrån”. Nils Otto Bengtsson har följt vänskapen mellan Tobias Norlind och Preben Nodermann, främst via Nodermanns dagböcker, men också via Nodermanns hyllningsartikel till Norlinds 50-årsdag (Lunds dagblad 4 maj, 1929) och Norlinds brev till vännen Nodermann i samband därmed. De båda artiklarna ger tillsammans en skiss över Norlinds livsvandring, och ger uppslag till var källorna till forskning om Norlind kan sökas.

I de tre följande artiklarna i antologin flyttas fokus över till Norlind som musikkforskare, om än med tre helt olika ansatser. Folke Bohlin har i sin källkritiskt hållna artikel ”Norlind och Woodward om Piæ Cantiones” genomfört ett arkeologiskt grävande i urkunderna till Norlinds avhandling, *Latinska skolsånger i Sverige och Finland* (1909). Med utgångspunkt från tre av sångerna ställer Bohlin Norlinds resultat mot en utgåva av sångsamlingen från 1910, kommenterad av den lärde engelske prästen George R. Woodward. Bohlin tillför därefter ytterligare pusselbitar och pekar som avslutning på möjligheten till ytterligare forskning på området. Med mindre stringens men med större litterär fröjd karakteriserar Gert Cervin i sitt bidrag, ”Bemödanden om Beethoven”, Norlind som Beethovenbiograf. Med denna produktion som fokus, Norlind kom ut med tre biografier över Beethoven (1907, 1923 och 1925), diskuterar Cervin Norlinds förutsättningar och mottagande som populärvetenskaplig skribent i en gryende svensk ”humanioraindustri” (s. 31).

Den tredje artikeln som speglar Norlinds verksamhet som musikkforskare är Margareta Jersilds artikel ”Norlind, balladmelodierna och evolutionismen”. Jersild följer initierat och med avklarnad enkelhet Norlinds historiefilosofiska förståelse av balladmelodierna från den första versionen av *Svensk musikhistoria* (1901) fram till *Bilder ur den svenska musikens historia* (1947). Med fokus på hur Norlind omsatte evolutionistiska idéer på ett valt musikaliskt material, ger Jersild även vetenskapshistoriska kontexter till Norlinds tänkande. I artikeln nämns Darwin och Spencer, Carl Stumpf och den jämförande musik-

forskningen. Jersild berör också likheter och skillnader mellan Norlinds och Carl-Allan Mobergs historiografiska tänkande.

Ett försök att karakterisera Norlind som pedagog gör Bo Wallner i artikeln "Tobias Norlind – musikhistorieläraren". Uppgiften har inneburit svårigheter. Wallner har inte funnit något material efter Norlind, där Norlind själv dokumenterat sin pedagogiska hållning. I ett försök att spåra en sådan bjuder Wallner på en resa från Norlinds lektioner vid musikkonservatoriet i Stockholm, över musikhandböcker av olika slag, till föreläsningaftnarna vid Musikhistoriska museet och Borgarskolan. Mot slutet av artikeln går Wallner, via en diskussion kring Norlinds val av repertoar till föredragen, över till en diskussion kring Norlinds åsikter om då nykomponerad svensk konstmusik.

Antologins sjunde och avslutande artikel behandlar "Tobias Norlind som musiklexikograf" och är skriven av (musiklexikografen) Hans Åstrand. Åstrand inleder med en kort diskussion kring Norlinds ambitioner med lexikonet. Norlinds lexikon jämförs sedan med några för Norlind samtida musiklexikon, en jämförelse som faller väl ut för Norlinds del. Åstrand jämför även de båda utgåvorna av Norlinds lexikon (1912–16 och 1927–28) avseende utrymmet de samtida svenska tonkonstnärerna ges, och kommenterar hur Norlinds intresse för "folkmusik" och organologi" (s. 79) fått konsekvenser för innehållet.

Om Tobias Norlind är en spretig skrift. En sida av spretigheten, som hör till sakens natur, är den empiriska mångfalden. Tobias Norlinds verksamhet var bred. En annan sida av spretigheten är metodrikedomen. Bidragsgivarnas kunskapsbildande strategier skiftar betydligt. Teckningen av Norlind som person rör sig mellan det personliga och det professionella. Skildringen av Norlinds vetenskapliga gärning spänner över Bohlins mer renodlade textläsning, till inslagen av vetenskapshistorisk kontext i Jersilds arbete, över till Cervins nästan socialhistoriska bild av Norlind som Beet-hovenbiograf och folkbildare. Wallner ger, i sin jakt på Norlind som musikhistorielärare, en förståelse för relationen mellan musik(historia) och pedagogik, som är bredare än en bild av Norlinds undervisning på konservatoriet skulle ge. Åstrand erbjuder i sin artikel flera ingångar till hur ett lex-

ikon kan förstås.

En mindre lyckad spretighet återfinns i bidragens skiftande vetenskapliga nivå. Där Bohlins och Jersilds bidrag är vetenskapliga artiklar i gängse mening, framstår Wallners och Åstrands bidrag som sammanställda anteckningar. Åstrand saknar problemställning, Wallner systematik i genomförandet. En mellanställning i sammanhanget intar Bengtssons och Cervins bidrag.

Samtidigt finns värden med antologin som sådan, vid sidan av de enskilda texternas vetenskapliga nivå. Ett är att den empiriska och metodologiska bredden gör *Om Tobias Norlind* till en provkarta över tänkbara och fruktbara ingångar till forskning kring Norlind. Ett annat, minst lika viktigt, värde med boken är att föredragen alls tillgängliggjorts. I väntan på ett mer sammanhängande arbete om "den svenska musikvetenskapens grundare" är antologin en inspirerande början för den Norlindintresserade.

Tobias Pettersson

Mathias Boström m.fl. (red.): *"Gamla psalm-melodier." En bok om folkliga koraler, insamling och forskning.* (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 19.) Stockholm: Svenskt visarkiv, 2004, 184 s., ill., noter, ISBN 91-8537-438-5

Detta är "en bok om en bok" (s. 7). Den handlar alltigenom om *Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland* som ursprungligen publicerades 1945 och faksimilutgavs av Svenskt visarkiv/Gidlunds 2003. Egentligen handlar antologin bara bitvis om själva koraltugåvan, mera behandlas samlingens tillkomst och följd.

Folkliga koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland var en förlängning på det stora projektet *Svenska låtar*, vilket utseendet på både omslag och boksidor tydligt vittnar om. Hade *Svenska låtar* nästan uteslutande ägnats instrumentalmusik, fick den vokala traditionen med koralssamlingen ett eget band. Och var uppteckningarna i *Svenska låtar* hämtade inom Sveriges gränser, hade alla folkliga koraler sitt ursprung utanför dessa gränser. Koralssamlingen var kort sagt annorlunda, vilket säkert bidrog till den tyst-

nad som snart lade sig över utgåvan.

Samlingen sammanställdes av Olof Andersson, vilken dessutom stod för de flesta uppteckningarna. Bidrag hade också lämnats av den estniske tonsättaren och musikpedagogen Cyrillus Kreek. Tobias Norlind skrev förordet.

Under senare år har alltfler folkmusiker hittat boken i bibliotekens magasin. Från scener och på skivor är det numera inte ovanligt att höra realiserade uppteckningar i allehanda arrangemang.

Antologin behandlar utgåvan på ett mångsidigt (sic!) sätt. Förarbetet, de inblandade personerna, de upptecknade sångarna, den folkliga koralssången som sådan, användningen av melodimaterialet – allt får sin särskilda belysning. Författarna är hämtade från både Sverige och Estland. Och låt det vara sagt med en gång: här finns inte anledning att ta till den gamla vanliga formuleringen vid anmälningar av antologier om att bidragen har blandad kvalitet. I den här antologin försvarar varje artikel sin plats, vilket ger utgåvan en ovanlig styrka.

Margareta Jersild, visarkivets koralklippa, har författat två bidrag: en översikt över folklig koralssång och en specialstudie om en psalmodiformel. Den sistnämnda återfinns i ett par uppteckningar från svenska Estland och skulle kunna vara prov på den länk till gregoriansk sång som bl.a. Carl-Allan Moberg var på jakt efter.

Med musiketnologens blick utreder Dan Lundberg koralutgåvens betydelse som nationellt projekt i en tid med starka politiska spänningar. Kort sagt berättar han varför samlingen över huvud taget gavs ut och varför melodierna redan i titeln omtalades som "svenska".

Anu Vissel, verksam vid den musiketnologiska avdelningen vid Estlands litteraturmuseum, tecknar ett porträtt av Cyrillus Kreek som folksamlingssamlare. Anu Kõlar, doktorand vid Estlands musikakademi, vidgar perspektivet, när hon beskriver Kreeks hela engagemang för estlandssvenskarnas musik. Kreek arbetade ivrigt för den estlandssvenska sången: som samlare, kortonsättare och pedagog. Efter läsning av dessa båda artiklar framstår det som obegripligt att han inte återfinns i Sohlmans andra upplaga – i första upplagan går det fortfarande att läsa om honom i en liten artikel som för övrigt skrevs av Eduard Tubin.

Med stöd av omfattande arkivaliska källor beskriver Mathias Boström hur koralerna samlades in med notpapper och penna, med fonograf, elektrisk diktafon och gravérverk. Ett antal kända svenska (folk)musikforskare visar sig vara inblandade. Artikeln är egentligen ett stycke historio-grafi om svensk folkmusikforskning.

Ingrid Åkesson, i likhet med Lundberg och Boström anställd vid Svenskt visarkiv, behandlar fyra av sångarna och deras repertoar. Hon kommer deras sång och sångsätt mycket nära. Möjligen närmar hon sig kärnan i koralintresset hos dagens sångare.

Ett flerdubbelt perspektiv på koralerna har Sofia Joons, musiketnolog, men också aktiv sångare. Joons är uppvuxen i Sverige men sedan tio år bosatt i Estland, där hon undervisar i musiksociologi. Hennes fascinerande bidrag berättar om de estlandssvenska koralernas användning och betydelse efter landets befrielse 1991. De estlandssvenska koralerna kom att upptäckas av estniska folkmusikgrupper och körer i det nya Estland. I dag är därför koralerna "en organisk del av den estniska musikhistorien och även estlandssvenskarnas status som en historisk minoritet i Estland är väl förankrad" (s. 133).

Det tunnaste bidraget har skrivits av sångerskan och sångpedagogen Susanne Rosenberg som ger sin syn på hur folkliga koraler kan framföras idag.

Man önskar att i första hand Olof Andersson och Cyrillus Kreek kunde uppfatta det värde som koralssamlingen består sextio år efteråt – som material för sångare och som historiskt dokument för forskare. Antologin om samlingen är i grund och botten en uppskattning av utgåvens innehåll och tillkomst, även om bidragsgivarna också utnyttjar sin kritiska blick. Sedd i detta ljus är antologin ett mönster och man önskar att fler klassiska titlar av musikvetenskapligt intresse fick motsvarande genomlysning.

Den läsvärda antologin är ett vittnesmål om att uppskattningen faktiskt finns på båda sidor Östersjön. I båda länderna har koralerna – tack vare utgåvan – kommit till användning igen. Till det intressanta hör att koralerna fått olika betydelse. I Sverige har sångarna inlemmat dem i den "svenska" traditionen, eftersom koralerna trots allt sjungits på svenska. På andra sidan Östersjön

har man sjungit in dem i nationen Estlands musikhistoria, då de bildats och upptecknats i Estland. De skilda betydelserna illustrerar väl nationsbegreppets båda sidor: nation som kulturell enhet och nation som territoriell enhet.

Gunnar Ternhag

Per-Erik Brolinson & Holger Larsen: *"Visor till nöjets estrader" – Den populära svenska visan*. Hedemora: Gidlunds förlag, 2004, 355 s., noter, ISBN 91-7844-667-8

Brolinson & Larsen har tidigare publicerat en lång rad studier inom svensk populärmusik, av vilka de flesta står upptagna i litteraturlistan (deras fina arbete om Birger Sjöberg saknas dock). Dessa arbeten och frukterna av deras nyligen avslutande projekt på HSFR (Vetenskapsrådet) har nu resulterat i ovanstående framställning om den populära svenska visan.

I ett första långt avsnitt diskuterar de huvudsakligen vad som menas med visa. De ställer en mängd frågor (t.ex. tio stycken på s. 13), talar om den arketypiska visan (med eller utan citations-tecken) och går igenom olika aspekter som balansen mellan text och musik, diskuterar arrangemangens betydelse, hur uppfattningen förändras över tid, visans placering inom nöjesindustrin m.m. Det är gediget gjort, men kunde ha varit mer pedagogiskt upplagt.

De samlar sig efterhand till följande syfte: "att beskriva, diskutera och analysera den populära svenska visan under 1900-talet. I fokus står undersökningar av stil, både vad gäller text och musik" (s. 25). Med uttrycket "den populära" vill de "särskilt markera visans funktion av underhållning". Vidare framkommer att de personer de valt "att mer utförligt porträttera" har det gemensamt att de "verkat såväl som textförfattare och kompositörer som exekutörer" (s. 27) och att dessa "huvudaktörer" är Birger Sjöberg, Evert Taube, Povel Ramel, Owe Thörnqvist och Cornelis Vreeswijk.

Efter ett antal fotografier följer så huvudtexten, kapitel 1, "Den svenska visan – ett panorama", där författarna både målar med en bred

historisk pensel och delger läsaren otaliga namn på personer verksamma inom visans värld. Här blandas information om vissångare och visböcker med korta avsnitt om bondkomik, allsång, singers/songwriters, visrock m.m. Man får ibland känslan av att man "kan inte räkna dem alla", men kapitlet är lärorikt.

Författarna har i detta och övriga kapitel valt att inte ange källor till sina citat i huvudtexten. Ibland framgår det här heller inte *vems* citat det är man läser, varför läsaren tvingas leta upp denna information på fotnotssidan.

I kapitel 2, "Visan i folkhemmet – textteman och motivkretsar", berättas om vad vistexterna handlar om. Utgångspunkten är att texterna ofta har "en halt och synbarlig autonomi som gör det möjligt att på ett meningsfullt sätt se dem frikopplade från musiken", medan musiken "själv knappast kan handla om något", men – tilläggs det – "färga och nyansera det texten behandlar och uttrycker" (s. 89). Den omfattande genomgången av vad texterna tycks handla om, vad de säger om sin tid, om författarnas kvinnosyn (främst Taubes) m.m., är fascinerande läsning. Författarna citerar strofer men väver bl.a. också in litteraturforskares och andras åsikter, t.ex. Christer Ruteskogs tankar om Taubes relation till kvinnan: "Den jungfruliga sällheten i naturen rymmer det infantila, preoidipala, och kvinnan får aldrig bli moget, vuxet sexuellt krävande i Taubes litterära värld" (som citerat s. 159), för att visa vilken innehållslig bredd visor har – d.v.s. lästa som texter.

Jag saknar här en diskussion i vilken grad det är rimligt att göra analyser av detta slag. Brolinson & Larsen är naturligtvis fullt medvetna om att visor sjungs i sociala sammanhang, men en diskussion om hur människor som sjunger och/eller lyssnar på visor förstår/använder dem just som sjungna visor, hade i detta sammanhang varit mer än varmt välkommen.

Därpå följer fyra relativt korta, men generellt utmärkta kapitel om musiken, "Traditionellt svenska stildrag" (kap. 4), "Kontinentala stildrag" (kap. 5), "Latinamerikanska stildrag" (kap. 6) samt "Anglo-amerikanska stildrag" (kap. 7). Här finns många notexempel (men jag hade önskat fler). Varje kapitel har underavdelningar, i kapitel 3 "I folkvisetön", "Med sol och blandoft i melodin"

och "Den gamla dansbanan".

Ett problem som ingen författare kommer undan är att indelningar av musikaliska stilar ofta blir svår användbara. En enstaka vals kan t.ex. innehålla flera olika stilsikt. Författarna lyckas i de flesta fall väl med sina indelningar, och öser ur en rik källa med lyckade beskrivningar av musikaliska egenskaper. Men det förekommer många vaga och ibland problematiska värderingar, som då de pekar på "den genialiska melodiskt harmoniska dräkten" i ett stycke av Gunnar Hahn. Ibland kanske läsaren också undrar vad som avses med att Taubes vals *Julius och Mariella* har en valsgestik med "påtagligt italienskt tonfall" (s. 205) – en valsmelodi som för övrigt tidigare hade helt annan text, *Torpmaja* (1948). Här talas det också om att några visor skiljer sig "från den utpräglad svenska tonen, genomgående eller i enskildheter, men sällan på ett sätt som kan sägas vara entydigt italienskt", en formulering att grunna över.

Det sägs även att "en liknande kombination av italiensk aura och svensk vals framträder även i *Serenaden i prästgatan*" (ibid.), en kommentar som är mer rimlig, då denna vals faktiskt inte är av Taube, utan är en italiensk vals, inspelad av Taube redan 1923 som *Vals Fiorentino* (i en anteckning i STIM:s äldre kortregister av Håkan Norlén, 20.8.1952, anges valsens namn som "Valse Floriontino")! Och varför diskutera bl.a. Taubes *Sommarnatt* i kapitlet "Traditionellt svenska stildrag"? Författarna kommer här in på "det mer aristokratiska/melodiskt sugande, som vetter åt wienervalsens" (s. 190). Skillnaden i stil i Taubes valser har jag översiktligt behandlat i en artikel i *Svenskhet i musiken* (red. H. Larsen, 1993), som dock saknas i litteraturlistan. Här framgår att *Sommarnatt* ligger så nära en wienervals det går.

I kapitel 7 tar författarna upp begreppen pastisch, parodi och humoresk och prövar framgångsrikt att avgränsa dem från varandra. Kapitlet är en rolig och inträngande belysning av framför allt vistexter av Povel Ramel, Ulf Peder Olrog och Owe Thörnqvist. Kapitlet försvarar också sin plats mot bakgrund av den folkliga praxisen att skriva egna vistexter av ofta satiriskt slag vid 50-årsfester och liknande.

I kapitel 8 får läsaren ta del av författarnas

nämnda beskrivning av Birger Sjöbergs personstil. Man kan naturligtvis fråga sig varför kapitlet är placerat just här, men kapitlet är det mest musikvetenskapliga, där de verkligen borrar sig ned i materialet och visar på intrikata förhållanden mellan text och musik.

Det sista kapitlet känns inte riktigt färdigt. Det ägnas åt "Visartisten" och innehåller många viktiga resonemang, men det tar liksom slut i intet. Då boken är både innehållsrik och omfattande hade jag gärna läst en sammanfattande diskussion, inte minst om visans roll och funktion i Sverige under 1900-talet.

Ett sammanfattande omdöme är att författarna skrivit en kunnig översikt om den svenska visan, med tonvikt på de Stora viskompositörernas texter och musik. Det är en rik framställning om det svenska folkets, vid sidan av schlager, viktigaste musikaliska uttrycksform under 1900-talet.

Olle Edström

Karin Eriksson: *Bland polskor, gånglåtar och valser. Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*. Diss. (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 79.) Göteborg: Institutionen för film- och musikvetenskap, 2004, 326 s., ill., noter, ISBN 91-85974-76-5

Den grundläggande frågeställningen i Karin Erikssons avhandling formuleras i arbetets inledning på följande sätt: *Vad har Hallands spelmansförbund lyft fram som halländsk folkmusik och på vilket sätt har detta gjorts?* I avhandlingen granskas alltså det komplicerade och mångfacetterade förhållandet mellan en organisation, Hallands spelmansförbund, och en musikalisk repertoar, den halländska folkmusiken. Både organisationen och repertoaren är geografiskt definierade som knutna till landskapet Halland. Men de har också båda sina sociala avgränsningar; organisationens medlemmar är spelmän och folkmusikfrämjare. Musiken de utövar inom organisationens ramar är sådan musik som anses vara förknippad med en viss social kategori, "folket". Karin Eriksson gran-

skar den här relationen i ett hundraårigt tidsspektiv. Hallands spelmansförbund grundades 1931, men det finns en intressant förhistoria i det tidiga 1900-talets spelmansrörelse.

Avhandlingen består av fyra huvuddelar. I del I ges en bakgrund, och här presenteras också vissa centrala begrepp, liksom det källmaterial som använts under forskningsprocessen. De metodiska överväganden som det tillgängliga källmaterialet gett upphov till diskuteras även. I ett särskilt teoretiskt avsnitt behandlas också själva folkmusikbegreppet, som ju spelar en så viktig roll i avhandlingen.

Del II är huvudsakligen en historisk skildring av det halländska spelmansförbundets utveckling. Eriksson diskuterar först, som en allmän bakgrund, 1800-talets sysslande med folkmusik i Sverige, tar upp vissa ideologiska aspekter och berättar om de första spelmansförbundens framväxt. Därefter fokuserar hon de halländska förhållandena, berättar om stiftarna och om organisationens struktur och arbete under åren 1931–1980.

Eftersom ett syfte med det här arbetet är att studera hur spelmansförbundet påverkat den musikaliska repertoarens utveckling, blir det givetvis viktigt att redogöra för utgångsläget, d.v.s. den halländska folkmusikens profil under perioden före förbundets bildande 1931. Detta görs i del III, där källmaterialet utgörs dels av hallandsdelen av *Svenska låtar*, dels av några andra uppteckningar. Genom att jämföra dessa låtförord med varandra kan Eriksson diskutera karaktäristiska drag i den musikaliska repertoar som förelåg i halländska spelmanskretsar under 1900-talets första decennier.

I del IV riktas intresset åter mot Hallands spelmansförbund, och nu granskas förbundets verksamhetsformer, d.v.s. hur man gått tillväga för att förverkliga förbundets syfte att "verka för god halländsk folkmusik", som det heter. Här skiljer författaren mellan den interna verksamheten, d.v.s. de pedagogiska och ideologiska ansträngningar som är riktade till förbundets medlemmar, och den externa verksamheten, som bland annat består av offentliga spelningar, men också av produktion av fonogram. Här ägnas stort utrymme åt LP:n *Folkmusik från Halland* som förbundet producerade 1976.

