

Recensioner

Alf Björnberg: *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995*. Stockholm (Nr 10 i en serie utgiven av Stiftelsen Etermedierna i Sverige 1998), 408 s. + CD, ISBN 91 5183 454 5

Nu har musiken fått sin del i kartläggningen av svensk radio- och TV-historia. Boken ingår som en del i ett tvärvetenskapligt forskningsprojekt om de svenska etermediernas uppkomst och utveckling fram till den tid då monopolet upphörde. Musikforskaren Alf Björnberg åtog sig det jättelika uppdraget att skriva om musiken och har nu tre år senare rott det i land på ett berömvärt sätt. Det är en viktig bok – den behandlar ju faktiskt en stor del av 1900-talets svenska musikhistoria. I en del sammanhang har Sveriges Radio kallats Sveriges största musikinstitution.

Källmaterialet är enormt – förutom Sveriges Radios stora dokumentarkiv består det av årsböcker, Musikavdelningens konsert- och generalprogram, alla årgångar av programtidningen Röst i radio (senare Röst i radio/TV) och givetvis radions respektive TV:s stora programarkiv. Det gäller alltså att sälla och försöka ge läsaren en någorlunda översiktlig bild av utvecklingen, av programpolitiska ställningstaganden, av den samhälleliga betydelsen. Björnberg har valt att gå kronologiskt tillväga, för att sedan i en analytisk del sammanfatta större linjer i utvecklingen och peka på viktiga brytpunkter.

Den kronologiska delen är uppdelad i fyra stora kapitel, alla fyllda med faktauppgifter, namn och programtitlar. Detaljrikedomen är stor. Det första kapitlet sträcker sig från radions födelse 1925 fram till 1955, dvs. den period då radion bestod av 1 rikstäckande kanal. Björnberg påpekar att radion under de första decennierna kan sägas ha speglat musiklivet, snarare än påverkat det. Det seriösa musikutbudet bestod huvudsakligen av återutsändning av konserter och operor. Utbyggnaden av en egen orkester, en radioorkester, kommer stegvis genom olika avtal och samsamarbetsarrangemang med landets befintliga symfoniorkestrar.

Radion hade från allra första början stora ambitioner när det gällde folkbildningen och musiken var givetvis en del av denna. Det var den "högre" musiken som gällde, och det pågick hela tiden en debatt om avvägningen mellan underhållande och "högre" musik. Som ett slags mellanmusik fungerade de radiopotpurrier och rapsodier som skrevs direkt för mediet och som var signerade Sven Sköld och Sune Waldimir.

"Modernismens genombrott" är en av rubrikerna i detta första kapitel, där vi får följa hur oerhört försiktiga Musikavdelningens programmakare är när det gäller de nya tonsättarna. När Hindemiths Mathis der Mahler sändes år 1938 försågs den enligt Björnberg med "varnande varudeklaration" i Röst i radio. Under 1940-talet var det Bartók och Hindemith som blev "modernisterna". Från 1950 presenterades verk av några svenska tonsättare i programmet Nattövning, t.ex. Blomdahl, Carlid och Sven-Eric Johanson. Måndagsgruppens medlemmar började få alltmer inflytande och flera av dem knöts så småningom till Musikavdelningen. År 1954 startade konsertserien Nutida Musik.

År 1955 är alltså ingen brytpunkt när det gäller programinnehåll och musikideologi. Däremot när det gäller kvantiteten, musikutbudets storlek. Och det är därför som Björnberg har valt att behandla musiken från 1955–1966 i kapitel 2, som han kallar Sveriges största musikinstitution. Kanalutbyggnaden under 1950- och 60-talen innebär en oerhörd expansion för radion. År 1955 tillkommer en kanal, P2, och år 1962 tillkommer P3. Med det utökas programtiden väsentligt och mycket av denna utökade programtid går till musiken, framför allt till underhållningsmusiken genom Melodiradions tillkomst år 1961. Björnberg har tagit fram intressanta siffror när det gäller musikutbudet i stort och visar att i början av 1960-talet upptar musik av alla kategorier ca 70% av sändningstiden.

Detta stora kapitel (100 sidor) i Björnbergs bok avslöjar också att det är under denna period som det sker en enormt expansiv utveckling inom

radion när det gäller alla kategorier musik. Polariseringen mellan s.k. seriös musik och underhållningsmusik blir allt starkare och den s.k. mellanmusiken (rapsodier, kabareter etc.) försvinner nästan helt. Genregränserna blir allt starkare – nutida musik, tidig musik, folkmusik, jazz, rock, pop etc.

I den omdebatterade Melodiradion lanserades toppliste-programmen: Tio i topp, Svensktoppen och Kvällstoppen, program som i första hand vände sig till en ungdomlig publik och där programledarna i flera fall fick något av idolstatus.

Begreppet "Sveriges största musikinstitution" berör i första hand den s.k. seriösa musiken i radion. 1960-talet är en oerhört dynamisk tid i Musikavdelningens historia och Björnberg räknar där upp de många roller som Musikavdelningen fått, eller snarare tagit sig, i musiklivet: konsertgivare, arbetsgivare för musiker och tonsättare, utbildningsinstitution, musikvetenskaplig dokumentationsinstitution, teknisk utvecklingsinstitution m.m. Björnberg påpekar också att radion hade en roll som "en påtagligt offensiv musikpolitisk aktör".

Radioorkestern byggdes ut under 1960-talets första del till full symfoniorkester, även om namnet först år 1967 ändrades till Sveriges Radios Symfoniorkester. Radiokören och Kammarkören kontraktanställdes och fick under sin ledare Eric Ericson allt mer uppmärksamhet, inte minst för sina många uruppföranden av nya verk, ofta skrivna direkt för dessa köror. Stor vikt lades på konsertserien Nutida Musik, som också försågs med en tidskrift med samma namn där nya verk presenterades. Jazzen och folkmusiken accepterades fullt ut.

Björnberg har valt brytpunkten för sitt tredje kapitel "1966–1979: Musikfabriken" vid den kanalomläggning som ägde rum den 12/12 1966, och som innebar att P3 blev en melodiradiokanal som sände dygnet runt. Musikradion skulle ha sina stora kvällsblock i P2, men även sända förmiddagsblock i P1, som dock huvudsakligen skulle vara en talkanal. Här ser vi början till den renodling av kanalerna som blev verklig först 1982/83. För att profilera Musikradion söker man en större kontakt med publiken och satsar bl.a. på interaktiva program.

Björnberg ger en spännande bild av utveck-

lingen av underhållningsmusiken som allt mer kopplas till ungdomsredaktionen och består av internationell och svensk popmusik. Progmusiken gör inträde på scenen och ställs mot den kommersiella musiken.

Karl-Birger Blomdahl var den dynamiske musikchefen vid den tid då kanalomläggningen skedde. Han hade redan tidigare tagit initiativ till skapandet av en elektronmusikstudio. Nu kunde han driva frågan fullt ut och Sveriges Radios elektronmusikstudio (EMS) kunde starta sin verksamhet år 1966. Björnberg drar också fram en annan av Blomdahls hjärtefrågor, nämligen pedagogiken. Radiokonservatoriet, efter en idé från Bo Wallner, kunde realiseras under senare delen av 1960-talet i samarbete med Skolöverstyrelsen, KMA och bildningsförbunden – "den första mera omfattande massmediaundervisningen i musik i vårt land" (citerat efter Björnberg). Här deltog också TV. Radio och TV samarbetade vid den här tiden nära ifråga om musikprogram, och Blomdahl fungerade som konstnärligt ansvarig också för TV:s seriösa musikutbud.

Kapitel 4 slutligen tar oss fram till år 1995 och har rubriken Professionalism i pluralismens tid. Nu är vi inne i den tid då radiokanalerna renodlas. Från 1982/83 sänds de talade programmen i P1, seriös musik, invandrarprogram och utbildningsradion i P2 och underhållning samt sport och nyheter i P3. Från år 1988 startar också natt-sändningar i Musikradion.

Under rubriken Radioredaktion eller konsertarrangör diskuterar Björnberg Musikradions stora satsningar på evenemangskonserter från den egna Berwaldhallen och de utlandsturnéer som Radiosymfonikerna och Radiokören alltmer engageras i och som kan genomföras tack vare sponsoral. Den stora pedagogiska satsningen skedde i samarbete med Utbildningsradion, "Tidernas musik".

Stora satsningar gjordes inom ungdomsmusiken för att försöka vinna tillbaka en kategori lyssnare som man höll på att förlora. Björnberg nämner särskilt några program med nytt koncept som vände sig direkt till unga lyssnare – Eldorado och Galaxen med programledarna Kjell Alinge och Jacob Dahlin – program som också blev stora publikframgångar.

Efter Björnbergs grundliga kronologiska genomgång av musiken i radio från urtid till

nutid har läsaren ett sterkt behov av att få ett mer övergripande resonemang om radions musikutbud. Så sker också i ett sammanfattande kapitel Etermedierna som musikscen, där Björnberg visar på några utvecklingslinjer, samtidigt som han tar upp genomgående teman. Ett sådant är public service-institutionens ständiga balansgången mellan underhållning och folkbildning, som ju redan har berörts här. Ett annat är de musikesteriska värderingarna och genretänkandet i fråga om musikutbudet. Följer man genretindelningen av musiken i årsböcker och programtablåer, kan man fundera över om denna indelning speglar den allmänna synen och inställningen under olika perioder, eller om radion helt enkelt bidragit till att förstärka polariseringen mellan olika musikgenrer.

Björnbergs diskussion om radions relationer till det svenska musiksamhället är ett intressant avsnitt där vi ser hur ett ständigt givande och tagande pågår i förhållande till olika musikinstitutioner, men även till upphovsrättsinstitutioner.

Helt kort, slutligen, berör Björnberg musiken, etermedia och lyssnarna. Radion har ju givit människor möjligheter till musikopplevelser som mycket få hade tillgång till före radions intåg i hemmen år 1925. Givetvis har lyssnarvanorna förändrats i takt med radions utbud. Ett aktivt lyssnande och kanske högtidlig samling vid apparaten utmärkte ofta lyssnarvanorna under de första decennierna, medan det stora utbudet numera också inbjuder till passivt slölyssnande. Men Björnberg gör också det viktiga påpekandet att en nationellt täckande radio som vår har knutit nätverk mellan människor kring musikvanor och musikpreferenser.

Utifrån de källor som Björnberg har använt är detta en noggrann genomgång av radions musikutbud, full av fakta. Kanske skymmer den stora detaljrikedomen något helheten, men samtidigt är det bra och viktigt att ha detaljerade fakta på plats för att kunna använda boken som uppslagsverk och referens. Många svåra avvägningar måste ha följt Björnberg under arbetets gång.

Vad man saknar är en historieskrivning inifrån. Vilken bild skulle man få av musikpolitiska debatter och ställningstaganden via intervjuer med "dom som var med"? Fortfarande är åtskilliga radiomedarbetare verksamma som varit

aktiva i flera decennier, bl.a. under det viktiga och dynamiska 1960-talet. Vad betydde t.ex. "korridorsnacket" på Musikavdelningen när sådana medvetna och ibland också explosiva personligheter som Karl-Birger Blomdahl, Ingvar Lidholm, Karl-Erik Welin, Bengt Emil Johnson och Ulf Björlin umgicks dagligen? Vad hände på sammanträden utanför de strikta protokollsråderna? Jag menar inte att detta på något sätt skulle höra till Björnbergs uppgifter. Det är mer en allmän förhoppning om att någon institution ser till att viktiga radiomedarbetare blir intervjuade medan tid är!

Till boken hör också en CD med ett axplock ur radions musikutbud från tidigt 1930-tal till 1980-talets Eldorado och Galaxen. Författaren framhåller i förordet att han på ett tidigt stadium insåg det omöjliga i att göra ett representativt urval. I stället har han gjort ett rent subjektivt urval av godbitar som han stött på under arbetets gång i radions programarkiv. Och visst finns där både udda och representativa avsnitt – en berömd godbit är ju Nattövningen den 2 januari 1950. Men nog borde flera inslag kunnat utgå (t.ex. Armstrongs konsert som inte ens sändes i radion) till förmån för en typ av program som nutida lyssnare inte har en aning om, t.ex. Sven Skölds rapsodier – en typ av mellanmusik som inte finns längre – och inte minst musikinslagen i radions stora reportageresor på svenska landsbygden under 1930- och 40-talen. Dessa reportageresor är faktiskt världsunika! Att varken Radioorkestern/Radiosymfonikerna eller Radiokören är representerade får väl skrivas på kontoret att de är väldokumenterade på grammfon och CD.

Märta Ramsten

Christer Bouij: *"Musik – mitt liv och kommande levebröd." En studie i musiklärarens yrkessocialisation.* Göteborgs universitet: Institutionen för musikvetenskap, 1998, Diss., 370 s., ISBN: 91 8597 451 X, ISSN: 0348 0879

Temaet för Christer Bouijs avhandling er musikk-lærernes yrkessocialisation – hvordan musikk-lærerne tilegner seg den kompetanse som er

nødvendig for å bli lærere i musikk i skolen. Bouij vil sette kvalifiseringen til musikk-læreryrket i et større perspektiv, og trekker også inn hva han kaller den anteciperende sosialisasjonen, de prosesser som går forut for at man søker seg inn ved en slik lærerutdanning. Bouij vil danne seg en oppfatning av den prosess studentene gjennomgår i løpet av sin utdanning fram til de blir etablerte på arbeidsmarkedet. Deretter vil han skille ut et antall viktige sosialiseringsskritt som studentene møter i denne perioden. Han formulerer følgende spørsmål (s. 8): "Hur manifesteras socialisationen till musikläraryrket hos de individer som utbildas til musiklärare? Hur ser de processer ut som formar de blivande musiklärarna?"

Bouij formulerer videre en rekke målsettinger (syften) for sitt studium. Det først handler om de kronologiske aspekter ved prosessen, nemlig:

- "Att beskriva och analysera musikstuderandes väg till yrkeslivet." (s. 8)

Det neste er sentralt for undersøkelsen og handler om hvilke mål de studerende har for denne sosialiseringssprosessen:

- "Att forstå, analysera och tolka den musikstuderandes uppfattningar om sitt kommande musikläraryrke." (s. 9)

Studentene har antakelsesvis forskjellige mål med sin utdanning. Noen vil bli pedagoger, mens andre vil bli musikere. Utdanningsinnholdet er det samme for begge grupper, selv om de møter ulike lærere med forskjellige oppfatning av sine oppgaver. Hva hender i samspillet mellom disse kreftene, spør Bouij, idet han formulerer følgende oppgave for seg selv:

- "Att beskriva samspillet mellom de krafter som på ulike sätt påvirker musiklärarsocialisationen." (s. 9)

I sin forskningsprosess støter Bouij på begrepet "rollidentitet". Nå vil han prøve ut dette begrepet på sitt materiale, og et nytt mål blir:

- "Att sätta in detta samspel i en övergripande modell i form av rollidentitetsteori." (s. 9)

I løpet av forskningsprosessen har Bouij også sett at hans framstilling kan øke forståelsen for de krefter som virker innenfor musikk-lærerutdannelsen. Et siste formål for undersøkelsen blir således:

- "Att för dem som finns och verkar inom musiklärarutbildningen öka förståelsen för studenternas socialisationsprocess." (s. 9)

Foruten å skissere dette utgangspunktet, omhandler avhandlingens første kapittel noen grunnleggende definisjoner. Bouij redegjør for begreper som skolekode og utdanningskode, han kommer inn på tidligere forskning omkring musikk-lærerutdanning, berører spørsmål om øving og utvikling av musikalsk evne, foruten sosialiseringsbegrepet. Bouij er godt innlest på seneste musikkpedagogiske forskning, og med det knippe av begreper og definisjoner han her gjør rede for, er han godt forberedt for å gå i gang med sin egen undersøkelse.