Avslutningsvis sammanfattar Karin Eriksson sina slutsatser. Det framkommer att spelmansförbundets ideologer, som hon kallar "den tongivande kretsen", har förhållit sig selektivt till det musikaliska material som vid förbundets grundande 1931 förelåg i halländsk praxis och i olika uppteckningar. Detta har inneburit att de framhävt vissa låttyper, speciellt polska och vals, på bekostnad av andra, som schottis och polka, som varit mycket spridda i Halland, men som inte har ansetts representativa för den halländska folkmusiken. Det har varit låttyper som förknippats med den förindustriella bygdekulturen som har presenterats som halländsk folkmusik.

Avhandlingen belyser på ett övertygande sätt den process av urval och tillrättagande som kännetecknar spelmansförbundets hantering av det halländska folkmusikmaterialet. Detta möjliggörs genom den noggranna genomgången av de olika låtkategoriernas frekvens i det dokumenterade musikmaterialet. Här ligger avhandlingens största förtjänst.

För den i halländska folkmusiksammanhang mindre bevandrade läsaren hade det varit klargörande om interaktionen med det omgivande kulturlivet hade diskuterats utförligare. Man frågar sig till exempel vilken relevans Hallands spelmansförbund, en sammanslutning med länge endast omkring 70 medlemmar, har haft i den större kontexten, alltså inom Hallands kultur- och musikliv som helhet. Av författarens bakgrundsteckning av förhistorien till förbundets bildande framgår också att den kulturpolitiska situationen i Halland under decennierna kring 1900 hade en del intressanta särdrag, som skulle ha förtjänat en utförligare behandling. Regionen rymde två i rikspolitiken viktiga ideologiska centra med rötter i den nationalliberala rörelsen, S. A. Hedlunds och Viktor Rydbergs Göteborg och det av riksdagsmannen Carl Ifvarssons lantmannarörelse starkt präglade Sydhalland. Det framkommer i avhandlingen att en av de låtar som kommit att uppfattas som emblematiska för halländsk bygdekultur, brudmarschen *Brua-stregen*, har en tydlig anknytning till den nationalliberala Skarpskytterörelsens musikverksamhet på 1860-talet.

Dessa politiska och kulturpolitiska sammanhang antyds i avhandlingen, men här har författa-

ren liksom i förbigående avtäckt ett flertal mycket intressanta problemkomplex som inte till fullo genomlyses, trots att arbetets ansats är musiketnologisk. Det talas till exempel om *ideologer* inom förbundet. Dessa tongivande personer hade alltså symboliskt konstruerade föreställningar om ändamål och syfte med verksamheten, och de föreställningarna har uppenbart gått långt utöver de rent musikaliska eller estetiska aspekterna. Selektionen av låtarna när repertoaren byggdes upp har ju t.ex. inte styrts i första hand av estetiska överväganden, utan av utommusikaliska hänsyn: det hade fastlagts från högre ort vilka kategorier av musikaliska strukturer som kunde inrangeras som svensk folkmusik. De föreställningarna var alltså en del av en större ideologi, där musiken förvisso var viktig, men ändå bara *en* del.

En viktig ideolog vid Hallands spelmansförbunds bildande 1931 var tidningsmannen Filip Pärsson, som uppenbarligen såg bekämpandet av "niggermusiken" som en viktig uppgift. Hembygds- och spelmansrörelsernas oroande affinitet till tidens xenofoba rörelser berörs i avhandlingen, men skulle ha förtjänat en utförligare behandling just med tanke på tidpunkten för förbundets stiftande. Här finns möjligen ett metodiskt och kunskapsteoretiskt problem. Å ena sidan har författarens eget medlemskap i Hallands spelmansförbund givetvis befrämjat hennes tillgång till material och informanter. Å andra sidan uppstår risken (oavsett författarens personliga politiska uppfattningar) att den sociala närheten uppfattas som en hämmande faktor vad gäller behandlingen av de i ett musiketnologiskt arbete ofrånkomliga men känsliga politiska aspekterna. Vissa frågor är alltså svåra att ställa för den föreningsmedlem som har ett framtida engagemang att vårda. Här har den helt utomstående betraktaren ett försteg.

Trots dessa kritiska synpunkter måste det framhållas att Karin Erikssons avhandling är ett viktigt bidrag till vår kunskap om den äldre spelmansrörelsen. Förutom den värdefulla genomlysningen av repertoarutvecklingen inom Hallands spelmansförbund har författaren upp ett flertal viktiga sidospår för den framtida forskningen. Svensk musiketnologi kan emotse intressanta bidrag från hennes forskarverkstad.

Anders Hammarlund

Johan Fornäs: *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts förlag, 2004, 470 s., ill., ISBN 91-1-301272-x

För de flesta är sannolikt Johan Fornäs bekant för sina böcker och artiklar kring samtida ungdomskulturer. Därför kanske det kan synas märkligt att det ligger en bok med underrubriken *Folkhemmet och jazzen* på bokdiskarna. Det är det inte alls. Snarare ger Fornäs genom sin bok ett bra exempel på hur man kan använda och återanvända material från sin egen tidigare forskning fast med andra perspektiv. I samband med sin doktorsavhandling *Tältprojektet: Musikteater som manifestation* (1985) gjorde Fornäs ett antal intervjuer, varav vissa har använts på nytt i den föreliggande boken, och de teman som används i *Moderna människor* känns igen från andra Fornäs-projekt, t.ex. forskningsprogrammet Ungdomskultur i Sverige som författaren var verksam inom mellan 1987 och 1994.

Boken är tematiskt upplagd med följande kapitelrubriker: "Identiteter på spel", "Det nya", "Det unga", "Det låga", "Det främmande" och "Det kvinnliga". Fornäs skriver att han med sina analyser vill granska "några sätt på vilka moderna människors identitetsdimensioner tematiserades i svenska jazz- och populärmusiksammanhang 1920–50. Den försöker leva upp till det som ofta förespråkas men alltför sällan genomförs, nämligen att sätta de olika identitetsordningarna mot varandra istället för att isolera dem var för sig [...]" (s. 42). Något inkonsekvent talar alltså titeln om folkhemmet och jazzen, men här får man reda på att boken behandlar jazz och populärmusik. Personligen hade jag önskat att Johan Fornäs hade hållit sig betydligt striktare till jazzen. Som boken gestaltar sig serveras man alla upptänkliga musikstilar. Dragspel, visa, kupletter, jazz och konstmusik lyfts fram som exempel när det behövs. Beror detta på att utgångspunkten var jazzen, men att det inte fanns material nog för att ha täckning för bokens teman och avsikter? Jag hoppas inte det, men jag har tänkt tanken. Som det ser ut i boken nu spretar materialet stundtals

så mycket att det inte finns någon stilistisk musikalisk linje i exemplen.

Trots denna invändning tycker jag att metoden är både väl genomtänkt och noggrant utförd. Som musikintresserad läsare kan man bli besviken om man väntar sig en bok om jazz. Boken handlar mer om folkhemmet än om jazzen. "Genom att undersöka ett typiskt modernt kulturfenomen och se hur det provocerade fram reaktioner och reflektioner i form av både kritik och visioner kan man få dynamiken i världs- och människobildernas förändringar att utkristalliseras" (s. 12). Jazzen blir alltså ett lackmuspapper för folkhemmet. Däremot finns det väldigt mycket att hämta för den sociologiskt intresserade musikvetaren. I slutet av boken har Fornäs placerat källkommentarer till varje kapitel som hänvisar till fördjupad läsning kring de teoretiska resonemangen. Detta är en stor tillgång för den som vill gå vidare med något av de spår som Fornäs drar upp i boken.

Överhuvudtaget blir man mycket glad när man bläddrar bland de drygt 80 sista sidorna där referenser, källkommentarer och register finns. Där råder ordning och reda. Förutom litteraturregister, intervju- och talinspelningsförteckning serverar Fornäs läsaren förteckningar över populära sånger, Blå blus-repertoaren, filmer och bilder som använts i boken.

Varje kapitel har en kort inledning som presenterar det som komma skall på ett pedagogiskt vis. Vill man få en mycket hastig överblick av vad som behandlas i boken kan man få det genom att läsa första sidan i varje kapitel. På ett liknande sätt sammanfattar Fornäs i slutet av varje kapitel det som har behandlats. Föredömligt. Fornäs bok har även många andra goda sidor. Materialet som använts och undersökts är omfattande och delges läsaren genom många exempel, framförallt i citatform. Möjligen kunde man ha önskat sig fler bilder, och en CD-bilaga hade suttit fint, inte minst med tanke på att äldre populärmusik knappast är lätt att hitta i skivaffärerna.

Överhuvudtaget präglas *Moderna människor* av gedigenhet. Fornäs är en erfaren forskare och det märks. Mängder av främst sociologiska teorier ryms i boken och dessa fungerar inte som en rökridå, utan används verkligen flitigt i boken. Författaren rör sig övertygande bland resonemangen

och lyckas även prägla sidorna med en entusiastisk ton.

Bokens kanske allra starkaste kort är de samband med nutiden som Fornäs påvisar i t.ex. avsnittet om det främmande. Fortfarande kan man dagligen läsa journalistiska texter som på ett pinsamt vis påminner om en del av det tidningsmaterial som används i *Moderna människor*. Även 2005 är det aktuellt med "generationsskiljande ungdomskulturer, omstuvningar mellan högt och lågt, en tongivande afroamerikansk kulturimport och aktivare kvinnobilder" (s. 363). Men författaren går längre än så. Han gör också upp med felslut kring paralleller mellan folkhemmets ungdomskulturer och de som finns i dag (se t.ex. kapitlet "Det unga").

Några invändningar mot boken har jag redan nämnt, och det finns ytterligare några ting jag har att anmärka på. Samtidigt som arbetet är gediget känns vissa avsnitt direkt avvikande. Ofta handlar dessa avsnitt om litteratur och har endast avlägsna kopplingar till jazz, t.ex. ett avsnitt i "Det nya" om Karin Boye som jag har svårt att se som relevant med tanke på bokens syfte. Ganska intressant, men hellre i en artikel. I "Det låga" upplever jag samma sak fast med vänsterörelsen och Blå blusens repertoar, som ägnas oproportionerligt många sidor. Det finns ytterligare några sådana avsnitt som man önskar att en vaken redaktör hade satt stopp för. Mitt sista klagomål är att musiken stundtals ställs i skamvrån till förmån för framförallt litteraturen, i synnerhet arbetarlitteraturen. Det hade jag gärna läst mindre om i en bok som enligt titeln ska handla om moderniteten, människorna, folkhemmet och jazzen. Boken hade lyft om ett antal passager om litteratur hade bytts ut mot analyser av musiken. Dessa lyser med sin frånvaro i boken trots att man utan någon svårighet kan peka på modernitet i jazzen under perioden som behandlas i *Moderna människor*.

När allt kommer till kritan är detta en bok jag redan har rekommenderat till ett par personer, främst för de användbara teoretiska resonemangen. Fornäs bok rymmer åtskilliga uppslag till uppsatser och vidare forskning och jag hoppas att det kommer att bli så. Vidare är de talrika exempel som finns i boken utmärkta att använda i en undervisningssituation. Slutligen vill jag åter

nämna jämförelserna med dagens populärkultur som utgör ytterligare ett skäl för att läsa boken.

Thomas Olsson

Harald Göransson: *Tjugotvå psalmer & andliga visor genom fem sekler. Utgivna och kommenterade av Harald Göransson.* (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 100.) Stockholm: Atlantis, 2004, 62 s., notex., ISBN 01-7353-006-9

"En epok är slut." Orden fälldes vid Harald Göranssons begravning den 18 januari 2004. Ett halvår senare kom hans sista bok, en postum komplettering av Svenska Akademiens och förlaget Atlantis år 2001 utgivna *Den gamla psalmboken* (hösten 2004 även i pocket), vilken presenterat "klassiska" texter ur de svenska psalmböckerna från 1695, 1819 och 1937. Gunnel Vallquist beskrev här dessa som "Sveriges genom tiderna mest lästa, mest använda" böcker, eftersom de "följt oräkneliga kvinnor och män bokstavligen från vaggan till graven".

Göranssons stora intresse var dessa texters musik, både som musikhistoriskt problem och nutida levande praxis. Han reagerade därför starkt på att Svenska Akademien i sin antologi helt utelämnat psalmernas musikaliska aspekter. Kombinationen av historia och nutid hade präglat hans livsgärning som musiker, teoretiker, pedagog, folkbildare, forskare och gjort honom till en av svensk kyrkomusiks centralgestalter under närmare ett halvt sekel. Som ett bevis på sin position blev han redan 1974 ledamot av Kungl. Musikaliska akademien. Vissa vill hävda att hans inflytande med tiden blev alltför stort, men Göranssons insats kan omöjligt tänkas bort. Han verkade inte bara för att utveckla den etablerade kyrkomusiken, genom att exempelvis beställa Sven-Erik Bäckers numera världsberömda *Motetter* för kyrkoåret eller producera TV-mässor med musik av Bengt Hambraeus och Egil Hovland. Tidigt var han också en av dem som gick i bräsch för 1960- och 70-talets ungdomsmusik i kyrkan. Effekterna av denna epok blev en förändrad musikalisk kontext som gör perioden oavslutad.

Göranssons vetenskapliga studier resulterade 1992 i en avhandling om 1697 års svenska koralpsalmbok. Han medverkade därefter som författare i *Musiken i Sverige* samt i *Sveriges kyrkohistoria* och utgav 1997 den mer populärvetenskapliga översikten *Koral och andlig visa i Sverige*. Ett flertal gånger medverkade han även i praktiskt återskapande av gudstjänster från 15- och 1600-talen i Stockholm, Uppsala, Göteborg, Paris. Dessa rekonstruerades i balans mellan historiska fakta och liturgisk konstnärlighet. Han beskrev sig gärna som "praktiker".

Som lärare vid Musikhögskolan i Stockholm 1953–86 och under en period huvudsansvarig för dess kyrkomusikaliska utbildning påverkade han en hel generation svenska kyrkomusiker. En inspirerande faktor utgjorde hans parallella arbete med Svenska kyrkans gudstjänstmusik, bl.a. introitus i gammal och ny form. "Psaltarpsalm med omkväde" kom att förnya repertoaren både i Svenska kyrkan och i frikyrkorna. Koralveckorna i Vadstena från 1961 gav spridning åt Göranssons idéer bland verksamma kyrkomusiker i Norden. Han var även ledamot i flera internationella kommittéer.

Den på sikt mest bestående insatsen blev troligen arbetet med koraler under närmare ett halvt århundrade – alltifrån stockholmsgruppen *Collegium musicum* och utgåvan *Koralmusik* 1957 tillsammans med Gotthard Arnér, Ingmar Bengtsson och Lars Edlund, fram till den nya svenska koralboken 30 år senare.

Harald Göransson ville med sin bok *Tjugotvå psalmer & andliga visor* visa hur text och musik "samverkat" till en helhet, om denna än sett olika ut från 1500-talet och fram till idag. Boken presenterar enligt författarens åsikt "ett pärlband av de ljuvligaste melodier som någonsin sjungits i detta land", vilket innefattar inte bara psalmer utan även "gärna sjungna andliga visor" utanför psalmböckerna. Kanske kan utgåvan bäst beskrivas som en kommenterad antologi, det går ju alldeles utmärkt att använda den som sångbok. Psalmer ska sjungas, är hälsningen till Svenska Akademien.

En postumt utgiven bok måste naturligtvis bedömas som sådan. Läsaren hade gärna sett en presentation av författaren, liksom källangivelser till melodiformer och ett flertal intresseväckande

citat. En samlad litteraturförteckning och register av olika slag hade också ökat bokens användning. Men detta till trots är den högst läsvärd, ibland överraskande. Förlag och utgivare bör ges en eloge för denna unika svenska utgåva där djup kunskap och skön lust till psalmernas melodier blandas på ett intresseväckande sätt. Språklig bearbetning av författarmanus har utförts av Erik Wallrup, notgrafik skrivits av Hans Åstrand och formgivning gjorts av Mats Saldenius. Med Musikaliska akademins stöttning är priset också högst överkomligt.

Att författarens stora intresse för äldre tiders koralpsång dominerar boken förvånar knappast, även om urvalskriterierna ibland kan synas subjektiva. 2/3 av bokens melodier har anknytning till 1697 års koralpsalmbok, men här finns även äldre och yngre material, bl.a. en andlig solosång av Erik Gustav Geijer, som aldrig ingått i någon psalmbok. Uppläggningsen är kronologisk och avslutningsvis företräds det senare 1900-talet av två olikartade vismelodier gjorda av Lars Åke Lundberg och Sven-Erik Bäck – den senares ges tillägget ”kyrko” (kyrkovisa). Just detta ord utgjorde en förenande länk i Göranssons tänkande: han talade gärna om kyrkovisor alltifrån 1500-talet (jfr Luthers ”Kirchenlieder”) till idag (den ”moderna visan”). Därmed blev 1800-talets koraller svåra för honom och de förbigås symptomatiskt i utgåvan. Visserligen ges Häffner uppskattning för att han tog sig an den kristliga dagvisan ”Den signade dag”. Men att detta skedde redan 1808 och under hänsynstagande till rådande svensk sångpraxis noteras inte. När det gäller melodiernas historia ”genom fem sekler” finns alltså mer att berätta – även kortfattat – bl.a. om namn som Vogler, Frigel och Åhlström kring sekelskiftet 1800.

Boken presenterar de valda melodierna på tre sätt. Huvudtexten (några gånger med bildmaterial) målar i breda penseldrag ofta en kortfattad historisk kontext till den notbild som återges, medan marginalanteckningarna (i kanske alltför liten typsnittsstorlek) kommenterar något delproblem i melodin eller texten. Det sista bör noteras, Göransson var ärligt intresserad av psalmtexter. Relationen mellan de tre metoderna är dock inte helt konsistent och tyvärr klargör inte författaren alltid hur text och musik ”samverkar”. Men fram-

ställningssättet är mycket levande, om än med viss fara för att historien ter sig skenbart rätlinjig.

Harald Göranssons bok avslöjar något av grunden till hans engagemang för dessa sånger. Boken läses därför bäst genom att melodierna också sjungs eller spelas. De rymmer en skönhet och vitalitet som blir tydlig först vid praktisk musicerande. Detta visar också jazzpianisten Anders Widmark genom sina livfulla improvisationer över äldre psalmmelodier på CD:n ”Hymn” (Sonet/Universal 982 226-1). Denna skiva vore förmodligen otänkbar utan den förändringsepok, där Göransson utgjort en starkt pådrivande faktor. Av en slump släpptes den bara 14 dagar efter den här recenserade boken, men att musiken drar fulla konsertsalar är knappast en tillfällighet. De bland Widmarks många lyssnare – men naturligtvis även andra – som önskar veta mer om psalmmelodiernas historia rekommenderas varmt Göranssons sista opus.

Anders Dillmar

Daniel Hallencreutz, Per Lundequist & Anders Malmberg; *Populärmusik från Svedala. Näringspolitiska lärdomar av det svenska musikklustrets framväxt*. Stockholm: SNS Förlag, 2004, 144 s., ISBN 91-7150-941-0

Den bärande idén bakom innehållet i denna bok är tillämpa Michael E. Porters klusterteori på den svenska musikindustrin för att hitta förklaringar till ”det svenska musikundret” och se om man kan utvinna några allmänna näringspolitiska lärdomar av detta under. En stor del av boken upp-tas av en sammanfattning av Porters teori och hur den kan tillämpas på svensk musikindustri samt en beskrivning av den svenska musikindustrin så som den sett ut sedan mitten av 1990-talet. Musikindustrins olika komponenter har sorterats in i Porters kategorier och vissa sakuppgifter är uppdaterade. I övrigt skiljer sig beskrivningen av industrin inte från de många andra beskrivningar av denna industri som gjorts med början i Fonogramutredningen 1979. Samma enheter och aktörer radas upp som i t.ex. undertecknads bok *Musik, massmedier och mångfald* (Arbetsdoku-

ment från Rådet för mångfald inom massmedierna 1997:1, 203 s.).

Beskrivningen av musikindustrin är i stort sett korrekt. Det finns dock en del brister. Författarna har t.ex. bara snuddat vid en av de viktigaste strukturella förändringarna som inträffat de senaste åren, nämligen den stora ökningen av den andel av musikindustrins vinst som hantering av olika typer av rättigheter står för. Det faktum att musikförlagen integrerats i fonogrambolagen har bidragit till detta, liksom de förlängningar av upphovsrättslagens skyddstider, som ägde rum för några år sedan. Denna förändring har också uppmärksammas av Standard för svensk näringsgrensindelning (SNI) som år 2002 flyttade musikförlagen från kategorin "Andra förlag" (SNI 22150) till "Utgivare av ljudinspelningar" (SNI 22140). Produktion av rättigheter genom lobbyverksamhet i Bryssel, allt mer finurliga och komplicerade kontrakt med upphovsmän och musiker, licensieringar etc. hör numera till musikindustrins "kärnprodukter" i Porters termer, vilket författarna missat och därmed också den troligen väsentligaste faktorn i dagens dynamik inom musikindustrin.

På flera ställen i boken nämner författarna att musikindustrin i Sverige har en lång historia, men det finns inte mycket med av historien före Stikkan Andersson och ABBA. Författarna har därmed missat en viktig pusselbit när det gäller att förklara den svenska musikindustrins exportframgångar. Denna pusselbit är den svenska mekaniska industrins gamla förbindelser med musikindustrin. Sverige var under stor del av 1900-talet en ledande producent av hårdvara för musikindustrins produktionsled med bl.a. Europafilms galvanöanläggningar och Alpha-Toolex hydrauliska skivpressar. Dessa produkter av hög kvalitet gav Sverige ett mycket gott rykte inom musikbranschen över hela världen och ett kontaktnät vid sidan av det som fanns via de internationella fonogrambolagens svenska underbolag. Detta underlättade den utlandslansering av svenskproducerad musik som tog fart på 1970-talet.