Naturlig nok handler neste kapittel om metode og det empiriske materialet som ligger til grunn for undersøkelsen. Bouij har valgt en kombinasjon av intervju – svakt strukturert, og statistisk undersøkelse, det siste sammen med Stefan Bladh. Dette kan sies å være et problematisk aspekt ved avhandlingen, fordi Bouij her ikke diskuterer grunnlaget for den statistiske undersøkelsen på en gjennomgripende måte. Dette fordi han selv oppfatter sin egen rolle knyttet til de kvalitative studiene. Bouijs metodiske fokus er altså kvalitativ og følger tankegangen fra såkalt "grounded theory" – grundad teori. Nå vet vi at definisjonen av slik "grundad teori" har vært forskjellig blant grunnleggerne Glaser og Strauss. Bouij velger her en mer pragmatisk holdning, og finner støtte i versjonen utformet av Strauss og Corbin. Kort sagt handler det mer om en "abduktiv" holdning til empirien, dvs. at man erkjenner seg sin teoretiske forforståelse, søker teoretisk inspirasjon gjennom lesning av litteratur, og lar så empirien befruktes av teorien – eller omvendt. Poenget er at man ikke forutsetningsløst kan utlede all teori fra empirien. Bouij beskriver sin metode ved at han først skiller ut enkelte hendelser i sitt empiriske materiale – ideer, prosesser, måter å oppføre seg på – slik at han får et antall "begrepp" å arbeide med. Ved å sammenlikne intervjuene, kommer han fram til mer overgripende kategorier. Et neste steg blir å identifisere noen overgripende kategorier, såkalte "kjerne-kategorier".

Datainnsamlingen har vært svært omfattende. Det handler om innsamling av intervju- og spørreundersøkelsesmateriale gjennom flere år. Først en intervjuundersøkelse av 16 musikkstudenter idet de begynner i sitt studium i 1987. Allerede

her identifiserer Bouij tre kategorier eller grupper av studenter: musikk læreren, musikeren og den musikkinteresserte, den siste altså med en noe bredere orientering mot sine musikkstudier. Så følger en spørreundersøkelse fra 1988 sammen med Stephan Bladh, rettet mot 169 personer med femti spørsmål til alle i Sverige som er antatt på musikk lærerutdanning, dvs. variantene IE, GG, RE og GL med musikk som et hovedemne. En ny intervjuundersøkelse følger i 1991, nå handler det om en oppfølging av de 16 som ble intervjuet i 1987. En ny spørreundersøkelse, igjen sammen med Stephan Bladh, følger i 1992/93 og rettes mot alle som gikk ut av musikk lærerutdanningen – altså de opprinnelige 169 man rettet seg mot i 1991. Så igjen en ny intervjuundersøkelse i 1994 sammen med Stephan Bladh, nå rettet mot dem som besvarte intervjuundersøkelsen fra 1988 og 1992/1993. Bouij gjennomfører også ett intervju med en GG-lærer som har ti års erfaring. Sammen med Bladh konstrueres nok en undersøkelse i 1995 for å få greie på hvor personene som besvarte skjemaene i 1988 og 1992 nå befandt seg og hvordan de trivdes med sine arbeidsoppgaver. Våren 1995 søker Bouij opp de personer som har vært involverte i intervjuene fra 1987 og 1991, foruten at Bouij så sent som i 1997 intervjuet ytterligere fire personer som også hadde besvart spørreskjemaer.

I kapittel tre skildrer Bouij hva han kaller "gjennombruddet i analyseprosessen". Tidlig i analyseprosessen valgte Bouij som "sporhundbegrep" "identitet/kompetens" som sin kjernekategori – som hjelpemiddel til å scanne sitt omfattende materiale, 2000 utskrevne sider. Gjennom sin refleksive analyse i kombinasjon med litteraturstudier, finner han nå begrepet "rolleidentitet". Dette begrepet synes å ha en større forklaringsverdi for all empirien, og Bouij forfølger dette perspektivet i sine videre analyser.

I kapittel fire følger en lengre teoretisk diskurs om sentrale begreper fra sosiologiske teori, nærmere bestemt den symbolske interaksjonismen. Her diskuteres sentrale begreper som rolle, status, rolleoppsettning, rollekonflikt, rolletagende og dramaturgiske perspektiver på rolleutførelsen.

Fra kapittel fem og utover får vi en gjennomgang av det empiriske materialet. Først tar Bouij for seg den "anteciperande" sosialisasjonen, tiden

før og veien til musikkhøgskolen. Sentrale fenomener her blir "rollestøtte" og "indre belønning", med andre ord de sentrale erfaringer som den unge har med som ballast inn på musikk lærerutdanningen. Her møter vi personer som forteller om hvordan tidlig kompetanse ble utviklet, og hvor personen ble kategorisert som "musikalsk". Eller vi finner fortellinger om hvordan læring og spilling skaper et "flow", en lystopplevelse som fungerer som indre motivering. Bouij gjør ikke noe forsøk på å systematisere mulige influenser, vi møter en rekke hendelser og kategorier som eksemplifiserer hvilke påvirkninger som ofte tilfeldig spiller inn. Det kan være foreldre som inspirerer og som den unge identifiserer seg med. Noen ganger har studentene vært utsatt for spesielle hendelser og sterke musikkopplevelser. Det kan være ungdom og jevnaldrende som spiller inn, eller skolen og kirken. I sum handler det om en kobling mellom musikk og identitet som også trekker inn en rekke utonommusikalske faktorer. Her dukker også kjønnsaspektet opp, nemlig at det er kvinner som synes å vise en tidlig interesse for læreryrket. Intervjuene synes også å vise hvor viktig musikkgymsaset og folkehøgskolen er, ikke minst til å forme forventninger eller gi en spesiell rollestøtte til musikeren. Statistikken viser også at det er kvinner som i størst grad samler erfaringer fra arbeid der kontakt med andre mennesker er viktig.

Det er også interessant at det bare finnes to alternativer i studentenes bevissthet – musiker eller lærer. Bouij finner både "smale" og "brede" musikere, elevsentrerte og innholdssentrerte musikk lærere. Alt i alt en god skildring av det dilemma vi står overfor – den spisskompetente unge med høy teknisk og kunstnerisk ballast og ofte et estetisk musikkideal, vs. den sosialt erfarne unge med bredere musikkinteresser og et antropologisk musikk syn.

Yrkesrollene er ofte ferdig utformet før den unge tar til på sin musikkutdannelse, og tiden på musikkhøgskolen handler om å finne seg en plass innom lærerutdanningen. Med andre ord skal rolleidentitetene differensieres. Noen slutter, mens andre navigerer mellom fag. Andre igjen opplever rollestøtte for egne ambisjoner. De som allerede har utviklet en trygg rolleidentitet, enten som musiker eller som pedagog, synes å finne seg

best til rette. Andre er imidlertid frustrerte – det kan være musikeren som opplever at pedagogikkfag og andre støttfag stjeler øvetiden. Eller den genuint interesserte lærerstudenten som synes det blir for lite vekt på praksis og metodikk. Bouij synes også å erfare at studentene ikke får samme rollestøtte for å gjennomføre en god praksis som de får ved å holde en god konsert. (s. 137)

Musikerrollen synes mindre entydig enn lærerrollen. Slik kan musikerrollen også brukes til å legitimere en flukt fra læreridentiteten. Gjerne med støtte i en romantisk kunstnermyte kan musikerrollen gi næring til en flukt til en mindre virkelighetsnær praksis.

Bouij identifiserer fire ulike rolleidentiteter i tiden på musikkhøgskolen. Den "eleviga" rollen, hvor man kan være uten ansvar, prøve ut roller. Problemet her er at man ikke tar ansvar for egen læring, dvs. trekker konsekvenser av studiene for utforming av egen yrkesidentitet. "Student"-rollen viser til det sosiale samværet mellom studentene. Videre finner vi rolleidentitet som "lærer" og til sist identiteten som "musiker".

Studentenes møte med musikkhøgskolen og skolekoden resulterer i utformingen av en utdanningskode. Det er denne som blir tolkningsverktøy for studentene, det er gjennom denne koden de sorterer ut og ordner skolevirkelighetene, kravene, idealene og rollene. Det er denne koden som skaper statushierarkier og frustrasjoner for de som er motiverte for læreryrket, spenninger mellom det estetiske og det pedagogiske. Det er Bouijs konklusjon at det er musikerrollen som gis mest rollestøtte under utdannelsen: slik oppfattes det særlig av de med sterkest læreridentitet. De som har sterkest musikeridentitet opplever samtidig at studiet ikke gir tilstrekkelig rom til å utvikle denne identiteten ytterligere.

Kjønnsrollene bekreftes ytterligere under utdannelsen. Kvinnene er mest interesserte i emner som retter seg mot interaksjonen i læreryrket, og emner som pedagogikk, stemmetrening, rytmik, kulturpolitikk, praksis og metodikk. Mennene er opptatt av egne ferdigheter og prestasjon, og fag som satslære, arrangement, høre lære og improvisasjon. Men det er ikke noe signifikant skille mellom kjønnene i interessen for hovedinstrumenter.

Bouij har også fulgt studentene over i yrkesli-

vet. Igjen møter vi et sammensatt bilde hvor enkelte tilpasser seg og trives, men andre frustreres og er mistilpasset. Problemer oppstår f.eks. der hvor studenten gjennom hele studiet har forfulgt en musikeridentitet og deretter havner i en undervisningssituasjon hvor det kreves både en bred musikalsk kompetanse pluss ferdigheter i sosial interaksjon. Enkelte klarer imidlertid omstillingen bra, de utvider sitt repertoar eller finner den nye rollen både interessant, utfordrende og givende. Trivselen synes å være avhengig av hvor godt man er forberedt, og særlig for kvinner synes det at yrkeserfaringene fra før utdanningen har ført til at de har brukt studiet på en måte som kvalifiserer godt til lærergjerningen. Men for mange er møtet med yrkeslivet frustrerende. Det er ofte praktiske sider man ikke er forberedt på: skjemalegning, reiseavstander, ensomheten på ettermiddagene, manglende utstyr og støtte fra skolekoden. Man savner metodikken og bredden i ferdigheter og genrer. Igjen er kjønnspektivet interessant. Mennene er ikke så selvkritiske, kvinnene har større grad av dyktighet og bevissthet i å håndtere relasjoner.

Når Bouij skal forsøke å summere opp ulike yrkesidentiteter, finner han fire posisjoner som studentene orienterer seg imot:

1. den elevsentrerte læreren (barn og læringsprosesser),
2. den innholdssentrerte læreren (videreformidle tradisjoner, kulturarv),
3. musiker/interpret (forvalter musikk) og
4. musikan/allment musikkinteressert (kommunikativ dimensjon).

Bouij forsøker også å finne noen kulturelle idealer som ligger bak de ulike yrkesroller eller identiteter. Han skiller her mellom et estetisk-normativt ideal og et antropologisk-sosialt ideal. Vi kan med andre ord si at studentene har en opplevd orientering mot et bestemt yrkesideal eller yrkesrolle. Den emosjonelle orienteringen får sin form gjennom utformingen av den utdanningskode som råder. Framtidig yrkesrolle tilpasses ut fra de erfaringer og denne rollestøtte studenten får gjennom utdanningen. Kultur og ideologi danner en legitimeringsbakgrunn og gir språk de emosjonelle erfaringene.

Nå finnes det i Bouijs materiale eksempler på at personer har mange rolleidentiteter. Likedan at

det skjer endringer i rollemønsteret underveis i studiet. Et spørsmål som naturlig dukker opp her er hvordan vi skal gi studenter slike mer eller mindre skjellsettende erfaringer som endrer eller utvider identiteter slik at de er tilpasset virkeligheten. En annen viktig dimensjon Bouij trekker fram er kunnskapssynet. Det kan synes som om personens syn på kunnskap, enten som a) noe som er eksternt, noe som skal konsumeres, eller b) noe som må konstrueres av den som lærer, hører med til de personlige forutsetninger som virker inn på valg av yrkesrolle. En annen slik mer personlig dimensjon er interesser for egen utvikling eller for forholdet til andre mennesker. Det vi har sett hos kvinner som en interesse for læreryrket, er på mange måter en interesse for interpersonlige forhold. En ytterligere, mer ideologisk faktor er ulike pedagogiske filosofier som kan gi form og legitimitet til yrkesroller.

En av styrkene ved Bouijs arbeide er kombinasjonen av kvalitative intervjuer og de kvantitative undersøkelser han har gjort sammen med Bladh. De kvalitative intervjuene skaper et sammensatt bilde av en kompleks virkelighet. Ofte er det uventede og til dels motsetningsfylte bilder og historier som risses opp. Samtidig får vi økt forståelse for dette sammensatte feltet. Og gjennom de kategorier Bouij velger ut, har vi en rimelig god struktur for å forstå mer av det sammensatte feltet som musikk lærerutdanningen representerer. Samtidig brukes de kvantitative målene til på en mer entydig måte å slå fast noen objektive sammenhenger, særlig når det er snakk om sammenhenger mellom kjønn og interesser. Men undersøkelsen må ikke leses som et forsøk på å beskrive en faktisk situasjon eller entydig virkelighet. Det er et *forståelsesperspektiv* Bouij utvikler, noen kategorier og forståelsesformer vi kan anvende når vi betrakter musikkstudentene som gruppe. Språket i Bouijs avhandling er godt og lesbart, og altså i overensstemmelse med Bouijs egne ønsker om at kunnskapen kan ha virkning tilbake på lærerutdanningen.

Even Ruud

Gunnar Bucht: *Fødd på Krigsstigen. Minnesbilder, människor, musik*. Stockholm: Atlantis förlag, 1997, 249 s., ISBN 91 7486 377 0

Varje gång jag öppnar en självbiografisk bok skriven av en konstnär hyser jag förhoppningen att äntligen få läsa något som avslöjar hemligheten om den kreativa processen. Något som för oss fåkunniga gläntar på förlåten och låter oss ta del av konstnärlighetens hemligheter.

Varje gång har jag hittills blivit lika besviken. Samma gamla beskrivningar om barndomen och de uppoftande föräldrarna, studietidens glädjeämnen och vedermodor, karriären och människorna man mött på densamma och succéerna, åtminstone så som de ser ut i personligt perspektiv. Bara undantagsvis har jag läst något som fyllt mig med förundran, beundran och intresse. Gunnar Bucht borde, både som vetenskapligt skolad och konstnärligt verksam, kunnat blivit ett exklusivt undantag.