En annan faktor som författarna bara nämner i förbigående är det statliga fonogramstödet. Det finns inte alls med under rubriken "Staten" i den sammanfattande tabellen "Förklaringsfaktorer till

det svenska musikundret" (s.115–116). Samtidigt har författarna tidigare i boken i avsnittet om Grammofonleverantörernas förening (GLF) betonat vikten av Grammotex-systemet för svensk fonogramförsäljning. Detta system byggdes upp mycket tidigt med hjälp av kapital från fonogramstödet, eftersom stora delar av branschen då ännu inte fattat vikten av att investera i online-teknik. Författarna nämner också flera musikgrupper och fonogrambolag utan att nämna att dessa faktiskt lanserats och startats/överlevt med hjälp av fonogramstödet. Den roll som riskkapital från fonogramstödet har spelat för bredden och mångfalden inom den svenska musikindustrin borde ha vägts in i analysen.

När det gäller GLF förbigår författarna med tystnad att denna förening under många år haft karaktär av priskartell, vilket påtalats av bl.a. Robert von Bahr i flera artiklar. Effekterna av denna "prisreglering" borde också ha vägts in i analysen. Samarbetet inom GLF skapade höga marknadspriset på fonogram i Sverige från 1970-talet till början av innevarande årtionde, vilket bör ha givit den svenska musikindustrin övervinster på hemmamarknaden, som sedan kunnat plöjas ner i bl.a. marknadsföringsinsatser på exportmarknaden.

Författarna har väl lyckats med att påvisa att det finns och har funnits ett svenskt musikindustriellt kluster i Porters mening. Många av de slutsatser de drar av detta faktum när det gäller att förklara det svenska musikundret och beträffande näringspolitiska lärdomar vilar tyvärr på mycket osäker grund. Därmed är förmodligen också många av de faktorer som författarna pekar på som förklaringar till det svenska musikundret inte relevanta. En orsak till detta är att författarna missat de viktiga faktorer som nämns ovan. Den viktigaste invändningen mot möjligheten att grunda säkra slutsatser på denna studie är dock att författarna begränsat den till Sverige och inte gör några internationella jämförelser. Det finns nämligen liknande musikindustriella kluster i en rad länder, t.ex. Tyskland, Frankrike och Grekland. Dessa kluster har inte inneburit något tyskt, franskt eller grekiskt musikunder. Ett kluster ger alltså inte i sig upphov till exportframgångar. Först efter en jämförelse mellan klustren i olika länder, där man kan analysera fram likheter och

olikheter, går det att dra någorlunda säkra slutsatser rörande vilka faktorer som skapar ett musikunder.

Här ett exempel på hur internationell jämförelse skulle kunna användas för att sortera ut faktorer som verkligen haft signifikant betydelse:

Det musikindustriella klustret i Storbritannien har varit framgångsrikt. En faktor som skiljer Sverige från Tyskland, Frankrike och Grekland är den tidiga "amerikaniseringen" av svensk populärmusik. Detta gör å andra sidan Sverige likt Storbritannien. Därmed skulle man kunna dra slutsatsen att "amerikanisering av populärmusikens stil" är mer signifikant än många andra faktorer för möjligheten till musikexport och musikunder. Författarna har missat även denna förklaringsfaktor, men är i närheten av den när de nämner "Hög exponering mot engelska språket" som en betydelsefull faktor.

De slutsatser författarna drar beträffande en näringspolitik för fortsatta framgångar för den svenska musikindustrin är, trots ovanstående invändningar, väl värda att beakta. Särskilt gäller det slutsatserna rörande lokal och regional näringspolitik inom Sverige, där ju författarna har kunnat jämföra strukturer och processer i olika regioner och dra slutsatser om vilka lokala förutsättningar som måste finnas för lyckade satsningar på musikindustri. Här kan lokal- och regionalpolitiker få råd som kan leda till att de inte kör sina huvuden i näringsstrukturella väggar och slösar bort resurser och tid på projekt som har liten sannolikhet för att lyckas.

Krister Malm

Erik Kjellberg, Erik Lundkvist & Jan Roström (red.): *The Interpretation of Romantic and Late-Romantic Music*. (Musikvetenskapliga serien, Uppsala, nr 51.) Uppsala: Uppsala universitet, Institutionen för musikvetenskap, 2002, 165 s., CD-bilaga. ISSN 1102-6960

Sensommaren 1998 var rik på internationella orgelanknutna storevenemang i Sverige. Göteborgs internationella orgelakademi, förlagd till första hälften av augusti, hade ännu inte avslutats,

då en månadslång orgelfestival, förlagd till såväl Stockholm som Västerås, tog vid. Båda evenemangen inriktades i stor utsträckning på 1800-talets repertoar och speltraditioner och återspeglade därmed tendensen att flytta fram den forskningsbaserade, "historiskt informerade" interpretationens gränser i tiden. Den stockholmska orgelfestivalen avslutades 3–12 september med ett ambitiöst upplagt symposium betitlat "The Interpretation of Romantic and Late-Romantic Music". Den föreliggande volymen innehåller ett urval av föreläsningarna vid symposiet. Målgruppen beskrivs i den redaktionella inledningen som "musicians, musicologists, music pedagogues and music producers"; bland de medverkande föreläsarna var kompetensbredden ännu större.

Symposiet var alltså något annat och mera än en sedvanlig forskarkonferens; faktum är att endast ett fåtal av artiklarna är att betrakta som traditionella musikvetenskapliga papers. Flera av de övriga bidragen kan närmast karakteriseras som ett slags källdokument: vittnesbörd från ledande organister och traditionsbärare (flertalet födda omkring 1920) med direkt eller indirekt anknytning till senromantikens och det tidiga 1900-talets stora orgelgestalter. Rolande Falcinelli, som efterträdde sin lärare Marcel Dupré på den prestigefyllda orgelprofessuren vid Pariskonservatoriet, ger i två personligt färgade inlägg sin syn på orgelspelets teknik respektive interpretationen av Duprés och hans föregångares (Tournemire, Vierne, Franck) verk. Från Tyskland berättar Heinz Wunderlich, orgelprofessor och elev till Reger's vän och uttolkare Karl Straube (i bokens inledning presenteras Straube felaktigt som elev till Reger), om det tidiga 1900-talets tyska senromantiska orgeltradition, givetvis med Reger som förgrundsgestalt. Den ofta förbisedda brittiska orgeltraditionen representeras av Graham Steed, som bl.a. ger intressanta inblickar i 1930-talets engelska orgelutbildning. Av dessa tre företräder Falcinelli ett oproblematiserat utvecklingsperspektiv, där t. ex. modernisering av orgelinstrumenten reservationslöst ses som framsteg, medan Steed, som delar Falcinellis avståndstagande från långt driven "historisering", samtidigt intar en kritisk hållning till det han kallar vår tids demoner – "speed, technical perfection, and strength" – och Wunderlich anlägger ett

(själv?)kritiskt perspektiv på orgelrörelsens totala avvisande av 1800-talet och senromantiken.

En traditionsbärare med musikvetenskaplig skolning är Marie-Louise Jacquet-Langlais, som tar sig an interpretationsproblemet i César Francks orgelmusik (hennes lärare – och sedermera make – var tonsättaren och organisten Jean Langlais, elev till Franckeleven Charles Tournemire).

Den franske pianoprofessorn Dominique Merlet pläderar för att dagens och framtidens tolkare bör fördjupa sin kunskap om historiska stilar.

Två tunga bidrag av internationellt ledande musikforskare förhöjer avsevärt volymens substansvärde. Robert Philip, den förste som ägnat seriös forskarmöda åt uppförandepraktiskt inriktat studium av äldre inspelningar och bl.a. publicerat två viktiga böcker i ämnet, påpekar att de avvikelser från modern praxis som finns på de tidiga inspelningarna, exempelvis i fråga om tempo och rubato, länge oreflekterat avfärdats som "gammalmodiga". De har, menar Philip, helt enkelt legat för nära i tiden för att deras värde som historiska källor skulle kunna tas på allvar. Även om Philip reserverar sig om alltför långtgående generaliseringar utifrån de inspelningar som bevarats – även under den "senromantiska" epoken fanns skiljaktiga attityder t. ex. till partiturocket – så drar han ändå slutsatser som delvis sträcker sig utöver den tid som inspelningarna omfattar. En av hans grundteser – som förtjänar att tas på allvar och därmed också att diskuteras – är att de äldre inspelningarna, med sin improvisatoriska karaktär och sina tempofluktuationer, återspeglar en praxis som kan föras tillbaka åtminstone till 1700-talet. Mycket av det som karakteriserar dagens musicerande är enligt Philip en följd av att inspelad musik blivit norm även för levande framföranden, både då det gäller musikernas ambitioner och publikens förväntningar. Hur skall då nutida tolkare förhålla sig till de många hörbara vittnesbörden om en praxis som är väsensskild från dagens krav på perfektion, partiturocket och konsekvens? Problemet blir särskilt brännande då det gäller musik som är samtida med de äldre inspelningarna. Enligt Philip bör vi i första hand betrakta de äldre inspelningarna som en kritik av dagens praxis: vad har de att säga oss om vårt sätt att framföra, bruka

och betrakta musik?

Det andra mer omfattande musikvetenskapliga bidraget är Arnfried Edlers uppsats om Robert Schumanns tre samlingar för orgel eller pedalfiano, op. 56, 58 och 60. Edler sätter på ett fascinerande sätt dessa, sinsemellan högst olika verk – alla komponerade när tonsättaren var i trettiofemårsåldern – i samband med hans privata och yrkesmässiga livssituation, samtidigt som de representerar viktiga allmänna tidstendenser, klangestetiska och ideologiska: önskan att åstadkomma en mörkare klangbild (pedalen gav möjlighet till förstärkning av pianots basregister) och intresset för att återskapa äldre tiders satstekniska "renhet" (hos Schumann manifesterat i de sex BACH-fugorna, op. 60).

I Carl-Gunnar Åhléns artikel är det musikkritikern snarare än vetenskapsmannen Åhlén som kommer till tals; författaren fortsätter här sitt från otaliga recensioner välkända härnadståg mot "senromantiken" – i betydelsen av uniforma och uttryckshämmande uppförandepraktiska normer som enligt Åhlén fått närmast universell utbredning i det sena 1900-talets kommersiella fonogramproduktion av "klassisk" musik. Åhléns polemiska engagemang gäller främst artikulation och accentuering, och han visar med ett flertal ljudande exempel bl.a. övertygande på "felaktiga grammatiska accenter" som försvårar eller omöjliggör för åhöraren att utan föregående kännedom om musiken (eller tillgång till partitur) få en korrekt uppfattning om taktarten. Utan anseende till personen drabbar den Åhlénska kritiken såväl "traditionella" som "historiskt informerade" tolkningar; varken Svatoplav Richter eller Gustav Leonhardt går fri.

Två artiklar, av Gunnar Eriksson och Anders Ekenberg, ger allmänorienterande idéhistoriska och teologiska perspektiv på romantiken och dess musik. Torvald Torén bidrar med en kortfattad biografisk artikel om tonsättaren och organisten Maurice Duruflé. Något vid sidan av huvudämnet faller Dag Edholms katalogartade men sakligt värdefulla översikt av den svenska senromantiska orgelns utveckling fram till orgelrörelsens genombrott efter 1930. Att denna artikel medtagits motsäger också den deklarerade redaktionella principen att utesluta "specific Swedish topics". Det är för övrigt en gåta varför man ansett sig

behöva göra denna begränsning, inte minst då boken innehåller flera enbart svenskspråkiga bidrag.

Med detta har vi också berört en av bokens problematiska aspekter. Trots att all redaktionell text är på engelska, är endast tre av artiklarna på detta språk. De övriga fördelar sig huvudsakligen på svenska och franska (fyra vardera). Av de två tyska artiklarna finns en även på svenska (den svenska översättningen behandlas i innehållsförteckning och rubriksättning märklit nog som en separat artikel). I övrigt finns inga som helst översättningar eller summaries. För att kunna tillgodogöra sig innehållet måste läsaren alltså behärska fyra språk, däribland svenska, något som torde minska bokens attraktionskraft, inte minst internationellt. Korrekturläsning och textredigering lämnar en del övrigt att önska; bl.a. finns en rad onödiga språkfel i introduktionstexten. De redaktionella bristerna förtar dock inte intrycket av en i många stycken intressant och tankeväckande volym, förtjänstfullt kompletterad av en bifogad exempel-CD.

Sverker Jullander

Jan Sverre Knudsen: *Those that Fly Without Wings: Music and Dance in a Chilean Immigrant Community*. Diss. Oslo: Unipub AS, 2004, 230 s.

Jan Sverre Knudsens musikvetenskapliga doktorsavhandling behandlar musik och dans bland chilener i Norge. Den ägnas musik och dans som meningsbärande och meningsskapande sammanhang. Dess underliggande idé är att studera hur "chilenskhet" upprätthålls genom kulturella aktiviteter.

Knudsens arbete faller väl inom ramen för vad som skulle kunna kallas en "nordisk musiketnologisk tradition" – en tradition där musik och dans är studieobjekt, men där målet med studierna lika mycket är att söka förstå underliggande sociala och kulturella strukturer.

The object of this thesis is to present a study based on the practice of music and dance within a Chilean immigrant community in Norway. It is a qualitative and interpretive account

of how music activity plays a part in the negotiation and construction of immigrant identity, as well as how it gives a voice to tensions and contradictions within an immigrant group in an urban landscape. The study concerns a community with a considerable musical activity of various Latin American genres, taking place in both public and private arenas. (s. 1)

Avhandlingen bygger på ett stort empiriskt material. Författaren har gjort totalt 48 intervjuer under perioden 1998–2003. Kompletterande material har samlats i Skottland och Chile. Intervjuerna har utförts på spanska och norska av Knudsen själv. Knudsen problematiserar och behandlar grundläggande teoretiska och metodologiska frågor som alltid dyker upp i den här typen av studier, exempelvis "deltagande observation", "emic-etnic", "insider-outsider". Han för också intressanta resonemang om sin egen roll som forskare och medaktör i den chilenska grupperingen.

Jan Sverre Knudsen gör en kvalitativ och närgångnen studie av hur musik och dans kan spela en stor roll i skapandet och upprätthållandet av en etnisk identitet i en exilsituation. Här skulle man dock kunnat önska sig en mer noggrann diskussion av vad som egentligen menas med "chilenare". Knudsen konstaterar att gruppen är tämligen heterogen och att det inte går att generalisera hur som helst kring den här typen av kategorier. Knudsen pekar ut två huvudkategorier inom grupperingen "*los políticos y los económicos*" utifrån skälen till emigration. Men situationen är naturligtvis mycket mer komplex än så. Som så ofta i samband med studier av mångkulturella sammanhang blir forskaren tvungen att skapa ett sammanhang som kanske inte egentligen existerar – jfr Benedict Andersons *Imagined communities* (1983), men ur ett forskarperspektiv. På ett individplan är skillnaden mellan chilener förstås lika stor som skillnaden mellan normmän – och identitet blir då snabbt ett svårhanterligt begrepp.

Speaking of a Chilean community in Oslo is in many ways problematic. On the one hand, the basic prerequisite of affiliation to an immigrant community of the kind we refer to here is the conception of a shared national background. This is, however, hardly sufficient. Many im-

migrants with a Chilean background rarely take part in specifically Chilean cultural activities, and may have problems recognising feelings of national identity in any common Chilean symbols, visions or values. Some may choose to "go Norwegian", substituting values and cultural practices related to their Chilean past with those connected to majority society. Others may "go *Latino*" seeking to identify with a wider sense of "Latin-ness". (s. 70)

Samtidigt finns som sagt tendensen i den här typen av studier att behandla etniska grupper som likformiga kollektiv. I sin avhandling från 1992, *Att gestalta ett ursprung: En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*, som för övrigt liknar Knudsens vad beträffar form och studieobjekt, försöker Owe Ronström komma till rätta med problematiken genom att tala om "zoner", där etnisk identitet i olika utsträckning kan uttryckas. Den etniska identiteten, menar Ronström, är i första hand relevant i "den nära yttervärlden". I andra delar av vardagslivet är det andra delar av identiteten som har betydelse – som medborgarskap eller kön. I ett arbete som Knudsens är det också nödvändigt att behandla det norska samhällets förväntningar på "etniskt beteende". Det finns ju starka förväntningar i de flesta mångkulturella (och andra) samhällen på att minoritetskulturer ska ta plats just genom att uttrycka sin kultur och på så sätt skilja sig från andra (jfr Lundberg m.fl.: *Musik, medier, mångkultur*, 2000). Det är ju till och med så att en studie som denna i sig själv blir en del i skapandet av en chilensk gruppering. I Knudsens arbete finns tendenser till att ta upp denna typ av diskussioner, men knappast mer än så.

Musikens och dansens roll är dubbel. Den stärker en gemensam chilensk identitet – samtidigt öppnar musiken och dansen möjligheter till kontakt med andra kulturer.

Jag kan hålla med Knudsen om att musikens och dansens betydelse är bred och omfattande, och att den chilenska kulturverksamheten samtidigt stärker den kulturella mångfalden i Norge. Men jag tror också att hans eget arbete kommer att bidra till förståelsen och uppmärksammandet av de kulturella processer som verkar i mångkulturella samhällen.

Avslutningsvis vill jag säga att Knudsens doktorsavhandling är en gedigen och viktig studie av identitetsprocesser i ett mångkulturellt sammanhang. En studie av överlevnadsstrategier och kulturellt synliggörande av en minoritetskultur i en nordisk kontext, men med internationell relevans.

Dan Lundberg

Gjermund Kolltveit: *Jew's Harps in European Archaeology*. Diss. (Acta Humaniora No. 212.) Oslo: Unipub AS, 434 pp, ISSN 0806-3222

The thesis presented in this intriguing volume takes early music history back to its roots in the earth. The focus of the author's attention is that enigmatically-named but beautiful little musical instrument, the *Jew's harp* or *trump*: tracing its early history in Europe and exploring the vexed question of how and when it came to be there. This is not – yet – a study in musicology, in the historical or ethnographical sense. Systematic exploration of the documentary records, literary or iconographical, is not its aim, neither does it set out to address the instrument's later history and repertoire in living tradition – although each of these dimensions is clearly present in the background (Jew's harps of recent times being already well represented in the musicological literature). The problem the author has chosen to address relates rather to older material, for which documentary support is either limited or absent. His chosen strategy is, in the first instance, archaeological. He has perceived a significant gap in our historical understanding and has identified a way of bridging it: by undertaking a wide-ranging search for hard evidence of the instruments themselves and by subjecting to close inspection selected examples in museum collections. This energetic hunting and gathering has generated a formidable finds-catalogue of no fewer than 211 pages (pp. 205–416). Of the 815 individual entries, mostly from Europe, *all* are sourced from archaeological excavations or prospection. All but a handful are illustrated.

The catalogue makes fascinating browsing for

anyone interested in the origins and development of the Jew's harp. It offers much previously uncollected and unconnected information, concisely described and presented in a manner that invites fruitful exploration and comparison. The chronological range which emerges from the data, for instance, proves highly significant. It enables the author to confirm beyond reasonable doubt Jaap Ypey's 1976 proposition that the European instrument is essentially a medieval and post-medieval phenomenon, first appearing there probably not much earlier than the 13th century. This is a most positive, satisfying and consequential result, contradicting popular myths and antiquarian claims of Viking Age, Roman and even earlier precursors through the simple application of due archaeological process.

But the work has its wider implications too, which will be quickly apparent to students of music's pre- and proto-history. One remarkable feature of European Jew's harps which the book reveals is that at their very first appearance the technology of their manufacture and the principles of their operation as musical instruments already seem fully developed. Then, in the space of maybe as little as a hundred years, they expand from a few scattered finds to become a widespread and numerous class, exhibiting close consistencies in their forms and constructions. Such a controlled explosion parallels other case histories which have so far figured more conspicuously in music-archaeological studies.

The complexity of the forms of stringed instruments at their abrupt first appearance in the archaeological record, at Ur in Mesopotamia more than 5,000 years ago, is one such. Equally remarkable is the technical sophistication of the first metal horns, produced by Scandinavian and Irish Bronze Age cultures between around 3,500 and 2,500 years ago. These sudden floruits, still poorly understood, already invite a number of important philosophical and scientific questions, both about the nature of musical and music-technological innovation in our human past and about the character and representativeness of archaeological survival. But whereas studies of instruments of those grander kinds are hampered by the small sizes of their respective samples, the diminutive Jew's harp and its archaeological

abundance now offer opportunities to observe in fine detail music-related developments taking place through well-charted archaeological time. Indeed, as a result of this new study its numbers and contextual data are for the first time statistically significant.

If Kolltveit's Jew's harps thus offer 'music archaeology' new ways of looking at its source materials, it is surely a timely development, as archaeological finds become more and more relevant to our understanding of music's origins, and even of the origin of our species. Although archaeologists have until recently seemed to attach little importance to sound and music (preferring to label them merely aspects of 'entertainment' or 'ritual' and then leave them to ethnomusicologists to puzzle over) their attention since the 1990s has been turning increasingly towards the evolution of the modern human mind, and in particular of those cognitive and communications skills which contribute to making us human. Of these, use of language may be *inferred*, for example, from patterns detectable in the prehistoric use and development of sites, tools and materials, and from studies of brain-structures evidenced in ancient fossil crania. Capacities for vocalisation may be deduced from the surviving anatomy of the early human vocal tract. Music's prehistory, on the other hand, is *evidenced directly*, in the form of instruments. In the Upper Palaeolithic (the epoch from around 40,000 to 10,000 years ago) we now have several finds of bone pipes with multiple finger-holes, beautifully made, for some of which we have dates in excess of 36,000 years ago. Even at that first appearance, just as in Sumer and in Bronze Age Scandinavia, their designs are already sophisticated.