Och visst skiljer han sig från mängden, men bara marginellt. Fødd på Krigsstigen låter spännande, och med någon kunskap om Buchts verksamhet får man positiva förningar. Men det visar sig att titeln "bara" är en rent historisk, om än rolig, sinkadus. Det faktum att Bucht verkligen varit "på krigsstigen" periodvis, i esterisk debatt och i konstnärlig och pedagogisk mening, får nästan bara parentetisk betydelse. Han hänvisar till de debatter som han i vissa fall initierat eller deltagit i och till de "urtåg" ur föreningar och styrelser han funnit sig nödgad att göra. Men man blir knappast klokare av att läsa hans hågkomster.

Bucht redogör dock tämligen noggrant för sina estetiska utgångspunkter. Ger några nycklar med vilka man kan dechiffrera hans skapande på ett övergripande plan. Men annars är det som undertiteln säger mest en bok om "minnesbilder, människor, musik". Att musiken i det sammanhanget hamnar sist är på något vis signifikativt. "Kan andra, så kan väl jag", tycks vara Buchts utgångspunkt, och med facit i hand känns det väl tunt för att räcka som ursäkt för en bok.

Ännu en volym, med andra ord, som när pliktexemplar och närmast sörjande gjort sitt, kommer att vara högravat predestinerad för nästa bokrea.

Ändå skiljer sig som sagt Bucht positivt från

mängden. Han redovisar betydelsen av vissa spännande konstnärsmöten, han visar i avsnitten Ut i världen, Värnplikt i musiklivet och Diplomatiskt mellanspel på betydelsen av möten med starka personligheter, en sorts redogörelse för modern nätverksteori. Men när 24 av sammanlagt 249 sidor behandlar ämnet Komponist i Sverige – och i världen, så undrar man om det verkligen finns något syfte med boken.

De möten som man får ta del av blir nämligen alla väldigt flyktiga. Många avrundas med en sorts summering som nog säger mer om Bucht än om den beskrivna personen. Tonsättaren Petrazzi är en av dem som Bucht mött under studietiden. Om förhållandet lärare – elev får vi bland annat veta följande: "Hans kommentar var 'Molto bello. Come un quadro.' – 'Mycket vackert. Som en tavl.' I övrigt sa han inte så mycket, inga påpekanden om detaljer eller ändringsförslag. Han lade nog inte ner sin själ i att penetrera vad jag gjort, jag var ju egentligen endast auskultant."

Om Orff heter det: "Det är svårt att säga vad jag egentligen har lärt hos Orff förutom det som redan redovisats." Och det redovisade består i sin tur av en hänvisning till arbete med relationen ord-ton i etyder för kör a cappella till latinska texter.

Max Deutsch har uppenbarligen haft större betydelse för Bucht. Betydelsen sammanfattar Bucht så här: "tiden hos Deutsch innebar att jag förlorade min musikaliska oskuld. Jag insåg att det inte var någon konst att komponera klart och genomskinligt om man inget hade att säga. Musikens rikedom är delvis – inte alltigenom – ett kvantitativt fenomen och Deutschs ingrepp, hans 'störningar', syftade ytterst till att maximera rikedom på musikaliska händelser." Lite tidigare skriver Bucht om Deutsch följande: "Han såg sig som Schönbergs pedagogiska arvtagare med skyldighet att föra arvet vidare. Detta insåg jag, vilket blev ytterligare ett motiv för mig att acceptera ingreppen. På så sätt blev jag ju i alla fall Schönbergs barnbarn."

När Bucht genomgående på detta sätt blandar högt och lågt, mycket personliga iakttagelser om sig själv och omgivningen med allmänna och svepande omdömen, så blir frågan om syftet med boken än mer relevant. Det finns korn i Fødd på krigsstigen, som om de tagits tillvara hade kunnat

bli starka kryddor i kulturdebatten, men när självuppfyllelsen stannar vid att "producera en biografi", så mister kryddorna rätt snart sitt sting.

Håkan Dahl

Jakob Derkert: *Tonalitet och harmonisk artikulation i Claude Debussys verk. Om reception, harmonikteori och analys*. With a summary in English. Stockholm universitet: Musikvetenskapliga institutionen (Studier i musikvetenskap nr 7) Diss., 344 s., ISBN 91 7153 802 X.

De sex första kapitlen i Derkerts avhandling vittnar om stor flit och en grundlighet av gammalt tyskt mensursnitt. Grundligheten riktas framförallt mot tyskspråkiga texter från 1920-talet och några årtionden framåt. Derkert visar på hur varken dessa eller ett aplock amerikanska texter är användbara för hans syften och ser sig därmed tvungen att utveckla egna metoder.

En formell behandling av ett material eller ett förlopp innebär att man arbetar med väldefinierade enheter och explicita regler för de operationer som genomföres. Inom matematiken och den formella logiken behandlas de mer allmängiltiga möjligheterna att ställa upp och använda formella system, hur regler kan härledas ur andra regler och t.o.m. transformeras på ett labbundet sätt osv. Den formella behandlingen är normalt en del av de flesta vetenskaper. Trots detta kan den knappast betraktas som det enda sättet att tänka eller kommunicera. Till vardags kan vi tillåta oss att ana, känna, associera och sammanställa med stor frihet. Vi kan t.o.m. använda delar av formella system med en viss hänsynslöshet och köpa fem bullar, två butterkakor och en tårta med marsipanros och därmed använda multiplikation, addition och division (när vi delar upp kaffebrödet) samt hemlig subtraktion (när vi själva åter upp marsipanrosen redan under hemfärden). Denna frihet existerar även inom vetenskapen. Det är tillåtet att associera, suggerera och intuitivt sammanställa så länge man inte gör anspråk på att framställningen skulle vara strikt formell eller formaliserad. Vi skulle kunna definiera ordet "formal" som ett medvetet eller omedvetet parodiskt

användande av skenbart formella metoder. Enligt normal "formal" kutym är det tillåtet att definiera ett ord i en betydelse och därefter låta det genomgå en serie tematiska metamorfoser à la Liszt (vi bör kanske kalla detta lexikala metamorfoser) utan att inviga läsaren i processen. Ett speciellt uppskattat "formalt" grepp är "överloppsdefinitionen". Dvs. man tillför i sammanhanget fullständigt onödiga och gärna förvirrande förklaringar.

E.g. "Har man sagt A får man säga B", givet att A är en del av det latinoromanska alfabetet och inte det akustiska resultatet av ett cyrilliskt O, som i Moskva (här i latinsk transkription, men som bekant med uttalet Maskva).

Ett sådant tillägg förvirrar snarare än förklarar och utgör därmed en av grundstenarna i en "formal" teori. En nödvändig komponent, kanske t.o.m. den yttersta poängen med en "formal" framställning är att den leder rakt ut i luften ...

Jakob Derkert försöker i sin avhandlings sjunde kapitel – Ett formalt tonalitätsbegrepp lägga en formell (jag kommer att använda den mer värdeutneutrala formen "formell") så ofta jag kan) grund för begreppet tonalitet och framförallt för avgränsningen mellan tonalt och atonalt. I VII.1 får vi veta att:

"Begreppet tonsystem är vedertaget och skall inte närmare utredas här."

Den vedertagna betydelsen av ordet tonsystem skulle informellt kunna avgränsas som *en systematisk ordning av det i sammanhanget antagna övergripande tonförrådet*. Tonsystem kan innefatta både olika strängningssystem och olika skalor och andra sammanställningar som kan bildas inom systemet. Dvs. tonsystemet är en övergripande systematisk uppställning av eller föreställning om "det totala tonförråd över vilket förfogas enligt praxis." I medveten motsats till detta definierar Jacob Derkert ett tonsystem "som ett ordnat förråd (en ordnad mängd) av tonhöjdsplatser". Han ger som exempel en C-durskala och en kvintcirkel. I en fotnot (s. 161) förtydligar han sin definition ytterligare: "[c e g] ses här som samma tonförråd men ett annat tonsystem än [e g c]."

Dvs. en normal låt som t.ex. *Avestaforsens brus* bygger på ett relativt enkelt tonförråd samtidigt som tonsystemen blixtrar förbi i rasande följd och kalejdoskopisk mångfald.

Nå, vi skall inte förivra oss – ett formellt system bygges ofta över någon allmän generalisering, som genom en serie preciseringar smides till det skarpaste av verktyg. Detta gäller kanske även "formala" system?

Derkert definierar "harmonisystem" som "en ordnad mängd av harmoniska element." Dessa kan satstekniskt "motsvaras av exempelvis ackord eller av det inom en del av ett musikaliskt förlopp brukade tonförrådet." Det finns dock inte ens en antydning om dessa elements beskaffenhet – måste de bestå av exakt likadana formationer t.ex. C E G, E Giss H och Ass C Ess eller kan de ha radikalt olika sammansättningsstyp t.ex. Fiss G Ass, D E Fiss Giss Aiss och C Fiss H F? Hur skall ordnandet tillgå – via reella eller virtuella grundtoner? Eller?

Så följer begreppet "autonomt system": "ett tonsystem eller ett harmonisystem i vilket ordningen mellan elementen kan uttryckas som en funktion av egenskaper hos elementen som tillkommer dessa oberoende av deras uppträdande i musikalisk sats." Vilka egenskaper tillkommer elementen? Är det, vilket Gud förbjöd, endast ett exceptionellt bakvänt sätt att påstå att ett tonförråd kan ordnas i stigande eller fallande följd? Eller?

Så tar då kanske Derkert fram brynstålet? Mja. "En särskild form av autonoma system är ekvidistanta. Varje par av närliggande element i ett sådant system skiljs av samma tal (inom något måttssystem)." Som tänkbara måttssystem anger Derkert steg i en diatonisk skala, dito i en kromatisk skala eller cent. Varför inte famnar, kappor eller kannor? Hånar jag? Nej jag förtydligar endast det godtycke som kopplas till Derkerts ekvivalenslagar. På s. 163 påstås att C-durskalan *inte* utgör ett ekvidistant autonomt system – två sidor tidigare kunde ett fixerat antal diatoniska steg bilda utgångspunkt för en ekvidistant serie. Jag har ingenting att invända mot att både den diatoniska och den kromatiska skalan användes som måttssystem. Det är den oredovisade godtyckligheten jag vänder mig emot.

Nu då, tar väl i alla fall Derkert fram oljestenarna (de riktiga finslipningsverktygen, en upplysning för den som saknar hantverkarbakgrund)! I avsnitt VII.2 (s. 162) får vi förutskickat att musik som har samtliga av de följande egenska-

perna "är tonal men inte nödvändigtvis dur-moll-tonal."

"De fyra delmoment som avses är:

1. Att musik kan representera ett ekvidistant autonomt tonsystem;
2. Att musik kan representera ett ekvidistant autonomt harmonisystem;
3. Att musik kan ha en regelbunden harmonisk artikulation;
4. Att en regelbunden harmonisk artikulation kan ha ett förhållande till ett autonomt system sådant att den kan kallas en avbildning av vissa egenskaper hos systemet."

Märk väl att de autonoma systemen inte framställs som abstraktioner. Enligt "formalt" tänkande tilldelas de istället status av prima materia. Det är den existerande musiken som är representant eller avbildning av de autonoma ursprungligheterna. Ja, ja, jag ser skuggorna på grottväggen. Ett exempel kan kanske klargöra begreppen, eller "formalt" uttryckt: Ett exempel skulle med stor probabilitet besitta en i kontexten hög explikationsvalens.

I avsnitt VII.3 citeras de första fyra takterna ur Mozarts Sonata KV 545. Vi får veta att: "Det brukade tonförrådet är, beskrivet i den ordning i vilken tonerna första gången uppträder i satsen: c' c' g' e' e' g' h' d' f' d' h f'." Sanning med modifikation: c' och c' samt h' och d' uppträder icke första gången i denna ordning då de äro parvis samtidiga. Det hjälper inte att Derkert sätter klammer kring tonbokstäverna och därmed upphöjer dem till en ordnad mängd och ett tonsystem. Ordningen är fortfarande Koko (motsatsen till OK). Med detta som avstamp skruvar Derkert den "formala" behandlingen till svindlande höjder:

"Men tonförrådet kan också, givet att vi antar oktavekvivalens, representeras i en skalas, exempelvis en C-durskalas form [...] Denna skala återger uppenbarligen inte den ordning i vilken tonerna uppträder i satsen. Däremot kan vi finna en princip för ordningen i själva skalan som är oberoende av satsen. Ordningen kan uttryckas som ett resultat av två regler: Varje ton i skalan är 'högre' än de föregående, skalan är fullständig när den sist ordnade tonen är en oktav 'högre' än den första och alltså oktavekvivalent med denna."

Detta förtydligas för säkerhets skull i en fotnot längst ner på samma sida (s. 163):

"Uttrycket 'högre' kan tolkas både som ett intersubjektivt giltigt upplevelsefenomen och som en egenskap rörande relativa frekvenser."

Hatten av, mina herrar! Elvis is still in the building.

Efter detta besök i den riktigt "höga" luften får vi veta att exemplets tonförråd kan ordnas i två ekvidistanta autonoma tonsystem, ett utsnitt ur en kvintcirkel med startpunkt i F och ett utsnitt ur en kvartcirkel med startpunkt i H. Exemplet är renodlat tvåstämmigt, men kan väl sägas antyda tre olika ackord: C, G7 och F. Grundtonerna kan naturligtvis ordnas i en kvint- el. kvartföljd, men det finns ingenting i det ekvidistanta autonoma harmonisystemet som ger anledning till att, såsom Derkert gör, beteckna ackordserien som S - T - D. Överhuvudtaget finns det ingenting i Derkerts lagar som ens ger en susning om tonala funktioner. Mozartexempler skulle alltså lika gärna kunna beskrivas som ett exempel på dorisk, frygisk el. lokrisk kyrkotonart. De faktorer som skulle kunna leda till valet av just C-dur rensade Derkert bort redan i kapitlets inledning: "framhävanden på bekostnad av" betraktas som subjektiva hjärnspöken. Att en ton är först och sist eller relativt betonad osv. måste alltså betraktas som en illusion. Men är inte hela verkligheten bara en slöja kring Brahmas evigt drömande ande? I detta fall är det dock knappast en slöja kring Brahma, utan snarare en ogenomskinligt "formal" svepning kring gymnasieskolans standardkunskaper i musiklära. Visst, vi kan ordna det kromatiska tonförrådet som en kvintcirkel. Det diatoniska förrådet kan framställas som en skala (utan att det behövs förklaringar kring vad en skala är), men det kan också ordnas som ett utsnitt ur kvintcirkeln. Grundtonen är den lägsta tonen i dur- och molltreklanger då de ordnas som tersstaplingar. De flesta ackord som förekommer i tonal musik kan betraktas som omordningar eller utbyggnader av dessa två ackord. Detta vet man redan i första ring eller vad det kan heta nuförtiden. Att "samtliga intervall mellan två toner i den kromatiska skalan kan användas för att generera cirkulära autonoma system" är kanske överkurs i gymnasiet, men finns å andra sidan grafiskt illustrerat och rikligen kommenterat i böcker som

Bengtssons Musikvetenskap.