Such ancient finds are naturally of considerable interest to university students, for whom the glittering prize of music's ultimate origins offer a perennial challenge. But in reality it is not so easy a problem to address. Without a proper understanding of musical traditions *as they appear in the archaeological record*, such approaches are inevitably premature, and flawed. It is therefore encouraging to find, in Kolltveit, an author who understands the acuteness of our need for more and better archaeological evidence of musical traditions – of whatever kind – and who is not

afraid to put in the painstaking leg-work. This he has certainly done. Indeed he is clearly a researcher who is now on intimate terms with his material. So although to some readers it may seem that the book's focus on the Jew's harp alone, to the exclusion of all other contemporaneous instrument types, is a narrow one, this is also in a sense one of its particular virtues. It is, at last, putting the musicological cart back *behind* the archaeological horse, and to good and timely effect. It seems appropriate to this reviewer that such pioneering work should be taking place once more within the interdisciplinary traditions of Nordic scholarship which, in the 1970s and 1980s, did so much both regionally and globally to foster music-archaeology's early development.

There are few interpretive conclusions in this book with which this reviewer finds himself in strong disagreement. There are, however, some curious absences. In an archaeological study, for example, some more detailed treatment of archaeologically-derived dates might be expected, in particular reviewing the evidence on which they have been based (for instance, the datable elements within the stratigraphic structure of the site, and an evaluation of their reliability). This would no doubt have been impractical for every catalogue entry, but surely appropriate to a selection of key dates. Similarly we hear little or nothing of the cultural contexts in which the instruments were found – and what other musical or sound-related activity may have been represented there (at Alvastra Kloster in Sweden to take just one example, he does not mention that there are, besides Jew's harps [Catalogue nos. 98–101], several bone pipes and even parts of other instruments). The dialogue format of two chapters, set in the mouths of two fictitious researchers, is also unusual in a work of this kind, and has the unfortunate effect of leaving the reader wondering whose opinions are being expressed at any given moment, and to which of them the author himself subscribes.

Having said that, given the constraints of time and budget which are inevitable in a doctoral programme, it is otherwise difficult to fault the work as a whole. The author's written English is excellent. His knowledge of archaeological finds and the technologies that produced them is

clearly in his fingertips (he is evidently an instrument-maker as well as an archaeologist and musician). The Catalogue is a well-presented and impressive piece of original work, maintaining throughout a proper uniformity of treatment and a fullness of information which make it useful to consult. In addition to a portrait image, each entry includes details of source (country, region and site), present whereabouts (e.g. name of museum), date (if available) and site type (e.g. 'urban'); material and manufacture details; dimensions; author's classification; brief comments (including context and stratigraphy, where available) and references. This establishes a new scientific standard within palaeo-organological indexing.

This book, in short, is clearly going to be *the* reference work for any future research in these traditions, both in Europe and in the wider world, and an important reference-tool for organology (musical instrument studies) in general. It is a must-have for anyone interested in music as material culture.

Graeme Lawson

Liber scale virginis. En medeltida samling av Mariamusik i Lund (A Medieval Collection of Marian Music in Lund). Faksimilutgåva av LUB MH 14 med inledning, transkription och kommentar. Lunds universitetsbibliotek, Lund 2003. (Skrifter utgivna av Universitetsbiblioteket i Lund, Ny följd 5.) 186 s., ISBN 91-7874-175-0

Enstämmiga sånger till jungfru Maria finns i en av de medeltida handskrifter som förvaras i svenska bibliotek: musikhandskriften nr 14 i Lunds universitetsbibliotek, den s.k. *Liber scale virginis*, "Mariakörens" bok. Den är intressant genom sin inriktning och sin sammansättning av material från 1300- till 1500-talet. Inför 900-årsminnet av Lunds ärkebiskopsdömes inrättande har en vacker kommenterad faksimilutgåva framställts där sju forskare har kommenterat utifrån sina olika synvinklar. Själva faksimildelen kan även studeras på Internet (<http://laurentius.lub.lu.se>).

Editionen riktar sig till en bred läsekrets

genom att många grundläggande termer förklaras. Inledningsvis ger Anders Piltz på sitt föredömligt lediga och lärda sätt en introduktion till domkyrkans liturgi. Thomas Rydén resonerar om handskriftens konkreta användning inom Mariakulten i domkyrkan som lokal, och Folke Bohlin diskuterar vidare i vad syfte boken sammansatts så som skett av olika delar från skilda tider. Den består nämligen, enligt Eva Nilsson Nylanders kodikologiska beskrivning, av två delar från 1300-tal resp. tidigt 1400-tal, skrivna på pergament, samt en 1500-talsdel på papper, inbunden i slutet av 1300-talsdelen. Eyolf Østrem sätter handskriftens innehåll i relation till ärkebiskopen Birger Gunnerssons donation av år 1518 och dess föreskrifter om domens Mariakult. Nils Holger Petersen resonerar om handskriftens betydelse och om perspektivet nu-då.

Mariavespern i officiet (eller *hystoria*) *Stella Maria maris paris experts*, som är det tidigaste inslaget i denna danska handskrift, har i ett senare skede tillskrivits biskop Brynolf I av Skara, vars författarskap har ifrågasatts. Författarna tycks också luta åt att officiet kan ha haft danskt ursprung. Därpå följer mässformulär för Mariadagar, skrivna av samma hand som vespern. På papper i handskriftens mittdel vidtar sedan sånger utan rubriker: sekvenser, responsorier och strofiska sånger, som har förbryllat kommentatorerna. Kanske hade det varit intressant att här diskutera en hypotes att de kan ha varit avsedda som processionssånger, eftersom sånger ur dessa kategorier sjöngs under senmedeltida processioner. Den diskuterade *Benedicamus*-troppen hör för övrigt till dem som senare förekom i birgittinska sammanhang.

De inledande svenska texterna är översatta till engelska. Meloditranskriptionen underlättar läsning av den ställvis illa åtgångna handskriften och av 1500-talets kursivtext men uppges också vara riktad till dem som vill framföra sångerna.

De två *notatores* Jeremy Llewellyn och Eyolf Østrem strukturerar diskussionen om sångernas liturgiska plats åskådligt så att bitarna faller på plats. Även kommentartexten, som är enbart på engelska, ger elementära upplysningar. Jag misstänker dock att engelskspråkiga läsare tillhör gruppen "Kenner". Här röjs i någon mån svårigheten att balansera mellan lärt och lekmanmäs-

sigt. Vissa referenser i transkriptionsdelen saknas i litteraturförteckningen. AH – *Analecta hymnica* – känner experterna väl till, men den är nog mindre känd för noviser på området. Här och var slinker facktermer igenom som expertisen känner till väl, men nog borde de två s.k. Vatikanutgåvorna *Graduale triplex* och *Antiphonale monasticum* ha presenterats, eftersom andra begrepp och facktermer däremot introduceras föredömligt varsamt.

Möjligen hade en sista redaktionell genomgång, här som i andra publikationer, kunnat avhjälpa enstaka skönhetsfel i den i övrigt mycket anslående editionen. Jag tänker då främst på sådana terminologiska fel som att handskriftskategorin *psalterium* i editionen kallas *psaltare*, att man skriver "initial" istället för att använda den vedertagna kodikologiska facktermen "anfang" eller att några författare använder termen "manuskript" i stället för "handskrift", som ju är etablerad benämning på svenska. Troligen kan sådant förklaras med intryck från engelskan. "Manuskript" har dock i svenskan (där man kan skilja på ett manus till en bok å ena sidan och en färdig handskrift å den andra) inte riktigt samma betydelse som engelskans "manuscript". Vi talar ju om bibliotekens "handskriftsavdelning", inte om en "manuskriptavdelning"!

Jag tror att författargruppen har lyckats väl med att föra läsaren närmare den gamla handskriften genom sina förklaringar, och diskussionerna kring dess medeltida användning är spännande läsning. Undersökningen av dess tillkomst är ett av dessa snåriga deckararbeten som medeltidsforskningen kan bjuda. I regel håller man balansen väl i det svåra vågspel som den "tredje uppgiften" utgör.

Ann-Marie Nilsson

Adolf Fredrik Lindblad: *Symfoni D-dur*. Ed: Ove Ander. (Monumenta Musicae Svecicae 21.) Stockholm: Editions Reimers, 2004, 272 s., ISMN M-66153-324-5

Vilka verk bör ingå i en utgåva av det svenska musiklivets "monument"? Man kan tänka sig ett urval primärt baserat på historiskt intresse, allde-

les oberoende av musikens senare ställning som konsertrepertoar. Man kan också utgå från den konstnärliga halten, som kan avgöras på helt andra grundvalar. När det gäller den svenska symfoniska traditionen före 1900-talet blir det närmast ofrånkomligt att andra kriterier än repertoarens samtida utseende måste vägas in. Det är till exempel svårt att tänka sig svensk musikhistoria utan Berwalds symfonier, trots deras ytterst marginella position i dåtida svenskt musikliv.

Adolf Fredrik Lindblads betydelse låg för hans samtid främst i hans 215 sånger. Hans kammarmusik rönt också visst erkännande. I större format finns tre verk; de två symfonierna och operan *Frondörerna*. C-dursymfonin rönt framgång, berömdes av vännen Felix Mendelssohn, framfördes och gavs ut i tryck i Tyskland. Den andra symfonin, i D-dur, fick inte lika stort symbolvärde, togs upp ett fåtal gånger under 1800-talet men tycks inte ha gjort något starkt intryck. Lindblad har anklagats för osjälvtändighet och för ålderdomlighet. Frågan om tonsättarens beroende av utländska förebilder, som är intressant för svensk musikhistoria, diskuteras naturligtvis bäst mot bakgrund av genuin kunskap, och behöver knappast nå fram till något domslut. Både de som erkänner Lindblad som betydelsefull symfoniker och de som är mer kritiskt inställda, gagnas av verkens lättillgänglighet. Ur detta perspektiv har det absolut sitt intresse med en utgåva.

En annan principiell fråga är, om en modern edition skall vara primärt textkritisk och ge en så öppen och tydlig bild som möjligt av problem och komplikationer i källmaterialet, eller om den skall vara primärt praktisk och ge en klar, entydig och lättläst musikalisk text som kan ligga till grund för framföranden. Fördelarna med de förra behöver kanske knappast framhållas i detta sammanhang. Det som kan sägas till förmån för det senare alternativet är huvudsakligen att instuderingsarbetet underlättas, eftersom inga textkritiska ställningstaganden behöver göras. Om syftet med utgåvan är att underlätta verkets spridning, kan det vara en fördel att förenkla arbetet för dirigenten. Sedan kan förstås värdet av en tolkning som har ett så obekymrat förhållande till textkritiska frågor diskuteras. Ett mer komplicerat problem är i vilken utsträckning en kritisk edition

styr en läsare, genom principerna för val av föredragna läsarter och genom den valda formen för redovisning av alternativ.

Lindblads andra symfoni reviderades vid något tillfälle, och uppförandematerial existerar för båda versionerna – revisionen och originalet. Att originalversionen länge varit den enda kända tycks bero av tillfälligheter. Moderna omdömen om verket har hittills baserat sig på originalversionen. Konfronterad med de två versionerna har utgivaren beslutat att återge den senare, Lindblads reviderade version av symfonin. Förekomsten av avvikelser redovisas och faksimiler av originalversionen återges som tillsammans visar att skillnaderna mellan versionerna är betydliga. Det förklaras att en grundligare redovisning av diskrepanserna inte var möjliga inom utgåvans ramar.

Vad som föreligger är alltså en grundligt genomarbetad textkritisk utgåva av den reviderade versionen av Lindblads symfoni nr 2. De redovisade editionsprinciperna är konsekventa och genomarbetade, och utgåvan ger ett mycket väl genomarbetat intryck på denna basis. Det är en förhoppning att utgåvan av den reviderade versionen härmed kommer att få spridning och ligga till grund för uppföranden och inspelningar.

Nu kan det verka som en besynnerlig observation, men med tanke på hur ytterst få uppföranden Lindblads symfoni åtnjöt under 1800-talet, är moderna framföranden, inklusive de två existerande skivinspelningarna, en rätt stor del proportionellt sett av symfonins receptionshistoria. Utgåvan överensstämmer alltså inte med dessa inspelningar. Utgivaren understryker att inga "principiella" satsmässiga eller kompositionstekniska skillnader föreligger mellan versionerna. Det är otvivelaktigt sant, men inom dessa likartade ramar uppstår väldigt olika musikaliska förlopp.

Man kunde hävda att principerna för en kritisk utgåva säger att alternativa versioner skall redovisas tillfredsställande, även om en primär läsart föredras av utgivaren. I detta fall har utgivaren lämnat denna aspekt därhän, med hänvisning till arbetets yttre ramar. Frågan om hur stort utrymme Lindblad "förtjänar" i detta hänseende är inte lätt att svara på. Rent principiellt är det lätt att argumentera att allt väl utfört arbete som

leder till större kunskaper inom ett område är väl-motiverat, även om avvikande ståndpunkter finns. När t.ex. Bo Wallners stora Stenhammarbiografi i tre band kom ut, mottogs den internationellt på sina håll med viss förvåning över att lika mycket utrymme användes på Stenhammar som på Sibelius (i Tawaststjernas biografi), trots den förres betydligt mindre status som tonsättare! För att ta parallellen med Sibelius ett steg till: sedan en tid finns originalversionerna av dennes *En saga* och femte symfonin inspelade på CD jämsides med de slutgiltiga, och ger fascinerande inblickar i den skapande verksamheten. Är en parallell situation med Lindblads symfoni i två olika versioner bara en orimlig tanke? Eller är det en god idé, om än kommersiellt ohållbar? Det samma gäller kanske för editionen: en volym som innehållit originalversionen av symfonin hade blivit dubbelt så stor och troligen inneburit dubbelt så mycket arbete – trots överlappningarna. Och naturligtvis måste marknadsmässiga och ekonomiska omständigheter vägas in i sammanhanget. Å andra sidan skulle konflikten mot den rådande "uppförandesituationen" inte uppstått, och utgåvan hade haft ett omedelbart och allmänt "bruksvärde" i förhållande till den rådande situationen vad gäller inspelningar.

Det är en aning komiskt att konstatera att situationen blivit den omvända mot vanligheten med musikhistoriskt viktiga verk. Ett mer typiskt exempel är Hilding Rosenbergs första kvartett, där möjligheten att uppleva just den komposition som hade sådan inverkan på Stockholms musikliv på 1920-talet omintetgjordes genom tonsättarens långt senare revision av verket.

Hade Lindblads symfoni legat helt ospelad, t.ex. sedan minneskonsertern år 1879 eller hundraårsjubileet 1901, hade denna volym alldeles reservationslöst kunnat mottagas som en auktoritativ utgåva av ett viktigt inslag i den svenska symfoniska kanon. Att symfonin för närvarande är mest spridd i en annorlunda version än den utgivna skapar dock en viss frustration. Konfronterad med situationen med de olika versionerna är det lätt att förstå och sympatisera med en samvetsgrann textkritisk utgivares beslut att prioritera den slutgiltiga. Det är, strängt taget, slumpartade omständigheter som gör att en viss otillfredsställelse med situationen, snarare än med utgåvan,

infinner sig.

Tomas Block

Jan Ling: *En rundresa med Charles Burney. 1700-talets musikmiljöer*. (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 101.) Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2004, 448 s., ill., noter, ISBN 91-7353-014-x

Kolleger som kender denne bogs författer vil vide at Jan Ling har en speciel veneration for Charles Burney og dennes musikhistorie hvortil også, og ikke mindst, må regnes hans beretninger fra to udstrakte rejser, studieture i Europa i årene 1770 og 1772, hvis videre formål var indsamling af materiale til hans fire-bindts musikhistoriske generalfremstilling (udkommet mellem 1776 og 1789). Det er derfor ikke overraskende at Ling har haft lyst til at følge sin helt på hans rejseruter eller mere udsnitsvis at opsøge de forskellige stationer på Dr. Burneys *musical tours*. Og med kendskab til forfatterens utraditionelle, livfulde fremstillingsform, både i skrift og tale, modtager man derfor bogen i glad forventning.

Man bliver dog overrasket allerede når man står med bindet i hænderne: Er det virkelig muligt at presse 400 sider tekst ud af et sådant forehavende? Det fremgår da også ganske snart at der i virkeligheden er tale om et temmelig anderledes projekt end det som titlen signalerer – faktisk så afvigende at man gennem læsningen i stedet kommer til at opfatte bogen som tredje bind i Jan Lings *Musikhistoria*. Den lægger sig i direkte kronologisk forlængelse af hans *Europas musikhistoria –1730* (udkommet 1983) som ganske vist også blev kronologisk men utraditionelt videreført, med *Folkmusiken 1730–1980 (Europas musikhistoria II)* fra 1989. På den baggrund signalerer den manglende specifikation som bind III at serien indtil videre eller måske definitivt er afbrudt, selvom det modsatte snarere er tilfældet, betragtet ud fra bogens fysiognomi. Og dette turde næsten være på grund af den rejssende Burneys position i centrum af fremstillingen: forfatteren må mene at den "rekreative" komponent i bogens koncept ikke tillader at den

præsenteres som en epokal musikhistorie.

Men så centralt placeret i bogen er Burney nu heller ikke at en sådan skrupel behøvede at gøre sig gældende. For den er meget mere end en flittigt annoteret monografi over den opvakte verdensmands frugter af rejserne gennem de musikalske miljøer i central- og sydeuropa. Ling følger overalt brede skildringer til. For eksempel vedrørende musiklivet i London, Burneys hjemby, som denne ikke selv ofrede så megen opmærksomhed; det sker i sammenhæng med præsentationen af hans "cicerone" (som han her ofte kaldes) og som optakt til selve rejsens musikhistoriske animation. Endvidere går han også uden for Burneys rejseruter med et kapitel om den italiensk-influerede musik i Rusland og dennes brydning med en spirende national kultur. Sankt Petersburg udgør dette rejsemål på egen hånd. Desuden trækker forfatteren linjer, hvor det er muligt, fra diverse musikalske figurer til svensk musikhistorie. Og endelig refererer han vidt og bredt til musik- og kulturhistorisk litteratur efter Burneys tid: således omfatter litteraturfortegnelsen 221 bøger og artikler!

Noget andet er så om dette bind honorerer den standard som forfatteren og dagens konsumenter af musikhistorie i litterær form kan tænkes at fordrer af en sådan fagbog i emnefeltet. Der er ingen oplysninger at hente om hvilken eller hvilke målgrupper bogen er skrevet for, så læseren – og især recensenten – må træffe noget af et valg: Skal man lægge hovedvægt på dens slagtitel, den musikhistoriske rejse, eller på undertitlen, den socialt og topografisk anskuede musikhistorie? Selv har jeg løst dette spørgsmål via to erfaringer med bogen: dels at jeg har større udbytte af at læse Burneys originaltekst end hans *Baedecker*; dels at Lings fremstilling i øvrigt får mig til at glemme ciceronen over mange og lange stræk. Så for mig bliver det altså først og fremmest til en musikhistorie.

Men akkurat i denne henseende kommer fremstillingen til at tage sig mærkeligt anakronistisk ud, i det store og hele. Grundlæggende er den i besiddelse af den samfunds- og kulturhistoriske beretnings egenskaber på både godt og ondt. Godt er det at den traditionelle akademiske musikhistorie suppleres med livsnære detaljer som ellers for det meste forbigås; og det sker her

så rigeligt at det ofte virker som om Ling opfatter sig som en moderne kompilator à la Burney – bogen har stor anvendelighed som findested for citater (samtlige er bragt på svensk i teksten og i originalform i et appendix). Mindre godt er det at de "tekniske" enkeltheder, som denne fremstillingsmåde tager med næsten for skams skyld, ofte er for groft tilhuggede, ja kan virke naivt ureflekterede eller ubearbejdede – det gælder f.eks. forfatterens "lektie" om sonatesatsformen s. 192 og endnu mere det her uklart anvendte begreb 'klassik' (s. 133, s. 227 – hvor det stilles lige med 'galant' – og s. 366: "klassiskt inriktad stil", hvilket er en historisk teleologisk konstruktion uden nogen berettigelse).

Og anakronistisk virker især tekstens fortløbende ophobning af iagttagelser, associationer og andre "fakta", sammenholdt med at historiske "strukturer", dvs. tankekonstruktioner, er næsten helt og holdent fraværende – selv i form af referencer til moderne musikhistoriske forskningsbidrag med perspektivisk tydeliggørende eller korrigerende indhold. Udtrykt med nogen overdrivelse kan man sige at teksten til visse tider fremtræder som en serie private noter til musikhistoriske forelæsninger (med udeladelse af de perspektivgivende linjer som tænkes improvisatorisk fremstillet). Men det rammer muligvis forfatterens intentioner bedre at gætte på at Burneys fremstillingsmåde er gået ham i blodet, ja måske ligefrem er en slags ideal for ham. I hvert fald taler bogens bagsidetekst om Burneys musikhistorie (bd. I–IV) som "epokgörande och modell för kommande musikhistorier fram till våra dagar."

Det sidste er dog en fejlvurdering, og det af de helt store. Musikhistorieskrivningen har for længst, fra den begyndte at forstå sig selv som egentligt videnskabelig, først smøget den leksikalsk betoned information af sig og har siden hen distanceret sig fra det biografiske som den væsentligste sigtelinje. Begge disse komponenter er hovedkarakteristika såvel for Burneys fremstilling som for Lings.

Fremstillingen forsømmer til gengæld flere ting som skulle være helt naturligt for et gensyn af i dag med Burney og hans musikhistorie. For det første at optegne vigtige forbindelseslinjer som Burney ikke har været opmærksom på mellem

nogle af de besøgte miljøer. Den oplagte mulighed ville her have været at redegøre for spredningen af fransk æstetik og smag på det (musik)dramatiske område, dvs. den reformerende bevægelse fra Paris over det fransk-kulturelle hof i Parma (musikalsk: Traëtta) og videre i flere retninger: til Wien (Gluck) og til Sydtykland (Traëtta igen). Herom kan læses i koncentreret form i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* bd. 5, s. 239ff. og i Daniel Hertz' store og vigtige artikel "From Garrick to Gluck" (*Publ. Royal Mus. Assoc.* 1967-68).