Kapitlet fortsätter att kartlägga det gymnasiala kunskapsstoffet i "färmala" kläder och utmynnar slutligen i påpekandet att Debussys musik inte innehåller lika mycket kvintfalskadenser som t.ex. Mozarts. Eller uttryckt med den "formala" briljans som likt ett, om inte sol- så i vart fall dis, präglar hela kapitel IX:

"I Debussys verk är dock frånvaro av varje form av normalfalskadens ytterst vanlig."

I avsnitt VII.4 (s. 166) genomgår ordet "regelbundenhet" en praktfull lexikal metamorfos. Vi får först tre vardagsbetydelse:

1. regelbundet återkommande: "Regelbundenhet innebär i det redovisade fallet att det tidsintervall som skiljer två närliggande händelser alltid är lika stort."
2. regelbunden i bemärkelsen symmetrisk och
3. regelbunden i betydelsen "överensstämmelse med en idealbild".

Derkert betyder att: "Här skall ordet användas i anslutning till den första av dessa tre vardagliga betydelser." Men redan i nästa stycke påstår han att: "När ett septimackord upplöses sammanfaller detta regelmässigt med en fallande fundamentalkvint." Via ordet "regelmässigt" modulerar Derkert ordet "regelbundet" till en ny betydelse. Det har inte längre med den första vardagsbetydelsen att göra utan kommer genom en hastig handrörelse (eller är det snören och speglar) att betyda "enligt reglerna", alltså i princip vardagsbetydelse 3 (i överensstämmelse med en idealbild). Sedan blir kapitel VII bara roligare och roligare, när vi får lära oss statistik, titta på Schumann-fragment och lära oss att funktionsanalysera och bygga tonnät. Ja, i Bullerbyn är det roligt nästan jämt!

Men om det nu skulle vara så att Derkert har en djup intuitiv insikt i Debussys musikaliska tänkande? Han (Derkert) uttrycker sig kanske bara lite klantigt när han skall formulera teorier, men analyserar å andra sidan som en gud. Avsnitt VIII.1 "Representation", är en analys av Debussys preludium *La Cathédrale engloutie*. Än mer specifikt:

"Måhända intressantare är i vilken mån Debussys verk representerar autonoma ackordsystem och då i synnerhet ekvidistanta autonoma ackordsystem. En möjlig strategi är att se om ackorden kan betraktas som om de vore dur-

molltonala." (s. 207)

Derkert ger tre exempel: takt 28–32. Han tolkar ackorden som en serie rena treklanger med kvinten i basen. Det autonoma ekvidistanta ackordsystem som representeras anges inte. Ej heller påpekas det avvikande gentemot dur-molltonal praxis som en serie parallellförda rena treklanger utgör. Tersen i basen hade varit en annan sak. Nästa exempel gäller takterna 63–66. Notexemplet (VIII:b) visar en följd där de fem första ackorden kan beskrivas som Diss7, Ciss7, H7, A7 och ytterligare ett Ciss7. I texten (s. 208) beskriver Derkert detta som att följden har "grundtonerna d, c, h och så vidare". Det är naturligtvis lätt hänt att man tappar bort förtecken. Å andra sidan, om man råkar lägga märke till vad Debussy verkligen skriver, så kanske man också ser att de fem ackorden representerar ett autonomt ekvidistant ackordsystem, ett segment ur en cirkel av stora sekunder. Om nu artikulation skall kartläggas är det väl intressant att visa att t. 28–32 bygger på *ett* (icke angivet) autonomt system och t. 63–66 på ett annat – eller? Men molnen skockas: Inför det tredje exemplet (VIII:c, t. 84–85) får vi veta: "Större problem bereder ackorden alldeles innan sluttakterna". Derkert prövar omständligt, med Chopinexempel och allt, om exemplets ackord kan tolkas som dur-molltonala förhållningsackord. (Han hänvisar till avsnitt VII.6 för instruktioner i ackordtypsbestämning. Instruktionerna skall enligt en fotnot uppträda på s. 187. En av många uppenbara felhänvisningar. Men det gör ingenting. Alla upplysningarna finns redan i grundskolans Musiklära). Det kan de inte. I stället tänker sig Derkert en stomme av kvintintervall som utgångspunkt för "en överväldigande majoritet av de ackordiska bildningarna i stycket". I takt 84 hittar Derkert två möjliga stommar och stipulerar därför en tilläggsregel: "I passager som den i VIII:c måste formeln, för att ge upphov till entydig ackordidentitet, kompletteras med en regel avseende val mellan två möjliga sätt att identifiera stommen." De två möjliga stommarna visas i notex VIII:f och g. Enligt valregeln är det VIII:f som gäller. Detta är ytterligt pinsamt för Debussy. Han klarar regeln om kvintstommar med stor elegans, men fattade nog aldrig att han var tvungen att välja mellan två samtidiga stommar. I takt 14 (förebilden till t. 84) använder han de båda stom-

marna i Derkerts VIII:f och g på en gång. I t. 84 är de genom oktavekvivalens inskjutna i varandra. I takt 14 är de tydligt separerade. Hur går det med den entydiga ackordidentiteten? Man skulle ju nästan kunna tro att Debussy hade impressionistiska böjelser!

Avsnitt VIII.1 sammanfattas:

"Men det omedelbara intresset hos denna stomme är ett annat – den innebär att styckets ackord med ytterst få undantag kan inrangeras i ett autonomt system, eller snarare flera autonoma system. Vi kan kalla den situation som föreligger för kvasirepresentation av autonoma ackordsystem. Med avseende på hela stycket får dessa system samma egenskaper som de autonoma system som representeras: de är ekvidistanta autonoma system med den lilla sekunden respektive den rena kvinten som ordnande intervall."

Textkommentaren till t. 63–66 var tydligen inte något korrekturfel. Autonoma system över den stora sekunden nämns inte ens och ändå spelar delar ur heltonsskalorna en dominerande roll i både t. 42–46 och i t. 62–71 (eller vad sägs om stortersekvidistansen mellan H, Ess och G i t. 16–22). Och vad är det som är kvasi med representationen i stycket?

Ethan Haimo visar i en refererad artikel (1979) hur de första tjugo takterna i "Katedralen" kan beskrivas som helt organiserade i kvintcirkelsegment. Man skulle kunna tillägga att denna struktur fortsätter fram t.o.m. första halvan av t. 42, där en doft av helton avslutar sektionen. I t. 46 återvänder kvintcirkelorganisationen. Heltonsidéerna återvänder t. 62–71, varefter stycket avslutas kvintorganiserat. Men detta är väl varken representation eller artikulation. – Eller?

I Kapitel IX försöker Derkert utveckla metoder för att beskriva graden av överensstämmelse mellan olika valda lokala tonförråd. Han hänvisar själv till det traditionella sättet att bestämma släktskapsgraden mellan t.ex. durskalor genom att beräkna antalet gemensamma toner. Om tonförråd med olika uppbyggnadstyp skall jämföras blir det besvärligare. Derkert klagar:

"Rent formalt saknas, såvitt vi förstår, kriterier för att avgöra vilken mätmetod som skulle vara den 'korrekta'. Mätmetoderna avspeglar olika antaganden om de grupper av toner som jäm-

förs, vilka antaganden påverkar likhetsrelationerna mellan tonförråden."

"Rent formalt" – Ja. Rent musikaliskt – Nej! Om man visar ett större intresse för representationerna (musiken) än bokhållarmöjligheterna (de autonoma systemen), finns det visst kriterier. Vilka tonklasser är gemensamma för två lokala tonförråd? Vilka (om några) använder tonsättaren själv vid förbindelsen mellan tongrupperna? etc. Haimo kartlägger akribiskt detta spel över "skarvarna" i *La Cathédrale engloutie*. Så är t.ex. tonerna E och H gemensamma för de två första förråden i preludiet. E ligger kvar som ensam ton och sammanbinder dem. Och så fortsätter det. I all anspråkslöshet vill jag även hänvisa till mitt eget försök att jämföra olika tongrupper och deras transpositionsålgren i Weberns op. 5 (Eriksson 1984, s. 151–152).