For det andet savnes der nøjere betragtninger over Burneys status som iagttaget og beskriver af sit århundredes musik og musikkultur: Han kom jo som rejsende i mange tilfælde for sent frem (især i Italien) og andre gange for tidligt (i relation til Haydns og Mozarts ophøjede positioner i Wien). Dette påpeger bogen ikke, så lidt som den i det afsluttende kapitel, "Burneys 1700-tal och vår tid" reflekterar över hans musikhistoriske koncept i forhold til nutidens forskellige synsvinklar.

Det er en smukt udstyret bog Ling har udgivet, men den skæmmes unødigt af småfejl som fortrinsvis knytter sig til afskriften af navne (eller fremmedsprog, også dansk!) og derfor betegner slarv. I bibliografien er det dog gået helt galt: her har jeg på de ti sider kunnet foretage 115 korrekture! – uden hensyntagen til den alment rådande inkonsekvens vedrørende store og små bogstaver i engelske och franske titlar. Men som det væsentligste finder jeg at forfatteren i dette tilfælde burde have taget musikhistorien mere alvorligt – både musikken och historien. Det kunne den store flid som på mange måder er nedlagt i arbejdet måske også have fortjent.

Bo Marschner

Erling Lomnäs: *Estrella de Soria – verkshistorik, källor, edition av libretto och överblivna nottexter*. Diss. (Studier i musikvetenskap 15.) Stockholm: Musikvetenskapliga institutionen, 2004, 632 s., noter, ISBN 91-7265-823-1

Erling Lomnäs avhandling syftar till att ge en

noggrann och bred bild av genesen av Franz Berwalds opera *Estrella de Soria*. För att åstadkomma detta har allt material som kan ha haft samband med operans tillkomst förtecknats, kritiskt undersökts och beskrivits i samtliga stadier, vilket lett fram till en slags slutgiltig version av operan, d.v.s. den version av nottexten som finns publicerad i volym 17 a–b i utgåvan av Berwalds samlade verk på Bärenreiter Verlag. Författaren har också ordnat och värderat källorna samt vetenskapligt-kritiskt ederat alla källor och delar av sådana som inte medtagits i den slutgiltiga versionen. Omfattningen och komplexiteten hos källmaterialet kräver ett musikaliskt filologiskt arbetssätt för att problemställningarna skall kunna genomlysas. Materialet har också reflekterats mot hela Berwalds operaskapande, då det föreligger dels gemensamma textfrågor, dels självklara mellan de musikdramatiska verken.

Vi möter alltså en presentation av ett musikaliskt källmaterial i form av källbeskrivningar och nottexter. I centrum står källorna med verkshistoriken som fond. Arbetet påminner en del om en verkmonografi, med den musikaliska analysen som undantag. Som författaren mycket riktigt påpekar i sin inledning är det motiverat med en sådan begränsning, eftersom det är första gången som hela källmaterialet till *Estrella de Soria* sammanställs och granskas kritiskt. Först sedan det filologiska arbetet avklarats, kan beskrivning och analys av verket ske.

Avhandlingen innehåller tre delar: 1. "Verkshistorik", 2. "Källor och ederingsprinciper" samt 3. "Libretto och överblivna nottexter". Verkhistoriken är indelad i åtta delkapitel, där de inledande beskriver Berwalds musikdramatiska produktion före *Estrella de Soria*. Sedan följer en beskrivning av verkets olika versioner från Wienversionen 1841 till urpremiären i Stockholm 1862. Författaren gör intressanta jämförelser mellan olika autografa manuskript: teatermanuskriptet, d.v.s. det partitur som användes vid framförandena, partiturrenskriften som Berwald lät färdigställa efter det att föreställningarna avslutats och som var avsedd för vidare spridning i främst Tyskland samt klaverutdraget.

Därefter presenteras källor och ederingsprinciper, en text som har fyra kapitel. I det första beskrivs källäget, följt av en allmän beskrivning av

källorna. Andra kapitlet innehåller en utförlig genomgång av samtliga kända källor till *Estrella de Soria*, där papperstyper, pappersformat, rastreering, notskrift, foliering, bindning, sidnumrering beskrivs. Därefter redovisar författaren det s.k. teaterpartituret som användes vid uruppförandet och de ingående delpartituren, autografa såväl som kopistskrivna. Begreppet delpartitur har författaren valt som beteckning på brottstycken ur Wienversionen. Dessa användes i senare versioner, vilka i sin tur utgör nya delkällor i det nya verket. Vidare granskas partiturrenskriften, där endast två volymer hittills kunnat lokaliseras, och därefter delpartitur i form av enskilda manuskript omfattande allt från separata blad till hela scener eller nummer. Dessa härstammar dels från Wienversionen, dels från de delar som kan hänföras till tiden strax före bindningen av teaterpartituret 1861, dels från omarbetningarna under repetitioner och föreställningar. Dessa delpartitur kan vara antingen autografa eller skrivna av kopist.

På motsvarande sätt går Lomnäs igenom klaverutdrag och delklaverutdrag, skisser, uppförandematerial såväl orkester-, kör- som sångstämmor, sufflörpartitur samt slutligen textböcker.

Tredje och fjärde kapitlet innehåller en redogörelse för ederingsprinciperna samt källkritiska kommentarer till nottexterna i Berwaldutgåvans redan utgivna partitur (vol. 17 a–c) till *Estrella de Soria* (utg. av Nils Castegren). Kommentarererna rör även detta arbetes edition av det överblivna notmaterialet till operan.

Den sista delen av avhandlingen behandlar librettot och de överblivna nottexterna där den första delen visar operans text dels i Mathilde och Franz Berwalds renskrift, dels i översättarens Ernst Wallmarks utskrift. I den andra delen presenteras först det material ur Wienversionen som inte användes vid den första omarbetningen (avslutad 1861). Denna nottext omfattar hela eller delar av nio nummer. Därefter följer den kritiska berättelsen om dessa nummer. Den tredje delen ger oss de överblivna nottexter som uppkom vid omarbetningarna i samband med uppsättningen av operan 1862. Här rör det sig om fjorton nummer, delvis hela nummer, delvis ofullständiga, vilka följs av motsvarande kritiska berättelse.

Erling Lomnäs avhandling visar på ett möns-

tergillt sätt hur ett textkritiskt filologiskt arbete skall gå till. Arbetet kan tjäna som handbok och referens till alla slags typer av musikaliskt ederingsarbete. Författarens djupa kunskaper om *Berwaldiana* ger också den rätta fonden till arbetet och påminner oss om att kunskapen om tonsättarens arbetsmetoder och kompositionsprocess är av avgörande betydelse för en korrekt och tillförlitlig källkritik. Men förutom den pedagogiska aspekten på avhandlingen, visar Lomnäs arbete också hur ett komplext källmaterial obetingat kräver en kritisk musikalisk-filologisk metod, vars vetenskapliga validitet antligen skulle kunna ge acceptans inom det svenska vetenskaps-samhället.

Anders Wiklund

Lasse Lucidor: *Världslige & Andelige Visor av Lars Johanson Lucidor den Olycklige*. Med melodier från hans egen tid funna och sammanställda av Martin Bagge. Göteborg: Bo Ejeby förlag, 2004, 79 s., noter, ISBN 91-88316-40-8, ISMN M-706865-86-7

Sextonhundralets poesi var avsedd att sjungas eller var i alla fall modellerad på kända melodier, både vokala och instrumentala. För detta har vi termen parodivisor. På den tiden fanns ingen skarp gräns mellan världsliga och andliga visor och därför återfinns många av tidens melodier i den av Harald Vallerius redigerade koralpsalmboken av 1697 vid sidan av den alltsedan Luthers tid använda visskatten från 1500-talet.

Koralpsalmboken har mot den bakgrunden varit en källa att ösa ur när det gällt att finna melodier till Lasse Lucidors diktning. Där finns de enda tre säkerställda melodierna till hans sånger *O syndig man*, *Herre Gud för tig jag klagar*, *O ewighet!* ... Till alla andra dikter ur *Helicons blomster*, som innehåller Lucidors samlade dikter, var det nödvändigt att finna melodierna på egen hand för Martin Bagge, som från sin position som känd Bellmanstolkare ville utöka sin repertoar med Lucidors visor, en Bellmans föregångare.

Utan tillgång till melodianvisningar i *Helicons*

blomster har Martin Bagge sökt melodier från de miljöer Lasse Lucidor vistades i från uppväxten i Nordtyskland (studier bl.a. vid universiteten i Greifswald och Leipzig) och hans senare vistelse som språkmästare i Uppsala och "lösdrivare" i Stockholm, där han dog i en duell 1674 på källaren Fimmelstången.

Johann Herman Schein, Adam Krieger, Johann Rist, Thomas Kingo, Gabriel Voigtländer, Gustav Düben, Michael Zethrin och den alltså närvarande Jean-Baptiste Lully samt koralpsalmboken 1697 har varit källor för lämpliga melodier. Detta är den metod som står till buds för oss sentida svenskar som inte har 1600-talets melodiskatt i huvudet. Vi får vara glada om vi hittar melodier där texten kan underläggas och visan kan sjungas. De melodier som Martin Bagge fastnat för är inte de enda möjliga, något som han är medveten om och därför föreslår alternativ i några fall.

Resultatet har blivit en vacker visbok i antikiserande typsnitt, med gammalstavning och i en notskrift som erinrar om 1600-talet. Martin Bagge har haft hjälp av lutenisten Mikael Paulsson att anpassa melodierna till dikterna. De har transponerats till sångbart läge för mansröst, om nödvändigt försetts med basstämma och generalbasbesiffring med "översättningar" till moderna ackordbeteckningar. Smärre ingrepp har gjorts för textunderläggningens skull. Därför anges "melodi efter..." och ges en beskrivning av förändringar i förhållande till källan. Det är en praktisk utgåva med en ärlig redogörelse för tillvägagångssättet. Vill man dessutom få en musikalisk tolkning av resultatet så förbereds CD:n Footprint Records FRCD 019.

Alla versstroforna återges vid sidan av musiken i gammalstavning och med ordförklaringar av Stina Hansson, utgivare av den nya vetenskapliga editionen av Lars Johanson (Lucidor): *Samlade dikter*. Hon har också skrivit en kort karakteristik av Lucidors diktning och lämnat en kort biografi över honom.

Att företaget att förse Lucidors dikter med melodier blivit uppskattat visas genom att Martin Bagge tilldelats Vasamuseets vänners pris 2004.

Jan Olof Rudén

Helen H. Metzelaar: *From Private to Public Spheres. Exploring Women's Role in Dutch Musical Life from c. 1700 to c. 1880 and Three Case Studies*. Diss. (Muziekhistorische Monografieën 16.) Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1999, 319 s., ISBN 90-6375-178-8

Helen Metzelaars bok *From Private to Public Spheres* är en lätt omarbetad doktorsavhandling framlagd vid institutionen för musikvetenskap i Utrecht. Avhandlingen har två delar. Del 1 består av en översikt över förhållanden i holländskt musikliv utifrån ett klass- och genusperspektiv. I del 2 skildras liv och verksamhet för tre holländska tonsättare.

Boken inleds med en kort sammanfattning av de politiska förhållandena i Holland från cirka 1500-talet och framåt. Därefter kommer en skildring av musiklivet utifrån ett klass- och genusperspektiv. Sedan följer ett avsnitt om musiken i hemmen, med en betoning på kvinnornas musicerande. Metzelaar börjar vid slutet av 1500-talet, den holländska s.k. "Golden Age", då ett stort antal överklasskvinnor spelade luta, flöjt, sjöng och spelade klaver. En viktig del av källorna är målningar och Metzelaar konstaterar att före 1800 är mer än 80 % av porträtterade cembalospelare kvinnor. Med en hänvisning till Loessers bok *Men, Women and Pianos* (1954) skildrar Metzelaar hur klaverspelet blev en kvinnlig domän: "There she could sit, gentle and genteel, and be an outward symbol of her family's ability to pay for her education and decorativeness."

Kvinnor var (med få undantag) uteslutna som medlemmar i de musikaliska sällskap som var aktiva under 1800-talets början, men de deltagande männen fick bjuda in kvinnor som gäster vid konserter. Vid sällskapet Felix Meritis deltog också kvinnor i kören vid t.ex. framförandet av Haydns *Årstiderna*. Även kvinnliga sångsolister som var yrkesmusiker framträdde vid sällskapets konserter. Society for the Advancement of Music som grundades 1829 tillät inte heller kvinnliga medlemmar men ett litet antal kvinnor var dock hedersmedlemmar, och sällskapet hade en blandad kör där kvinnor från överklassen blev inbjudna att delta. Därefter följer ett avsnitt om amatörmusikernas förändrade status under 1700-

och 1800-talen, om underbarn, sångerskor och pianister och om musikutbildning ur ett genusperspektiv.

Del 2 består av biografier av tre kvinnliga musiker och tonsättare; Josina van Boetzelaeer née van Aerssen (1733–1797), Gertrude van den Bergh (1793–1840) och Hermina Amersfoordt-Dijk (1821–1892). De tre tonsättarna är väl valda, då de representerar olika perioder och hade olika levnadsförhållanden. Josina van Boetzelaeer kom från en familj som hade starka förbindelser med kungahuset och när hon var ung var hon hovdam hos prinsessorna Anna och Caroline. Vid kungahuset hade hon en representativ funktion, hon deltog vid alla konserter och blev presenterad för de musiker som besökte hovet, bland andra Leopold och W. A. Mozart, Haydn, Schobert, Steibelt och hon lärde känna musik av Cherubini, Cimarosa och Paisiello. År 1768 gifte Josina sig och i samband med äktenskapet började hon studera komposition för F. P. Ricci. Hennes kompositioner tillkom sannolikt under 1770- och 1780-talen. Fyra större vokalverk med orkesterackompanjemang blev publicerade. Verken är komponerade i en mozartsk stil, menar Metzelaar och det som främst fascinerar är hur verken har spritts till olika världsdelar. Opus 1, *Sei Ariette a canto e cembalo* ligger i Civico Museo Bibliografico Musicale i Bologna. Opus 2, *Raccolta d'Arie sciolte con Sinfonia* finns i två exemplar, inget av dem kompletta, det ena i University of Michigan och det andra i Zentralbibliothek i Zürich. Opus 3, *6 Canzonette a piu Voce* är förlorade och opus 4, *Aria sciolte*, som består av sex arior till text av Metastasio och förefaller vara det mest intressanta verket har återfunnits i franciscanerklösteret Novo Mesto i Slovenien och i Gosudarstrennaya Biblioteka i Moskva. Verken framfördes ej vid hovets konserter, men eftersom Boetzelaeer gav egna privata konserter är det troligt att de framförts där, menar Metzelaar. Dessutom var hon ensam om att komponera vokalmusik med orkesterackompanjemang. De holländska manliga tonsättarna komponerade enbart instrumentalmusik.

Gertrude van den Bergh, boende i Haag, fick tidigt stor uppmärksamhet som pianist. Resande musiker som Romberg, Spohr, Mendelssohn och Moscheles träffade och musicerade tillsammans med henne. Hummel dedicerade verk till henne

och hon var känd som en stor Beethoventolkare. Hon slog sig ned i Haag där hon försörjde sig som körledare och musiklärare och hade en konsertverksamhet i sitt hem. Endast sju verk komponerade av van den Bergh har återfunnits, men man vet att hon hade en större produktion. Bevarade finns sånger samt pianomusik, bland annat ett variationsverk över en protestsång som sjöngs under franska ockupationen. Tolv pianovariationer över Papagenos populära sång i *Trollflöjten* andra akt, ett stort Rondo och en Lied ohne Worte i Mendelssohnstil finns också bevarade.

Sista tonsättaren är Hermina Amersfoordt-Dijk. Hon kom från en välbärgad köpmansfamilj från Amsterdam och gifte sig med en man som var mycket intresserad av hennes tonsättningar. Mannen köpte en stor egendom där paret bodde och bedrev lantbruk och detta innebar att Hermina Amersfoordt successivt tappade kontakten med Amsterdams musikliv. Trots detta komponerade hon över 40 verk, men endast sex är bevarade: fyra sånger, en ouvertyr och ett stort oratorium komponerat i Händel-Mendelssohntraditionen.

Sist sammanfattar Metzelaar sin forskning. van Boetzelaeer fick uppleva hovets kammarorkester vilket stimulerade henne att komponera för orkester. Eftersom hon var kvinna framfördes hennes musik enbart i privata sammanhang. Genom att publicera sina kompositioner i eget namn överskred hon könsgränserna och närmade sig ett manligt dominerat tonsättarfält. van den Bergh kom från en musikerfamilj och undervisade för att försörja sig. Eftersom attityderna kring amatörmusicerandet förändrades kraftigt under loppet av 1800-talet betraktades den mycket kvalificerade och rika tonsättaren Hermina Amersfoordt-Dijk som en amatörtonsättare, vilket innebar att hennes musik sattes åt sidan för yrkesmusikers kompositioner. I fallet Amersfoordt-Dijk framgår också kvinnans roll i förhållande till sin man. Hon var flitig tonsättare före äktenskapet och under äktenskapets första år, medan mannens intressen och skötseln av den stora lantegendomen successivt tog mer och mer av hennes tid.

Vid en jämförelse med min egen forskning om kvinnorna i svenskt musikliv blir skillnaderna mellan holländskt och svenskt musikliv tydlig.

Inte har vi haft någon "Golden Age", inte ett hov med ett så brett musik- och kulturintresse och inte heller en sådan stor och rik grupp av köpmän som i Holland. van Boetzelaer skulle i avseende på klass kunna jämföras med Caroline Ridderstolpe eller Mathilda Montgomery-Cederhielm men skillnaderna i deras liv är alltför stora. Amersfoort-Dijk skulle möjligen kunna motsvaras av vår Helena Munktell, som var en mycket kvalificerad tonsättare men beroende på sin sociala position enbart var accepterad som amatör. Det förefaller dock inte ha funnits någon i Holland som motsvarar Elfrida Andréas krav på att bli accepterad som yrkesmusiker och tonsättare, vilket är märkligt. Ett stort problem som de holländska forskarna tycks ha är att få tag på musiken. Tack vare Statens musikbibliotek har vi ju många musikaler samlade i ett arkiv. Även om det finns ett Riksarkiv i Holland, förefaller där inte finnas några större mängder av musikaler. Hollands kvinnliga tonsättare har varit ett okänt område, medan man däremot vet en hel del om både Tysklands, Frankrikes, Englands och USA:s tonsättare. Förhoppningsvis får Metzelaar möjlighet att skriva vidare på holländska kvinnors musikhistoria.

Eva Öhrström

Tomi Mäkelä och Tobias Robert Klein (red.): *Mehrsprachigkeit und regionale Bindung in Musik und Literatur* (Interdisziplinäre Studien zur Musik, 1). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, ISBN 3-631-52331-9

Denna antologi är ett resultat av konferensen "Das globale Lokale – Multilingualität und Heimat in der Musikwissenschaft" som arrangerades i november 2002 i Magdeburg i Tyskland. Även om ingen av artiklarna tar upp något speciellt "svenskt" ämne, rymmer antologins utgångspunkt ett viktigt postulat för musikforskningen i Sverige. Bidragen belyser från olika håll frågor rörande flerspråkighet, gränsöverskridande verksamhet och identitetskonstruktioner i samband med konstnärliga uttryck. Halva volymen sysslar med "(nord-)östeuropeiska" fenomen. Gudrun

Goes behandlar Vladimir Nabokovs tvåspråkiga verksamhet och problematiserar på mikronivå dennes svårigheter att litterärt använda så olika språk som ryska, franska och engelska. Janna Kniazewa belyser "Jacques Handschin in St. Petersburg" och hans verksamhet som recensent i olika språksammanhang. Särskilt vikt lägger hon vid att kartlägga Handschins "imaginära porträttgalleri" (s. 54ff), där musikaliska aktörer som Alexander Glazunov, Arnold Schönberg, Igor Stravinskij, Richard Strauss och Camille Saint-Saëns fick tillskrivna sina positiva respektive negativa laddade positioner. Tomi Mäkelä betonar i slutet av sin artikel "Konflikt der Sprachen und Stämme. Jean Sibelius und das mehrsprachige Finnland" att "identitet" inte är ett essentialistiskt fenomen, utan förnimmelseavhängigt.

Det sistnämnda är en premis som också andra artiklar i antologin hade vunnit på, men som inte ens Mäkelä använder helt konsekvent, när han hävdar ett samband mellan födelsenamnen och Sibelius identitet (s. 59). Stefan Keyms artikel "Zur Problematik von Heimat, Nationalität und Sprache im Leben und Schaffen von Ignacy Jan Paderewski und Feliks Nowowiejski" berör olika aspekter på konstruerandet av "nationell musik". Bland annat skiljer han på ett önskvärt sätt mellan musikaktörers beteenden (s. 75). Ivana Rentsch positionerar Bohuslav Martinu inom den franska tidskontexten och bidrar därigenom till en värdefull transnationell fokusering.

Publiceringstrycket inom humaniora leder allt oftare till att föredrag automatiskt tas med i en planerad konferenspublikation. Den viktiga redaktionella bearbetningen och lektörsuppgiften blir oftast en underskattad del av processen. För att säga det rätt ut: Antologin hade vunnit på om den förargliga artikeln av Ronald Dürre om "Ludwig Spohr und Europa" inte hade tagits med, eftersom den bygger på en helt okritisk, apologetisk och samtidig felinriktad parafrasering av Spohrs levnadsanteckningar, vilket inte är förenligt med volymens vetenskapliga ansats i övrigt. Att Hans Werner Brunnings artikel om "Englische Romantiker in Deutschland: Das Vertraute und das Fremde" dessutom på grund av fel ombrytning inte är fullständig är för författarens skull synd, eftersom tankarna om konstruktionen av det "det egna" och "det främmande" utgör ett

relevant ämne i sammanhanget. Även Lubomír Spurnýs "Vítezslav Novák und die tschechische Moderne" hade tjänat på att språkgranskas ytterligare (se första meningen på s. 107). I en av volymens mest övertygande artiklar, "Audiatur et altera Pars? Über die Bedeutung Afrikanischer Nationalismen für die Musikwissenschaft", använder Tobias Robert Klein tyvärr nästan utslutande långa participialkonstruktioner, vilket vållar problem för läsbarheten, särskilt för de inte så tyskkunniga. Han belyser dock på ett mycket avancerat sätt problematiken med musikvetenskapens inriktning. Samtidigt anknäver han till Rüdiger Schumachers "Der Globalisierungsdiskurs und die Musikethnologie" som bl.a. problematiserar kulturbegreppet och olika identitetskoncept (s. 157). Både Schumacher och Klein refererar till debatten om musiketnologins mening som startade 2002 med flera artiklar i *Die Musikforschung*. Detta synes vara nödvändigt också med hänsyn till användningen av slagordet "globalisering" i Nicholas N. Kofies "Die 'Gaia-Hypothese' und die Globalisierung afrikanischer Musik", Jan Steszewskis "Turm zu Babel, Elfenbeinturm, Medien und Globalisierung", Dietmar Fricke "Globalisierung und Fragmentierung aus politologischer Sicht" och Michael Schlottners "Musik und Medien: Lokale und globale Artikulation im indigenen Hörfunk Nordamerikas". Endast på ytan hör dessa ihop. Utgivarnas strävan efter ett tvärvetenskapligt synsätt utmanas, när t.ex. olika tolkningar av globaliseringsbegreppet belyses närmare. Där krockar två synsätt som representeras av statsvetaren Dietmar Fricke respektive musiketnologen Rüdiger Schumacher. Fricke hävdar att "Globalisierung meint, daß eine Tendenz zunehmender Internationalisierung im Bereich der Ökonomie, genauer des Kapitals und der Form der Produktion, der Kommunikation und der Verkehrslogistik, eine Universalisierung der Konsumnormen, Angleichung der Wertesysteme sowie die globale Dominanz neoliberaler Ideologie zu beobachten ist" (s. 166). Schumacher undviker att lägga fast en definition. Han inleder sina överväganden med "wenn wir von Globalisierung reden, meinen wir insgesamt etwas sehr Unbestimmtes, Verschiedenartiges, das heißt, wir führen einen Diskurs im allgemeinen Wortsinne, eine Auseinandersetzung um Inhalte"

(s. 155).

Eftersom "Mehrsprachigkeit und regionale Bindung in Musik und Literatur" är den första volymen i serien "Interdisziplinäre Studien zur Musik" hade läsaren väntat sig några inledande ord om seriens inriktning. Titeln syftar på att tvärvetenskapligt tillvägagångssätt berikar musikvetenskaplig forskning. Det visar volymen bara delvis. Bärbel Treichel tar i "Mehrsprachigkeit und Identität" på sig en del av den systematiska uppgiften och ger en läsvärd överblick över forskningen om den språkliga konstruktionen av identitet och historia (s. 21ff). Mycket intressant är också Jens Marggrafs subjektiva berättelse om hur ett eklektiskt komponerande av "ny musik" kan gå till och hur relativt begreppen "regional" respektive "national" musik måste betraktas (s. 127ff). Det kan diskuteras hur relevant Ludwig Finschers och Andreas Jaschinskis – i övrigt intressanta – framställning om "Die neue MGG als internationales Lexikon" är i detta sammanhang. Även om utgivarna i sitt inledande bidrag "Von regionaler Mehrsprachigkeit zur globalen Heimat. Eine Einleitung" framhäver flerspråkighet som en möjlig förutsättning för konstnärlig kreativitet (s. 11), problematiseras detta samband endast marginellt i publikationen. Läsbarheten hade dessutom kunnat förbättras med en samlande bibliografi.

Antologin i sin helhet – med sina olika fokuseringar och sina vetenskapliga metoder – når inte helt upp till de förväntningar som titeln ger. Detta gäller också för de musik- och litteraturkoncept som ligger till grund för bidragen. Eftersom dessa står centralt i titeln, väcks förhoppningar om att de på något sätt förklaras eller definieras, vilket dock inte sker. Om serien *Interdisziplinäre Studien zur Musik* i framtiden vill bidra till en kritisk, tvärvetenskaplig musikkforskning fordras att utgivarna tydliggör sin användning av de olika koncepten på ett mera övertygande sätt.

Ursula Geisler

Ibo Orgties: *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*. Diss. Göteborg: Institutionen för film- och musikvetenskap/GOArt, Göteborgs universitet, 2004, 315 s., ill.

Die Dissertation von Ibo Orgties beschäftigt sich mit Fragen der norddeutschen Orgeltemperatur im 17. und 18. Jahrhundert. Ausgehend von der Hypothese, dass mindestens bis 1740 die mitteltönige Stimmung der Normalfall war, untersucht Orgties einige besondere Fälle, darunter Lübeck und Alkmaar, sowie die Beziehungen zur Ensemblesmusik der Zeit. Er kommt dabei zum Schluss, dass, nicht zuletzt unter dem Einfluss der Ensemble-Intonation, die Stimmung der Orgeln unmittelbar von mitteltönig zu gleichstufig wechselte, ohne Umwege über wohltemperierte Stimmungen. Wenn hier über mitteltönig die Rede ist, so ist immer die strenge $\flat$ -Komma-Mitteltönigkeit gemeint, also keine Modifizierungen. Um den Umgang mit wohltemperierten Stimmungen darzulegen, stützt er sich vornehmlich auf Werckmeister, der als Fallbeispiel herausgehoben wird. Werckmeister dient ihm dabei sowohl als Zeuge für das uneingeschränkte Weiterleben der Mitteltönigkeit bis ins 18. Jahrhundert hinein, als auch als Beispiel dafür, dass einem Theoretiker, der heute als besonders wichtig eingeschätzt wird, nicht unbedingt in seiner Zeit de facto zugehört wurde. Dass von mitteltönig sofort zu gleichstufig umgestimmt wurde, geht laut Orgties u.a. aus den Zeiten, die man für das Stimmen benötigte, hervor. Dazu nimmt er die Zeit des Bälgetretens als Beleg. Er stellt die Behauptung auf, dass die durch Bezahlung der Bälgetreter bekannten Zeiträume, die manchmal mehrere Wochen umfassen, für die Korrektur der mitteltönigen $\flat$ -Komma-Stimmung verwendet wurden, nicht aber für Modifizierungen der Stimmung. Diese Behauptung lässt sich allerdings an keiner Stelle konkret nachweisen.

Orgties will in seiner Arbeit vor allem die Praxis in den Mittelpunkt rücken: Die Praxis des Stimmens, die Praxis des Ensemblespiels und die Praxis des Zusammenwirkens von Orgel und Ensemble. Die relativ kurze Zeit, in der seine Arbeit geschrieben werden musste, hat wohl auch

dazu geführt, dass einige theoretische Aspekte weniger Berücksichtigung fanden. Bedauerlich dabei ist, dass die Darlegungen im vierten Hauptstück ausschließlich auf Sekundärliteratur beruhen. Es geht hier um Archivstücke zu Orgelbau und -wartung in Norddeutschland (mit einigen, m.E. recht arbiträr gewählten Beispielen aus anderen Gebieten). Orgties hat recht, wenn er behauptet, dass über die Stimmung sehr undeutlich gesprochen wird und vieles in verschiedene Richtungen ausgelegt werden kann. Dennoch hätten einige Stichproben in lokalen Archiven vielleicht noch mehr zu Tage gebracht.

Den Kern seiner Überlegungen, dass „mitteltönig“ immer nur die konsequente Mitteltönigkeit bedeuten solle, legt er dar anhand der Angaben für die Orgel der Bremer Kirche Unser Lieben Frauen, die 1641 von Jacob Praetorius und Heinrich Scheidemann gemacht wurden (es wäre gut, eine einheitliche Rechtschreibung der Namen zu verwenden). Der Orgelbauer Sieburg war mit der Kritik von Praetorius und Scheidemann höchst unzufrieden und bekam die Genehmigung, das Urteil eines dritten Sachverständigen, des Orgelbauers Adolph Compenius, hinzuzuziehen. Orgties geht nun davon aus, dass spätestens durch das Auftreten von Compenius die Diskussion, ob hier von einer modifiziert mitteltönigen Stimmung die Rede sein könne, gegenstandslos wird (S. 180). Ich sehe das nicht ganz so, denn: erstens ist im Protokoll zum offiziellen Gutachten von Praetorius und Scheidemann – es ist eine der höchst seltenen Quellen, in der die Orgelstimmung etwas ausführlicher behandelt wird – eindeutig die Rede über eine Modifikation. Es heißt dort:

will Er versuchen so viehl immer müghligen dieselbe Quinte zwischen a. vnd d. Rein zu stimmen vnd die tertien zu schärfffen vnd die schwebende Quinte an andere Öhrter zu bringen.

Mit „so viel immer müghlichen ... Rein“ kann keine mitteltönige Quinte gemeint sein, denn eine $\flat$ -Komma mitteltönige Quinte ist genau definiert. Wenn die Quinte d-a größer wird, werden die Terzen von selbst „geschärffft“, also höher. Dem nun widerspricht das Gutachten von Adolph Compenius nicht. Er findet, genauso wie

die beiden von der Kirche bestellten Gutachter vor ihm, die Stimmung nicht so, wie sie sein sollte. Er löst das Problem auf unkomplizierte Weise, indem er die „octau“ (Octav 4') stimmt und dem Orgelbauer rät, das ganze Werk in diesem Sinne weiterzustimmen:

Weil itziger Zeitt die quinten in der stimme octaua genandt so Viele alß müglich vnde sich leiden will/ nicht gahr zu böse Sein müssen/ da mit die harmoni nicht zu widerlich gehörett wirdt, vnde wir izo die octau gestimmt/ muß in Allen Stimmen turch alle 3 Clauier vnde pedahl nach gestimmt werden/

(Quelle: Pape-Topp 2003, S. 182 – Praetorius/ Scheidemann – und S. 183 – Compenius).

Es kann hier also nicht die Rede von einer temporären Lösung sein. Dass die Empfehlung von Compenius die Vorschläge der beiden offiziellen ersten Gutachter entkräftet, kann ich beim besten Willen aus diesem Protokoll nicht herauslesen. Compenius äußerte sich entschieden ungenauer zur Stimmung als Praetorius und Scheidemann. Dabei ist er aber auch konkret, denn er stimmt einfach ein Register vor, und der Orgelbauer soll nun den Rest in gute Ordnung bringen. Aber auch hier ist die Rede von „nicht gahr zu böse“ und eine nicht allzu widerliche Harmonie.

Es ist klar, dass im ganzen 17. und in wesentlichen Teilen des 18. Jahrhunderts grundsätzlich die Rede von der Praetorianischen Stimmung, ergo von der Mitteltönigkeit die Rede ist. Nur: Es fragt sich hier tatsächlich, ob man mit „Praetorianisch“ jede aus der Praxis geborenen Modifizierung ausschließen soll. Denn es gibt ja eindeutig einen Unterschied zwischen theoretischen Modellen und dem, was die Praxis daraus macht. Gerade beim Orgelbau sollte man nicht vergessen, dass es weder Stimmgeräte gab noch eine absolut gleichmäßige Windversorgung. Erschwerend kommt außerdem hinzu, dass Praetorius selbst sich der Fußangeln seines Modells (das sich wesentlich leichter in voller Konsequenz auf besaiteten Tasteninstrumenten realisieren lässt) bewusst war. Er weißt sinngemäß selbst auf Modifizierungen hin (Praetorius, *Syntagma Musicum* II, S. 155):

... nicht so gar falsch/ vnd nicht so gar reine seyn/ sondern nur erzlicher massen/ doch dass

sie nicht so sehr wie andere *Quinten* schweben/ damit es/ wann aus frembden *Clavibus*, vnd durch die *Semitonia* etwas geschlagen wird/ nicht gar zu sehr *dissonire*, Wiewol etliche meynen die *Quinta* cis gis müsse gar rein seyn/ welches aber meines erachtens nicht passiren kan.)

Und zum Wolf:

... Vnd damit ihnen gleichwol in etas geholfen würde/ habensie allen andern *Clavibus* ein gar geringes abgebrochen/ vnd die *Tertiam majorem* e gis nicht zu gar reine/ sondern etwas weiter von einander gezogen [Anm: Praetorius und Scheidemann hätten gesagt: *geschärfft*], damit das gis ein wenig in die höhe dem a näher/ dem f aber weiter kommen...

Hier ist immer noch von der „Praetorianischen Temperatur“ die Rede.

Es gibt in der Dissertation von Ortgies einen längeren Abschnitt über den Gebrauch von Subsemitonien. Diese sprechen eindeutig für eine rein mitteltönige Stimmung. Man sieht aber, dass sie schon relativ früh im Laufe des 17. Jahrhunderts verschwinden. Orgelbauer wie Stellwagen verwenden sie z.B. nicht. Spricht das für eine Modifizierung der Stimmung? Hier könnte man nun der Frage nach dem Zusammenwirken von Orgel und Instrumenten nachgehen. Diesem Zusammenwirken sowie der Intonation im Ensemble widmet Ortgies ein längeres Kapitel. Allerdings unterläuft ihm hier ein Fehler: Es stimmt natürlich, dass, wenn eine Orgel im Chorton in C spielt, die tiefgestimmten Holzbläser in Es spielen und Streicher und Sänger im Kammerton in D musizieren. Bloß: Streicher und Sänger musizieren nicht im Kammerton wenn sie in der Kirche sind, sondern im Chorton. Also: Drei unterschiedliche Tonhöhenstandards in diesem Sinn gab es nicht gleichzeitig in der norddeutschen Praxis. Viele Kirchen hatten eigene Instrumente, und bevor die französischen Holzbläser modisch wurden, gehörten dazu wohl auch „traditionelle“ Holzbläser im Chorton. Diese traditionellen Blasinstrumente sind womöglich sehr viel länger im Gebrauch gewesen als man gemeinhin annimmt. Man denke nur an die Freude, die Buxtehude 1685 verspürte beim Ankauf eines Großbasspommers.

Leider fehlt in dem Absatz über die Ensem-

ble-Intonation eine Art von Statistik, die die Tonarten, in der die Kirchenmusiken geschrieben sind, erfasst. Diese Anmerkung bringt mich in das Herz der Dissertation: die Praxis. Ich hätte mich gefreut, wenn auch über die Praxis der Organisten selbst etwas mehr geschrieben wäre. Die Lösung, komponierte Stücke (von denen einige in entfernten Tonarten stehen) nur als Übematerial zu werten (ergo auf Pedalclavichorden oder Cembali zu spielen), scheint mir etwas zu einfach. Dass ein Musiker durchaus kreativ sein kann und Passagen oktavierend und umlegen kann, ist auch heute noch eine gängige Praxis. Ortgies hat recht, wenn er davon ausgeht, dass die gängige kirchenmusikalische Praxis nicht unbedingt auf ausgeschriebenen Kompositionen aufgebaut ist. Aber: Man soll nicht vergessen, dass gerade in den großen Hansestädten Orgelkonzerte (etwa die Abendmusiken) nicht unüblich waren. Und da bietet sich auch ausgeschriebenes Repertoire an. Aufschlussreich ist die Bemerkung Matthesons über Johann Adam Reincken in *Critica musica* (Hamburg 1722, S 255:)

Er wuste sie [*die orgel*, G.H.] auch auf eine solche besondere/ reinliche Art zu bespielen/ daß man zu seiner Zeit/ in den Sachen/ die er geübet hatte/ keinen gleichen kannte .

Und last but not least: Der Choral, der begleitete Gemeindegesang. Dieser spielte sich gelegentlich auch in „Wolfs“tonarten ab. Wie aus einer Orgelprobe in Lüneburg hervorgeht, hatten die Organisten durchaus in Wolfstonarten zu spielen. Ob sie nun ihren Wolf liebten, oder ob, wie das Beispiel der erhaltenen Orgel in Mailingen zeigt, die Wolfstonarten durch eine Modifizierung der miteltönigen Stimmung sehr gemildert und durchaus dem Affekt der Kirchentonarten angemessen waren, bleibt eine Frage für weitere Studien. Das letzte Wort ist mit dieser Dissertation noch nicht gesprochen. Es bleibt noch sehr viel Raum für weitere Forschungen.

Greta Moens-Haenen

Petter Dufvas notbok. Notskrift Bent Hansen. Kommentarer Magnus Gustafsson. Växjö: Smålands spelmansförbund, 2004.

Håndskrevne notebøger etter spelmenn, klokere, organister og andre musikkynndige personer representerer i Norden et stort og omfattende kildemateriale. Innenfor musikkforskningen har dette materialet, som tidsmessig i hovedsak spenner fra siste halvdel av 1600-tallet og fram til begynnelsen av 1900-tallet, likevel lenge ligget relativt urørt. En viktig årsak til dette er trolig at materialet sjangermessig til en viss grad faller mellom to stoler. På den ene side hører det ikke inn under den kunstmusikalske tradisjonen, og samtidig er det heller ikke snakk om et rent folke-musikkmateriale. Og om så var tilfelle har det innenfor folke-musikkforskningen vært langt mer prestisjefyllt å arbeide med et lyd-materiale enn med historiske transkripsjoner som i tillegg ligger langt unna det presisjonsnivået man vanligvis etterstreber.

Selv om innholdet i notebøkene over tid kan variere mye sjangermessig, består mange av disse bøkene av et repertoar som befinner seg i krysningspunktet mellom folke-musikk og kunstmusikk. Særlig etter 1750 møter vi ofte nasjonale, regionale og noen lokale spelmennslåter, men sjelden de mest lokalt særpregete låtene. På 1600- og 1700-tallet møter vi også relativt enkle melodier hentet fra den samtidige kunstmusikken. Spesielt gjelder dette dansesatser fra barokksuiten som gigue (jig), menuett og bourée. Og vi møter melodier til de nye dansemotene som ble utbredt på 1700-tallet (kontradanser som ril, engelskdans, kadrilje, kotiljong) og i løpet av 1800-årene (runddanser som vals, polka, mazurka og reinlender/schottis). Mye av innholdet i notebøkene kan karakteriseres som en form for bruksmusikkrepertoar som må ha vært utbredt både blant spelmenn på landsbygda og amatør-musikere i byene. Gjennom musikere med notekunnskaper og spredning av dansemusikk på noter må langt flere melodier enn vi tidligere kanskje har trodd ha blitt overført mellom ulike musikkmiljøer.

Noe av problemet med de eldre notebøkene som historiske kilder er at vi vanskelig kan vite noe bestemt om graden av representativitet. Jeg har allerede vært innom problemet med at ned-

tegnelsene er såvidt upresise at de ikke kan si noe som helst om selve framføringen, dvs. synge- eller spillemåten. I tillegg kommer også det grunnleggende spørsmålet om i hvor stor grad de nedskrevne melodiene virkelig ble spilt, og i så fall i hvilken sammenheng og av hvem? Det er neppe standardrepertoaret vi finner i notebøkene. Studier har vist at det helst var de nye melodiene man kom over som ble nedskrevet, og ikke de melodiene man allerede kunne. Det var knapt snakk om noen egendokumentasjon, men heller en notering av nye melodier for å kunne huske dem. Vi vet jo heller ikke om de virkelig ble inkorporert i et lokalt låtrepertoir, selv om en studie fra Røros til en viss grad kan tyde på det (se Bjørn Aksdal: *Spelemann og smed*, Trondheim 1988). Det finnes også mange indikasjoner på at notekyndige musikere av og til skrev ned melodier ganske ukritisk, og ofte som avskrifter av hverandre. Sannsynligvis samlet mange rett og slett på melodier uten noen konkrete planer om bruk.

Notebokmaterialet er langt rikere i både Sverige og Danmark enn i Norge, og det var også i Sverige at man først begynte å se nærmere på notebøkene som kilde for regionale og lokale folkemusikktradisjoner. Dette skjedde for alvor fra 1908 som et resultat av at den såkalte Folkmusikkommissionen ble etablert. Arbeidet ble videreført av juristen Nils Andersson (1864–1921) og frisøren Olof Andersson (1886–1964) i samarbeid med kommisjonen, og dette førte til publiseringen av det omfattende standardverket *Svenska låtar*, utgitt i 24 bind i årene 1922–40. Mange har vært kritiske til deler av arbeidet med og utvalget til *Svenska låtar*. Enkelte områder ble svært godt dekket, mens andre deler av Sverige ble utelatt eller fikk dele et bind med andre landskaper. Skåne ble f.eks. velsignet med hele fire bind, samtidig som områdene Småland, Öland og Blekinge til sammen fikk utgjøre et eneste bind. Og mens melodiene i mange av bindene er basert på levende kilder, er en stor del av innholdet spesielt i bindene fra Skåne basert på avskrifter fra eldre notebøker. Samtidig ble ingen av de mange, interessante spelmanne bøkene fra Småland benyttet som kilde.

En av de ca. 280 notebøkene som Folkmusikkommissionen og Nils og Olof Andersson fikk

inn, men likevel valgte å overse i *Svenska låtar*, var Petter Dufvas notebok fra Småland datert 1807. Nå har Smålands spelmanneförbund publisert denne boken utstyrt med kommentarer av Magnus Gustafsson og noter skrevet av Bend Hansen. Noteboken inneholder totalt 193 melodier, og av disse er 22 menuetter, hele 170 polskor (hvorav 1 “pollonais”) og en enkeltstående vals. Det er relativt uvanlig her i Norden at en notebok stort sett bare inneholder to typer av dansemelodier. I de fleste notebøkene er repertoaret langt bredere sammensatt. Bortsett fra polonesen (Melankoliska pollonessan) og en polska (Måns på Långbacken) har ingen av melodiene navn, og kun ved en av melodiene er opphavsmannen anført (Polska av C. H. Wide). I teksten til Magnus Gustafsson er det også vist til en melodi med navnet A. C. Dufva knyttet til seg, men dette navnet er av en eller annen grunn ikke kommet med i den foreliggende utgaven. Tolv av menuettene er notert tostemmig, resten av materialet er skrevet for bare en stemme. Blant polskamelodiene er danselåter av typen sekstondelpolska i klart flertall, men det finnes også en god del åttendelpolska, samt eldre melodier av typen serras.

Utgiverne har valgt å ikke gjengi melodiene i faksimile, slik man kanskje ville ha foretrukket ut fra et rent forskningsmessig og kildekritisk synspunkt. Det opplyses for øvrig at på grunn av tekniske årsaker er melodiene i denne utgaven gjengitt i en annen rekkefølge enn i originalboken. Det er ikke oppgitt hvilke årsaker det dreier seg om, noe som kanskje heller ikke er så viktig. Men jeg synes man skulle ha redegjort for de prinsippene man har lagt til grunn for den melodiordningen som er valgt. Slik materialet foreligger er det vanskelig å få øye på noen form for systematisk behandling av innholdet. Ellers undrer jeg på hvorfor man ikke har oppgitt årstallet for denne boken på tittelsiden. Man må lese fire sider av den innledende artikkelen før man får vite at denne boken er datert 1807.

Artikkelen til Magnus Gustafsson er som vanlig velskrevet og gir en god historisk bakgrunn for selve noteboken og dens innhold. Vi får også lese om bokens opphavsmann og dens videre skjebne, og vi får en kort gjennomgang av de enkelte melodiene ledsaget av kommentarer og henvisninger til øvrige notebøker og andre melodikil-

der. Her har man valgt å kommentere melodiene i den rekkefølgen de står i Nils Anderssons avskrift og ikke slik de er ordnet i denne utgivelsen. Dette synes jeg er uheldig og gjør det unødvendig brysomt å bruke boken effektivt. Notene er greit og oversiktlig ordnet, men fordi jeg ikke har hatt tilgang til originalboken er det vanskelig å si noe om kvaliteten på avskriftene.

Det er nok i langt større grad utøvende spillmenn enn musikkforskere som er den primære målgruppen for denne utgivelsen. Boken er utstyrt med ringer i ryggen, noe som også understreker dette. Det har imidlertid vært sagt at en ny og mer vitenskapelig basert utgave av Peter Dufvas notebok skal komme. Dette er bra, fordi den vitenskapelige nytten av denne utgivelsen er relativt begrenset.

Bjørn Aksdal

Tobias Pettersson: *De bildade männens Beethoven. Musikhistorisk kunskap och social formering i Sverige mellan 1850 och 1940*. Diss. (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 78.) Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för film- och musikvetenskap, 2004, 401 s., ill., ISBN 91 85974 74-9

Tobias Petterssons avhandling behandler svensk musikhistoriografi belyst från ett genusvetenskapligt perspektiv. Det nav undersøkningen kretsar kring er 1900-talets storsäljare: Gunnar Jeansons och Julius Rabes *Musiken genom tiderna. En populär framställning av den västerländska tonkonstens historia*, publicerad i två delar 1927 och 1931. Verket tryktes om flere ganger og användes flittigt i musikundervisning langt in på 1980-talet.

I inledningen forklarer Pettersson utførligt sitt emnesval. Det problem som først fangade honom var varfor bøcker i musikhistoria innehåller så få oppgifter om kvinnliga tonkonstnærer. Bland möjlige forklaringar – som att de musiserande kvinnorna er underrepresenterade derfor att de er så få eller att deras musikskapande øgt rum i en social sfær som varit dold for de män som skrivit musikens historia – væljer han en mer kompleks: "... det er mot själva historiekonceptet

söklampan skall riktas, mot den musikhistoriografiska praktiken, inte den musikhistoriska" (s. 3). De syften han så småningom kommer fram till blir därför:

- att finna förutsättningar for att skriva musikhistoria där kvinnor inte blir en anomali,
- att pröva hypotesen att problemet är av musikhistoriografisk art och att musikhistorikers användande av begreppet geni varit en del av problemet,
- att genomföra en historisk studie och undersöka om genusdiskurser har varit en del av geniförklaringen av kompositörer, d.v.s. om de geniförklarats på grundval av "manlighet" i någon mening.

I avhandlingens första kapitel redovisar Pettersson den teoribildning som styrt honom. Han försøker også løse de metodologiske problem han støtt på. Dessa består dels av farhøger att avhandlingen inte skulle oppfattas som en musikkvetenskaplig avhandling, dels i svårigheter att hitta metodologiske verktøy for att forstå de sammenhang där musikhistorisk kunskap anvænts. Petterssons bekymrede hållning till avhandlingens relevans for æmnet musikkvetenskap hænger samman med hans upptæckt att musikhistoriske studier som regel alltid tar sin början i verkanalyser. Hur kan man ta avstamp i en fråga om genibegrepp og manlighet utan att tappa bort det musikaliske, spørger han sig. For att få svar har han botanisert ivrigt i tekster av bl.a. Carl Dahlhaus, Susan McClary, Leo Treitler, Lydia Goehr, Alan P. Merriam, Christine Battersby, Warren D. Allen, Marcia J. Citron og Pierre Bourdieu. Pettersson redovisar hær en bred belæsenhet i forfatterskap som under de senaste decennierna tilhørt den kanon som doktorander i musikkvetenskap forventas kænna til. Eftersom relativt lite av dette stoff kommer til direkt anvædning i analysen av avhandlingens empiri, hade framstillingen vunnit på att denna genomgång redovisats i annan form. Dette gæller også Petterssons længe referat av en debatt mellan ett antal nordiske kvinnehistoriker 1988–1994 som tjænar som avstamp for en diskussion av bildningskapital, klasse og køn i kapitlets avslutande del. Det er først på de siste tio sidorna i dette 80 sider længe kapitel som anknytning sker til forskning som direkt berør

sakområdet. Här redovisas bl.a. intressant svensk forskning kring bildningsbegreppet och borgerlig manlighetsformation (Claes Ekenstam, Christina Florin, Ulla Johansson, Gunhild Kyhle m.fl.). Här återfinns också en belysande diskussion av hur de musikhistoriker som Pettersson undersöker kan uppfattas som aktörer, vilka uttrycker sina intressen genom handlingen att skriva musikhistoriska handböcker.

I kapitel 2 och 3 presenteras den musikhistorieskrivning som omedelbart föregick Jeansons och Rabes arbete. Framställningen koncentreras kring två författare. Den ene är Wilhelm Bauck, lärare i musikens historia och estetik vid Musikaliska akademiens läroverk, som 1862 publicerade *Handbok i musikens historia från fornverlden intill nutiden. För tonkonstens idkare såväl som för dess vänner i allmänhet*. Den andre är Karl Valentin, Musikaliska akademiens sekreterare från sekelskiftet. Han författade 1900–1901 en musikhistoria i två band, *Musiken i forna dagar* och *Från Palestrina till Wagner*. Pettersson studerar främst de bilder Bauck och Valentin förmedlar av Beethoven och utnyttjar dessa för att lyfta fram skillnader mellan författarnas musikhistoriesyn. Petterssons slutsats blir att Bauck står för en idealistisk bildningshumanistisk grundsyn, medan Valentin företräder den nya tidens naturvetenskapligt skolade forskare.

I de båda ovan relaterade kapitlen för Pettersson successivt in receptionen av Beethovens musik, särskilt den nionde symfonin, som generativt fokus. Det som lett Pettersson in på detta spår är det stora utrymme Beethovens nia får i Jeansons och Rabes *Musiken genom tiderna*. Innan han behandlar deras musikhistorieskrivningsgärning diskuterar han därför i kapitel 4 mer utförligt varför ett verk av Beethoven fått en central plats i avhandlingen. Petterssons konstaterar att Beethovens musik och särskilt hans nionde symfoni fick en position i konsertlivet och i den musikaliska folkbildningen som förklarar varför den ägnas så stort utrymme i *Musiken genom tiderna*.

Jeanson och Rabes *Musiken genom tiden* behandlas i fem kapitel. I kapitel 5 presenteras biografier över Jeanson och Rabe och historieverkets tillkomsthistoria. Med Bourdieus fältteori som utgångspunkt ger Pettersson en bild av det musikvetenskapliga fältet i Sverige vid slutet av

1920-talet och belyser författarna som aktörer på detta fält. Pettersson har inte minst plockat fram Jeansons och Rabes engagemang inom det musikaliska folkbildningsarbetet. Följande kapitel behandlar bokverket *Musiken genom tiderna*. Jeansons och Rabes syfte var att framställa musikhistorien så att den visar vägen till "det centrala i musiken, till dess liv och uttryck" (s. 220). Petterssons avtäckar en serie hierarkier uttryckta genom ett antal dikotomier: västerländsk musik ställs mot orientalisk musik, musik som konst mot musik som underhållning, tonkonstnärer mot musiker, komponerande mot musicerande, män som skapare av musik mot kvinnor som utövare, mecenater eller uppoffrande livskamrater till de stora musikgenierna. Resonemangen utmynnar bl.a. i frågor om på vilket sätt bilden av tonkonstnären Beethoven samtidigt var ett mansideal och i vilken mån genusdiskurser var en del av geniförklarandet av tonkonstnären Beethoven.

Frågorna besvaras i följande kapitel, där 15 recensioner av *Musiken genom tiderna* i dagspress och tidskrifter undersöks. Vilka var recensenterna och varför hade de fått uppdraget att recensera *Musiken genom tiderna*? Svar ges genom biografier över recensenterna i vilka social bakgrund, utbildningsväg och yrkesverksamhet fokuseras. Pettersson konstaterar att både författare och recensenter var "lätta att igenkänna och erkänna som musikhistoriskt bildade män" (s. 258). Denna insikt vidareutvecklas i kapitel 8: "Mottagandet av *Musiken genom tiderna* som handling på det konstmusikaliska fältet." Rubriken ger en tydlig hänvisning till Bourdieus fältteori. Överlag uppfattades *Musiken genom tiderna* mycket positivt av recensenterna. Därigenom blev boken den första musikhistoriska handbok kring vilken fältets enskilda aktörer och institutioner kunde samlas. Denna konsensus var en förutsättning för den förändring av innehållet i det musikaliska bildningskapitalet som skedde i Sverige. I kapitel 9 ställer Pettersson frågan varför aktörerna på detta sätt sanktionerade ett musikaliskt värdesystem som inte självklart låg i linje med deras intressen. Här återvänder han till de tidigare resonemangen kring hierarkiserande dikotomier och till de diskussioner han fört kring begreppen andlighet, genialitet, tonkonstnär och manlighet. Slutsatsen blir: "*Det andliga/manliga subjektet gjordes i inter-*

aktionen kring *Musiken genom tiderna* till en förut-sättning för att såväl den musikhistoriska kunskapen som kunskapsbäraren, musikhistorikern, skulle kunna uppfattas som saklig" (s. 328; T. P:s kursivering). Detta fick konsekvenser för det musikhistoriska kunskapsrummet. Den viktigaste var att kvinnor uteslöts ur kunskapsbildningen, själva idén om kvinnliga kompositörer blev otänkbar.

I slutkapitlet görs ett försök att knyta samman empiri och teoribildning. Den inledande hypotesen bekräftas: "Problemet med frånvaron av kvinnor i musikhistoriska handböcker är av historiografisk art. En del av problemet har varit musikhistorikers fokuserande på en liten grupp män." Detta var ett "fokus på andligt definierade tonkonstnärer, där andlighet lika mycket var en del av definitionen av tonkonst som ett kriterium för manlighet. En nyckel till förståelse för relationen mellan geni- och manlighetsbegreppen ligger i användningen av musikhistorisk kunskap som bildningsgods" (s. 334). Pettersson bygger på med mer allmänna reflexioner om musikhistorieskrivning idag. Hans idoga utforskande av musikhistorieskrivandets historia i Sverige 1850–1940 innebär att han kan ställa en lång rad intressanta frågor som är värda att fundera över för de musikkforskare som tar sig an att skriva musikhistoria för det tjugoförsta århundradet.

Pettersson presenterar i sin avhandling ett brett panorama av teorier och begrepp med syftet att förklara varför kvinnor är marginaliserade i musikhistorieskrivning. I denna teoretiska ansats visar han stor bredd och beläsenhet. En svaghet är att mycket av detta teoretiska stoff framstår som onödig grannlåt som ofta gör avhandlingen svår-genomtränglig och ibland direkt gåtfull. De omständliga teoretiska resonemangen skymmer tyvärr en viktig förtjänst, nämligen att författaren mycket ambitiöst sökt efter empiri inom många olika områden för att få svar på de intressanta frågor han ställer.

Pettersson har djärvt gett sig på ett projekt av betydande svårighetsgrad. Att då inte i alla avseenden nå fram till den kunskap som kanske varit inom räckhåll är helt godtagbart. Pettersson bör också berömmas för att han gett sig på ett område i svensk musikvetenskap som hittills inte ägnats någon större uppmärksamhet. Svensk musikhistoriografi – d.v.s. vetenskaplig behandling av

svensk musikhistorieskrivning – är ett eftersatt område. Jämfört med andra universitetsämnen som litteraturvetenskap, konstvetenskap eller historia ligger vi långt efter. Mer specifikt vill jag också berömma Petterssons bedrift att förklara varför Gunnar Jeansons och Julius Rabes musikhistoria *Musiken genom tiderna* från 1927–31 fick sådan genomslagskraft när den först kom ut och varför boken kom att användas så länge.

Boel Lindberg

Märta Ramsten (red.): *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*. (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 17.) Stockholm: Svenskt visarkiv, 2004, 217 s., ill., noter, CD, ISBN 91-85374-36-9

I denne boka er det samlet artikler som bygger på innlegg fra en konferanse arrangert i mai 2001 av Svenskt visarkiv. Som redaktøren Märta Ramsten sier i forordet, var dette antagelig første gang man samlet fagfolk fra Norge, Sverige, Danmark, Finland og Polen for å diskutere opphav og historiske prosesser i tilknytning til polsdanser. Med tanke på hvor sentrale disse dansetypene har vært i disse landene, er det bemerkelsesverdig at dette ikke har skjedd tidligere.

Desto bedre at publikasjonen som kom ut av konferansen er så innholdsrik på såvel materiale som perspektiver. Samlet gir boka en god oversikt over problemstillinger og materialtilfang relevant for temaet.

Boka er på 217 sider, og det følger med en CD med 37 kutt med eksempler som dekker en stor del av kjente pols/polska/springartyper. Denne CD:en øker bokas verdi betraktelig, dels som god illustrasjon på bredden i materialet, men også som klingende illustrasjoner av konkrete poeng i artiklene.

I alt 10 artikler dekker ulike sider av pols/polska/springar som historisk fenomen, ulike musikkformer og – heldigvis – også som dans. I tillegg har redaktør Märta Ramsten skrevet et informativt forord som både motiverer bokas tema, og plasserer artiklene i den forskningsmessige helheten.

Det er et godt grep å innledningsvis gi ordet

til en polsk forsker, Ewa Dahlig-Turek, for å gi et riss av teorier om pols(k)ens tidlige historie i Polen. Artikkelen er kort, men innholdsrik, med en nyttig oversikt over viktige kilder i perioden 1544–1700.

Materialet som danner grunnlaget for artiklene, er i noen grad feltopptak og observasjoner, vesentlig fra 2. halvdel av 1900-tallet, videre beskrivelser av musikk og dans i ulike skriftlige kilder fra 1500-tallet og frem til i dag, og, ikke minst, en rekke håndskrevne notebøker. Ikongrafisk materiale påkalles også unntaksvis.

Selv om materiale i stor grad er felles for mange artikler, er angrepsmåte og metode svært variert. Både Ewa Dahlig-Tureks andre artikkel "Rhythms of Swedish Polskas and their Relation to Polish Folk Dances" og Magnus Gustafsson "Transformation of Melodies – Motifs, structure and distribution of some common polskas in Scandinavia" bygger for eksempel på materiale fra notebøker. Mens Dahlig-Turek lager statistikker basert på toner-per-taktslag fordelinger i ulike korpus, diskuterer Gustafsson motivstrukturer for deretter å ta utgangspunkt i to-taktsmotiver for å påvise sammenhenger mellom melodier fra ulike notebøker. For begge er historiske prosesser et underliggende tema, og det er en interessant illustrasjon på hvordan felles materiale og hovedtema kan belyses med svært forskjelligartete metoder.

Historiske oversikter finner man også i artiklene til Jens Henrik Koudal ("Polsk and Polonaise in Denmark, 1600-1860"), Bjørn Aksdal ("Polish Dance with Walking and Jumping Dance" – A historical perspective on the pols music in Norway up to the late 1800s") og Matti Mäkelä ("The Music of the Finnish Polska Dance"), som alle holder et bredt, nasjonalt perspektiv. Petri Hoppu holder også et bredere geografisk perspektiv, men er mer konsentrert tematisk i sin artikkel ("The Polska at Finnish and Swedish Peasant Weddings in the 18th and 19th Centuries"). Mer lokalt orientert er John Bæks artikkel med materiale fra Fanø ("The Polish Dance as a Living Tradition in Denmark? Music and dance on the island of Fanø").

Jan-Petter Blom ("Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula. Regional variation, continuities and boundaries within a folk dance family") er den eneste som har dans

som hovedtema. Blom begrenser seg til et område han karakteriserer som "the Scandinavian 'midland'", og diskuterer utbredelse av en rekke trekk ved dansen i dette området.

Sven Ahlbäcks artikkel ("About asymmetrical Beat in the Polska") er den mest spesialiserte med hensyn både til materiale og problemstilling når han beskriver rytmiske strukturer med utgangspunkt i polsdanser fra et svensk-norsk grenseområde.

Pols/springarmelodier og -danser opptrer i svært mange ulike former. Kanskje kunne man ønsket *litt* mer problematisering av avgrensningen og definisjonen av fenomenet; de fleste forfatterne ser ut til å ta pols/springar som en veldefinert og velavgrenset genre man kan følge gjennom ulike historiske perioder og geografiske vandringer. Kanskje er det Ewa Dahlig-Turek, som har skrevet to av artiklene, som problematiserer mest. Som polakk observerer hun for eksempel at når begrepet 'polsk dans' begynner å opptre i notebøker utenfor Polen på slutten av 1500-tallet, så er det ikke lett å peke på hva som er karakteristisk for denne musikken. Et annet sted påpeker hun også at "Outside Poland, in the new environment, rhythms once defined as Polish got new meaning, new performance context and new form. In fact, they are no longer Polish." (s. 164). Her ligger det vel noe lett paradoksalt – dans og musikk som navnlig er sterkt knyttet til en enkelt land, nemlig Polen – brukes i flere andre land som egne nasjonale symboler. Hvordan ble det svensk å være polsk?

Det må også sies til artikkelsamlingens fordel at mange av de spørsmålene man sitter igjen med etter å ha lest den først og fremst er *interessante* spørsmål. Og det er ikke det minst viktige med god faglitteratur.

Alle artiklene er på engelsk, og boka er demed et nyttig tilskudd til den tross alt relativt sparsomme engelskspråklige litteraturen om nordisk tradisjonsmusikk.

Tellef Kvifte

Birgitta Ryner: *Vad ska vi sjunga? En musikpedagogisk diskurs om tiden mellan två världskrig.* Diss.

(Skrifter från Centrum för musikpedagogisk forskning.) Stockholm: KMH Förlaget, 2004, 188 s., ISBN 91-88842-29-0

Den 28 maj 2004 disputerade Birgitta Ryner för filosofie doktorsexamen i musikpedagogik vid Stockholms universitet på sin avhandling med titeln *Vad ska vi sjunga? En musikpedagogisk diskurs om tiden mellan två världskrig.* Disputationen skedde vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm; Birgitta Ryner har bedrivit sina forskarstudier vid dess Centrum för musikpedagogisk forskning under handledning av t.f. professor Ralf Sandberg och professor emeritus Bertil Sundin.

I avhandlingens inledning möter vi en debattartikel från *Stockholms-Tidningen / Stockholms Dagblad* år 1933 som väckte stor uppmärksamhet.

”Varför icke schlagers i skolsången?” frågade här pianisten Knut Brodin (1898–1986), då sånglärare vid den reformpedagogiska Olofskolan.

Artikeln uppfattades som en provokation mot det som traditionell sångundervisning stod för. Men den inbjöd också till inlägg som försvarade Brodins ståndpunkt, och som gestaltade en annan syn på hur en god musikundervisning i skolan kunde bedrivas. Barnet ställdes mot lärokurser, den svarta, farliga musiken ställdes mot den goda, moraliska, förnyelse stod mot tradition. Det är en mycket spännande debatt författaren ger oss möjlighet att följa.

Brodin såg problem med skolsången. Han ansåg att den traditionella skolsångslitteraturen överbetonade det tekniska i sången och var dåligt anpassad till barnens ålder och utveckling. Framför allt menade Brodin att barnen och deras lust och glädje i sången skulle stå i centrum. När barnen fick sjunga sådant de själva valt – om än modern populärmusik – fick sångtimmarerna en helt annan innebörd, blev veckans höjdpunkter. Brodins ställningstagande blev en stark utmaning mot det rådande musikpedagogiska etablissermanget.

Denna upptakt speglar avhandlingens fokus. Birgitta Ryners avhandling syftar till att beskriva och tolka den svenska diskursen om musikundervisning under främst 1930-talet. Mer exakt tar författaren sin början i Knut Brodins första artikel den 16 november 1933 och slutar i Brodins

sista artikel på det aktuella temat den 1 maj 1946. Forskningsfrågorna gäller vilka pedagogiska och andra idéer som kommer till uttryck i debatten och vad dessa har för ursprung.

Det empiriska materialet utgörs av artiklar i dagspress och tidskrifter: *Stockholms-Tidningen / Stockholms Dagblad*, *Svenska Dagbladet*, *Morgontidningen*, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning* samt *Pedagogiska Spörsmål*, som var språkrör för progressiv pedagogik. Här till kommer *Vår Sång*, organ för Sveriges Körförbund, *Skolmusik*, organ för Musiklärarnas riksförening, *Estrad*, tidskrift för den moderna dansmusiken, *Tidsvitnen*, Kooperativa förbundets tidning *Vi* samt det socialdemokratiska kvinnoförbundets tidskrift *Morgonbris*.

Genom att beskriva tidsandan och de ideal och värden i samhälle och kulturliv, som får genomslag i den musikpedagogiska debatten, söker författaren skapa en förståelsegrund för frågorna. I tolkningen av materialet prövar hon sedan en diskursanalytisk ansats med rötter hos Michel Foucault och hans analys av samspelet mellan makt och kunskap. Förenklat är grundtanken att när människor talar om ett fenomen skapas efterhand alltmer stabila samtalsordningar – ”sanningar” eller diskurser, som sedan i sin tur ger fortsatt mening åt det som talet handlar om. Birgitta Ryner vill se sitt empiriska material som ingående i en eller flera sådana diskurser om musikundervisning. I en stegvis analys av de valda artiklarna har hon först urskiljt bärande teman eller begrepp, vilkas innebörd hon sedan tolkat.

För att förstå hur teman och innebörder tagit form blir en analys av den historiska och samhällsleliga kontexten viktig. Författaren tecknar i levande bilder skolsångens historia från 1842 till 1930-talet. Pionjären Anna Bergström (1853–1937), som 1903 fick den nyinrättade tjänsten i skolsång vid Musikaliska akademins konservatorium, kom att utöva ett enastående inflytande på sångundervisningen i landet. Hon utvecklade en tydlig metod, ett sångpedagogiskt koncept med vetenskaplig uppbyggnad och systematik, som fördes vidare av hennes efterföljare. Man slås av hur sången i en mening länkades till biologi och hygien. Det är mot denna tradition Knut Brodin tar spjärn när han skriver sin provocerande artikel.

Så kommer vi då till själva debatten, vars första del utspelade sig mellan november 1933 och mars 1934. Knut Brodin uttrycker hur han som ung sånglärare blev omskakad av att faktiskt inte vara en fatabur för barnens visor, utan hur det i stället var de som ägde den verkliga kännedomen, som utvecklade ett engagerat lyssnande till musik som negro spirituals, präglad av musikalisk rikedom. Kontrasten tedde sig stor till skolsångböckernas visor och musikteoretiska anspråk.

Den förste som vågat ifrågasätta formelmetoderna tar sig ton. Snart får han stöd av sin kollega Johannes Norrby, då lärare i biologi och kristendomskunskap vid Olofskolan. Också musikkritikern Kajsa Rootzén ställer sig bakom Brodin. Som huvudmotståndare träder Hjalmar Torell fram. Andra musiklärare reagerade genom att författa en protestskrivelse mot Brodin till Skolöverstyrelsen.

Författaren urskiljer tre meningsbärande teman i diskursens första fas. Det första betraktas som ett huvudtema: *pedagogik*, eller pedagogiska grundantagande. De två övriga är *barnet* och *musiken*.

En evangelisk pedagogik med rötter i katekes, bibliska berättelser och kyrkosång utmanas av reformpedagogiska strömningar. Barnet ställs mot lärokursen, friare fostran mot formalistisk metodik, formella bildningsteorier mot materiella.

Också bilden av barnet formeras efter två linjer: barnet som en av oss, en aktiv medspelare, respektive barnet som någon som passivt ska bibringas kunskap och förmåga. Brodin inbegriper med ett "vi" sig själv i berättelsen om barnen och musiken. Eleverna har "bjudits" olika sånger, säger Johannes Norrby (s. 93). Motsatsen kan formuleras i ord som "är det inte meningen att elever skola bibringas någon musikkultur?" (s. 94).

Så till temat musiken. Här bränner det verkligen till. Vad för slags musik får förekomma i skolan? Får jazzmusiken frodas "dröjer det ej länge förrän vi sjunka ned till eller kanske under vildens ståndpunkt", säger någon (s. 96). Här ställs kultur mot vild, ociviliserad natur, här måste den primitiva svarta konsten fördömas – eller, som av Brodin, värderas positivt p.g.a. sin känsla, sitt engagemang, den glädje den väcker hos barnen.

En alldeles särskild diskurs kan urskiljas kring

sången, menar Birgitta Ryner. Musiklärarna har fått ett heligt pund att förvalta, att vårda barnarösten, den besjälade tonen. Sången blir ett stycke självvård, länkad till det goda fäderneslandet, nationen, folket. Här ekar röster både ur det förflutna och det moderna – sången tillskrivs ett moralisk-estetiskt värde, en social, gemenskapsfrämjande betydelse, en hjärtats innerlighet och en hälsobringande, hygienfostrande funktion.

Det var med andra ord många "sanningar" som utmanades när Knut Brodin trädde fram på arenan.

Nästa skede i debatten skildrar författaren genom artiklar främst i fackpressen och med professionella pedagoger som aktörer. Knut Brodin deltar i samtalet ända tills han 1 maj 1946 i en stor artikel i Morgontidningen, "Sång i skolan", sammanfattar sin musikpedagogiska hållning och sin kritik av den traditionella skolsången.

Nu blir argumenten för och emot jazzmusiken tydligare än tidigare. Brodin beskriver hur han tillsammans med barnen "under denna vår absolut fria vandring i sångens och musikens värld" utforskar nya musikvärldar, för vilka man inte kan dra upp riktlinjer eller utarbeta metoder. "Vi har funnit vägen till oss själva, och en skönare väg har ännu ingen vandrat" säger han bland annat (s. 114).

Sammanfattningsvis – något mer stod på spel än sångundervisning, det handlade om en brytning mellan gammalt och nytt, traditionen och det moderna. Radio, grammofoon och film hade börjat få stor betydelse, inte minst skolradion och dess musikprogram. Populärkultur, ungdomens nöjesliv, modern dans provocerade många. Här förebådas diskursens andra fas, där författaren, efter ett gästspel i den danska debatten, förtjänstfullt skriver fram mellankrigstidens kulturdebatt och dess influenser från utvecklingen i Europa med frihetssträvan, psykoanalys och kulturradikalism, men också rasbiologi och nationalsocialism.

I själva analysen har författaren inspirerats av William Faircloughs kritiska diskursanalys. I en första läsning fokuseras textens innehåll och i en andra läsning uppmärksammas olika texters inbördes dialog. I konstruktionen av diskursens andra fas har analysen vidgats till att även omfatta den sociala praktik som ger återklang i debatten.

I sin sammanfattande tolkning lyfter författa-

ren så fram ännu ett starkt meningsbärande tema: ett tragiskt omkväde som formuleras "En heroisk kamp mot ouppnåeliga mål". Det handlar om sång- och musiklärarnas kamp för att räknas som en professionell yrkesgrupp, deras kamp för ämnets legitimitet – något annat än "bara" ett övningsämne, snarare en vetenskap – och därmed också en kamp för tid, resurser, utbildning.

Det som utmanades var med andra ord något som gick klart utöver frågan om repertoarval eller barnet kontra lärokursen, nämligen en fråga som slog direkt in mot musiklärarnas självbild och mot musikkulturen. Det som stod på spel var hela fundamentet för undervisningen. Och då var det ju inte så underligt att Knut Brodins första debattinlägg kunde uppfattas som en djupt upprörande provokation.

Birgitta Ryners doktorsavhandling behandlar ett centralt skede i svensk musikpedagogik. Hon har i en välskriven och välkomponerad text analyserat en betydelsefull debatt om musik och musikundervisning. Hon har lyft fram Knut Brodins viktiga insats för den musikpedagogiska utvecklingen.

Styrkan i avhandlingen är Birgitta Ryners förmåga att levandegöra både den spännande debatt som utgör studiens fokus och den tid i vilken debatten utspelades. Genom talande citat ur källmaterialet ges läsaren möjlighet att följa dåtidens debattörer tätt i spåren. I innebördsrika bilder tecknas det historiska och kulturella sammanhang och den tradition i vilken debatten tog form. Bäst blir författaren i sin avslutande tolkning, där hon skriver fram sitt starkaste meningsbärande tema: det tragiska omkvädet om musiklärarnas heroiska kamp för sin profession och sitt ämne. Inte minst härigenom blir Birgitta Ryners avhandling ett viktigt bidrag till berättelsen om skolans musikundervisning och hur den kan förstås – och därmed till musikpedagogik som vetenskap.

Agneta Linné

Eva Helen Ulvros: *Dansens och tidens virvlar. Om dans och lek i Sveriges historia*. Lund: Historiska media, 2004, 287 s., ill., ISBN 91-85057-30-4

Vart har dansens historia tagit vägen i musikforskarnas texter? Det frågar man sig efter att ha läst Eva Helen Ulvros bok *Dansens och tidens virvlar. Om dans och lek i Sveriges historia*. Här refereras ofta till Tobias Norlinds *Dansens historia* (1941) och han presenteras som "dansforskare". Även Walter Salmen presenteras som dansforskare med sina böcker *Der Tanzmeister* (1997) och *Tanz und Tanzen* (1999). Inte bara historikern Eva Helen Ulvros har skrivit om dans. Litteraturvetaren Birgitta Holm kom hösten 2004 ut med en bok om tango. För båda forskarna är böckerna skrivna med utgångspunkt från deras djupa personliga engagemang för dans. Eva Helen Ulvros skriver i förordet att hon älskar att dansa och ägnar en stor del av sin fritid åt dans. Samma gäller för Birgitta Holm som älskar att dansa tango och ägnar sin fritid åt tangon.

Eva Helen Ulvros har ett historiskt perspektiv. Hon vill undersöka dans- och lekkulturen i Sverige över flera hundra år, kopplad till det internationella sammanhanget och det är sällskapsdansen som är i fokus. Dansen analyseras som del av nöje, uppfostran och civilisering, som hot och utbyte mellan sociala skikt. Nära dansen står leken och Ulvros ansluter sig till Huizingas tes att leken – och i förlängningen karnevalen – är grundläggande för kreativiteten och för civilisation över huvud taget.

Dansen kan vara gränsöverskridande mellan olika arenor av samhällslivet, skriver Ulvros och skildrar sedan dansens betydelse under antiken och i den tidiga kristna kyrkan, då kyrkofäderna såg dansen som ett uttryck för "Gudstillbedjan". Men från och med 300-talet började den kyrkliga dansen stöta på motstånd och betraktades som ett uttryck för hedniska kvarlevor. Trots detta var sedvänjan att gå till gravar där man dansade och slog på pukor svår att utrota. Dansen sågs som en symbol för livet och det fanns en tanke att de döda dansade med. Vid festliga tillfällen kunde man därför ta några danssteg på kyrkogården för att muntra upp de döda. År 1644 förbjöds dans på kyrkogårdarna i Sverige.

När det gäller sällskapslivet har dansen varit desto livligare och här kommer Ulvros in på sitt ämne, nämligen sällskapsdansen. Under medeltiden sågs dansen som "ett okomplicerat nöje", men under renässansen kom dansen i centrum

speciellt för de högre klasserna. Man dansade långdanser, tog varandra i handen och dansade iväg i en lång kedja. Dessa långdanser har funnits i Sverige fram till både 1800-tal och 1900-tal. I en kedja på 60 eller 70 personer sprang man framåt landsvägen, in och ut i olika gårdar.

Från 1400-talets slut växte ett nytt bildningsideal fram vid hoven. Dansmästare anställdes och det förväntades att alla skulle kunna dansa. Vanliga danser var den värdiga processionsdansen *pavane*, den livliga *gaillard*en, den långsamma *allemanden*, den allvarliga processionsdansen *sarabande*, samt den livliga *gigue*en. Ringdansen *branle* var en av de populäraste danserna. Detsamma gällde fackeldansen.

I ett avsnitt presenteras drottning Elisabeth I:s dansvanor. Hon älskade att dansa och hovet i London var känt för sin dansvurm. Man dansade *volta* efter den livliga *galliarden*. Voltan var en omtyckt dans med höga hopp där den manliga dansaren tog ett språng mot sin dam, tog tag med höger hand i nedre delen av hennes korsett och vänster hand runt midjan för att hjälpa henne runt i hoppet. Dansen ansågs oanständig, den förbjöds 1594 och efterträddes av mer höviska danser.

Ett annat hov där dansen stod i centrum var Ludvig XIV:s. Här – liksom Elisabeth I:s hov – kommer Ulvros in på en historieskildring som är känd för musikforskarna, med Lullys balettmusik och solkungens medverkan som dansör på scenen. Den representativa offentligheten med dess pompösa ceremonier gav monarken en aura av auktoritet, skriver Ulvros och lutar sig mot Habermas texter. Även i Sverige dansades det under drottning Kristinas tid. I baletten *Then fångne Cupido* dansade Kristina tillsammans med hovdamer, kammarherrar och hovjunkrar.

Efter den europeiska översikten går Ulvros in på danstraditionen i Sverige. År 1649 ordnade drottning Kristina en exercitieakademi för unga adelsmän. Därefter inrättade både Uppsalas och Lunds universitet institutioner efter europeiskt mönster. En tydlig civilisationsprocess tog sin början, menar Ulvros. Hela kapitlet är upplagt med utgångspunkt från anställningsförhållanden, löner, och framför allt förhållanden för dansmästarna. Här finns två avsnitt om dansmästarna vid Uppsala och Lunds universitet under 1600-

och 1700-talen.

Även vid de militära akademierna fanns det dansmästare och vid Kungliga krigsskolan Karlberg i Stockholm var det obligatorisk undervisning i dans. Med en fin bild av dansmästare Öbergs lektion på Karlberg kommer man närmre denna tradition.

Vissa gamla, kultiska danser som *svärdsdans* och *bågdans* lärdes ut vid akademierna, skriver Ulvros, engelska kontradanser dansades från mitten av 1600-talet, fransmännens *menuett*, *courante* och *bourrée* dansades under hela 1700-talet. *Menuett*, *gigue*, *bourée*, *gavott* och *daldans* var populära under 1600-talet, medan *menuetter*, *kadriljer*, *engelskor*, *polonäser* m.fl. var populära under 1700-talet. Under 1820-talet kom *polkan* och senare *valsen*.

I följande kapitel skildras dans och lek under 1700- och 1800-talen i olika miljöer. Drottning Lovisa Ulrika lät hämta in en fransk dansmästare som bland annat satte upp pjäser på Bollhuset där hovets glada amatörer dansade medan skådespelarna var statister. Under Gustav III:s tid infördes en stelare hovetikett som påminde om den vid Ludvig XIV:s hov. Sedan skiftar miljön och det skildras hur man har dansat i byar och på gårdar. Vid julen dansade man juldanser som t.ex. *Väva vadmål*, *Nu är det jul igen* och *Höga berg och djupa dalar*, vid bröllopen dansade man *Krokdan-sen* eller galopper, polkor, och mazurkor och efter arbetet samlades folket på gårdarna eller vid korsvägarna för att dansa och leka.

I det näst sista kapitlet skildras danskulturens förändring från 1800-talets slut. Från att ha varit ett uttryck för glädje under 1800-talets första hälft till något omoraliskt och osedligt under slutet av århundradet. Superiet ökade vid de nybyggda dansbanorna och en mer erotisk karaktär insmög sig i dansen på 1930-talet. Lägg därtill att flickorna både rökte och drack sprit, så ansåg man att osedligheten vid dansbanorna hade ökat.

I en avslutande reflektion menar Ulvros att dansen i våra dagar har lösgjorts från den kollektiva kulturen. Dans har blivit en hobby och ett fritidsnöje.

Ulvros bok präglas av sitt kulturhistoriska perspektiv. Citaten flödar rikt från dagböcker och uppteckningar. Som läsare får man en bra bild av hur det har gått till både vid hoven, vid akade-

mierna, vid överklassens många baler under 1800-talet, vid dansen i byarna och vid böndernas fester, stora som små. Man får också en mycket bra bild av hur dansen blev populär under 1600-talet, hur populariteten växte och spred sig till olika samhällsklasser och hur den slutligen ansågs fördärlig, omoralisk och syndfull kring sekelskiftet 1900 och slutligen hur den idag har blivit en utdöende umgängesform, en hobby, mest för kvinnor som går på kurs och lär sig olika dansstilar.

Tanken att skriva en bok om dansen lika levande som Ulvros' men utifrån musiken infann sig direkt efter läsningen. Säkert går det om man väljer att ta med breda kulturhistoriska skildringar enligt Ulvros modell. Mycket har vi fått genom Ulvros bok, men mycket återstår att skildra.

Eva Öhrström

Yvonne Wasserloos: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben.* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft bd 33.) Hildesheim & Zürich & New York: Georg Olms Verlag, 2004, 224 s., ISBN 3-487-12598-6

Musikkonservatoriet i Leipzig har en mytomspunnen och hög status i nordisk musikhistorie-skrivning. Där fick de nationalromantiska tonsättarna med Edvard Grieg i spetsen sin skollning, och där verkade Niels W. Gade som Mendelssohns vikarie och så småningom som hans efterträdare. Mindre känt och hittills föga betonat av musikkonservatoriet är att dess musikpedagogiska koncept kopierades över i stort sett hela Nordeuropa och särskilt i USA, och att det internationella inslaget var en medveten och central del av dess profil. Inte mindre än 41 % av de sammanlagt 3 277 eleverna från grundandet 1843 fram till 1880 kom från utlandet. Skandinaver, engelsmän och amerikaner utgjorde en stor andel, ett mindre antal kom från Ryssland och Polen och efterhand från alla fem kontinenter, enstaka elever t.ex. från Kuba, Java och Jamaica. Däremot

saknades nästan helt elever från Österrike, Spanien, Frankrike och Italien, länder som hade egen kvalificerad musikutbildning eller inte uppskattade den tyska stilen.

Yvonne Wasserloos granskning av konservatoriets pedagogiska idé, dess attraktionskraft och världsrykte är kritisk och ger en rätt så negativ helhetsbild av verksamheten efter storhetstiden under grundaren Felix Mendelssohn. Hon konstaterar att konservatoriets internationella rykte var betydligt överdrivet redan från 1850-talet och att det efterhand utvecklades till en regelrätt högborg för musikalisk konservatism. Musiklivet i Leipzig hade också stagnerat vid seklets mitt. Huvudorsaken var att de musikaliska och pedagogiska idealen hade "frusits" vid Mendelssohnepoken, d.v.s. den wienklassiska formtraditionen. Både läroplan och organisation behölls helt oförändrade till in på 1880-talet. Man undervisade alltså i exakt samma ämnen och på samma sätt i över 40 år, och det fanns ringa förståelse ens för Schumann, Chopin och Brahms, inte heller för Beethovens sena verk.

Lärarkåren förnyades mycket långsamt och hämtades ofta bland tidigare elever, vilket inte heller främjade något nytänkande – ett memento också för dagens undervisningsanstalter! Inträdesproven blev en formalitet utan betydelse, eftersom man av ekonomiska skäl var helt beroende av de betalande eleverna. Ekonomin garanterades uteslutande av elevavgifter och privata donationer; staden Leipzig tillhandahöll lokaler, men från den sachsiska regeringen kom inga medel. Även sedan konservatoriet blivit "kungligt" 1876, var det ekonomiskt fristående; vi skulle i dag säga kommersiellt.

Undervisningens kvalitet motsvarade inte konservatoriets berömmelse utan var ibland undermålig, eleverna klagade i brev hem över "gamla stofiler", lokaler och instrument kunde vara i uselt skick, och eftersom undervisningen i alla ämnen skedde i grupp fick eleverna föga individuell hjälp. År 1877 fanns 340 elever, men bara 20 lärare, som inte alltid kände eleverna till namnet, bara deras inskrivningsnummer. Vad lärarkrafterna beträffar fanns minst lika framstående lärare på andra håll, t.ex. i London. Nivån i de olika ämnena varierade starkt. Eftersom orkesterrarna behövde professionella musiker dominerade

instrumentalundervisningen, medan konservatoriet inte utbildade någon enda opera- eller solosångare av rang. Fastän körsång också var obligatorisk för alla, ignorerades ämnet av både lärare och elever. Många elever kompletterade undervisningen med privatlektioner, om de hade råd, vilket ökade de redan höga terminskostnaderna. Flera utländska elever studerade privat för olika lärare utan att vara inskrivna vid konservatoriet. I själva verket, hävdar Wasserloos, var musiklivet i staden Leipzig "ett internationellt fyrhorn" med Gewandhausorkestern, Thomaskyrkan och operan, som tidvis utövade en lika stor dragningskraft som undervisningen vid själva konservatoriet; stadens rykte som musikmetropol hade efterhand rätt lite med konservatoriet att göra.

Hälften av volymen består av en detaljerad förteckning över konservatoriets samtliga elever åren 1843–1880 med uppgifter om hemort, nationalitet, studieperiod, fortsatta studier och professionell verksamhet. Av de sammanlagt elva svenskar som studerade där under den aktuella perioden är Fredrika Andrée (Stenhammar), Andreas Hallén, Ludvig Norman och Karl Valentin de mest namnkunniga. (August Söderman var aldrig inskriven vid konservatoriet, utan studerade kontrapunkt privat för E. F. Richter.)

Det är möjligt att Wasserloos skildring ger en alltför mörk bild av de faktiska förhållandena vid konservatoriet. Hon klargör i varje fall dess ställning som förebild för talrika konservatorier över hela världen, och det är intressant att jämföra modellen med nordiska efterbilder som Det Kgl. Danske musikkonservatorium och C. F. E. Hornemans privata musikinstitut i Köpenhamn och Kungl. Musikaliska akademins konservatorium. Ungefär samtidigt som Leipzigkonservatoriet stagnerade konstnärligt och pedagogiskt konsoliderades musikkonservatoriet i Stockholm utifrån ett annat grundkoncept och kunde på 1860-talet erbjuda kvalificerad utbildning i alla ämnen utom komposition. Det är också betecknande att efter Söderman–Norman-generationen reste inga svenska tonsättare till Leipzig för studier utan valde Berlin, Dresden och efterhand musikcentra utanför Tyskland.

Henrik Karlsson