Eftersom Derkert inte kunde avgöra vilket som kunde vara den "korrekta" mätmetoden valde han att använda ett moln av "inkorrekt". Detta är en normal "formal" slutsats och vi kan lämna kapitel IX i sin egen lilla verklighet.

Kapitel X inför de "Forte-Lewinska metoderna" och Derkert städar bland metodproblemen, som en sentida Alexander: De gordiska knutarna hugges åt höger och vänster, så att hampan står som ytterligare en uppsättning "formala" moln över valplatsen. Så presenteras t.ex. innovationen [Rp]:

"x[Rp]y utläses 'den mindre av två tonklassmängder x och y vilka inte har en inbördes inklusionsrelation inkluderas i minst en tonklassmängd som står i Rp-relation till den större av dem'."

Det är som att påstå:

– Jag är släkt med Kungen.

– Jasså hur då?

– Jo, min morfar har varit i Stockholm och det har kungen också.

Men [Rp] kanske fungerar i praktiken? Det får vi aldrig veta. När Derkert sätter in relationen i tabeller kan den lika gärna markeras mellan två mängder av samma storlek, såsom på sidan 280 där [Rp] påstås gälla mellan 5–33 och 5–35. K- och Kh-relationer kartlägges noggrant mellan mängdtyper som endast i undantagsfall beledsagas av sina komplement. Det kan väl vara värt besväret att leta efter mängdkomplex. Om man

emellertid aldrig hittar några, så är K- och Kh-relationerna näst intill meningslösa, små "formala" dunster som nyckfullt sveper över analysens träskmarker.

I avsnitt I.2 "Avhandlingens problemställningar" skriver Derkert:

"Vårt skissade förslag ger vid tillämpning samma resultat som en traditionell ansats, vilket i bästa fall betyder att bilden av tonalitetsupplösning i Debussys verk fått större skärpa."

I sämsta fall då? – Och i Kapitel XII, "Slutsatser":

"Vårt arbete räcker sålunda inte för att kunna göra en mer allmän stilkaraktäristik av Debussys verk, annat än påståendet att det finns ett starkt inslag av icke-tonal harmonisk artikulation i dessa."

Som i Gubben Noak alltså?

Vad är *Camera Obscura* mot *Musica Obscurata*?

Tore Eriksson

Ann Mari Flodin: *Sångskatten som socialt minne. En pedagogisk studie av en samling skolsånger*. Stockholm: HLS Förlag (Studies in Educational Sciences 13), 1998, Diss., 326 s., ISBN: 91 7656 431 2

"Hur formas och bibehålls en sångtradition?" är den centrala frågan i Ann Mari Flodins avhandling om vår sångskatt som socialt minne. Fokus för undersökningen utgörs av en enkät till ca 1000 folkskoleseminarister på 1940-talet där bl.a. frågan om vilka sånger som skall upphöjas till stamsånger diskuteras. Den empiriska utgångspunkten för forskningsprojektet utgörs således av ett enkätmaterial som analyserats med avseende på urval av sånger, kategorisering av sångerna samt en specifik undersökning av Stockholmsseminaristernas uppfattningar. Bakgrunden till enkätundersökningen, som gjordes på eget initiativ av musiklärare Nils Sjöblom från Helsingborg, skall enligt författaren ses i ljuset av den tilltagande sekulariseringen under det tidiga 1900-talet, vilket bl.a. minskade psalmernas betydelse. Kyrkans tidigare roll som upprätthållare och garant av en levande sångtradition övertogs såle-

des av skolans sångundervisning. På samma sätt som psalmerna, förmedlade skolsångerna en världsbild. Därför upplevdes ett stort behov av stamsånger i skolan.

Frågeställningar, teori och metod

Den övergripande frågeställningen som diskuteras i avhandlingen är "Hur formas och bibehålls en sångtradition?". Undersökningen redovisas utifrån tre perspektiv: Vilka var sångerna som formade sångskatten på 1930- och 40-talen? Vilket innehåll hade de urvalda sångerna? Vad karaktäriserade dem? samt Vem/vilka bidrog till att forma sångskatten? Vilken roll spelar skolan för sångskattens trädning?

Empiriskt har Ann Marie Flodin använt de handskrivna listorna från seminaristerna som historiska källor utifrån ett resonemang av Ottar Dahl (1965). "Listorna är uttryck för seminaristernas inställning till sina sångminnen." Vidare har författaren haft tillgång till en del korrespondens och annat material samt uppgifter om Stockholmsseminaristerna genom deras ansökningshandlingar till seminariet. Sångernas innehåll har analyserats genom textlig och musikalisk "när läsning". Metodiskt rör det sig om denotativ och konnotativ läsning av såväl text som musik. Diskussioner av musikens form och struktur, samt i viss mån dess funktion, pekar på skolsångerna som uttryck för en nationell musikkultur.

Teoretiskt problematiseras frågan om sångskattens formning och fortlevnad utifrån begrepp som "kollektivt minne", "tradition och traditionsöverföring" och "institution". Vad möjliggör ett samhälles fortlevnad och kulturella reproduktion?, frågar sig Flodin. Begreppet "kollektivt minne" hämtas från Halbwachs (1950) och handlar om hur individer minns gemensamt. Till skillnad från en psykologiskt baserad definition handlar det om bilder av det förflutna, där gruppen alltid känner igen sig. Det kollektiva minnet är således en bild av likheter och det förstärks och bibehålls genom ritualer och institutionaliserade handlingar. Det blir härigenom också en fråga om kontroll och auktoritet inom såväl institutioner som traditioner.

Flodin myntar begreppet "socialt minne" för att ytterligare betona detta minnes roll vid den pedagogiska socialisationen i samband med inlä-

ningen av de traditionella sångerna i skolan. Skolsångerna är en del av den institutionaliserade socialisationsprocessen, och en stor del av minnesfunktionen när det gäller sånger baseras således på sångernas funktion. Forskningsmetodiskt handlar det därför om att undersöka sånganvändningen i vissa sammanhang. "En sångs funktion kan inte bara bestämmas utifrån melodin och textens innehåll utan är också beroende på sångens kontext, i vilket sammanhang sången lever och har levt, framförts eller lyssnats till, vilka associationer den ger och vad den är symbol för." Det handlar om "normer, värderingar, symboler, vanor, seder och bruk, som manifesteras i ting och handlingar."

Den empiriska redovisningen

Författaren gör ett antal jämförelser mellan olika seminarier, stora och små seminarier, manliga och kvinnliga seminarier med en speciell djupdykning i Stockholmseminariet, för att se om skillnader uppträder i materialet. Vid denna tid, år 1941, fanns det 10 seminarier i Sverige: 3 manliga, 3 kvinnliga och 4 samseminarier. Dessutom fanns det 7 lågskoleseminarier. Även om författaren konstaterar att det finns skillnader – exempelvis uppger kvinnliga seminarister mycket fler sånger än vad manliga gör – så uppvisar materialet som helhet en stor konsistens.

I detta sammanhang diskuteras också hur materialet skall kunna kategoriseras. Vilka principer är möjliga? Seminaristernas sånglistor består av 926 unika sånger. Sångens form utgör enligt författaren inte en tillräcklig grund för kategoriseringar, eftersom de flesta av våra skolsånger har fyra takter som bas. Antalet takter är oftast antingen 8, 16, eller 32. Den kategorisering av visorna som till slut har använts hänför sig till texternas innehåll, ibland i kombination med musiken, som t.ex. vandringsvisor eller till enbart musikens form som i kanon eller danslek. Författaren formulerar sin målsättning sålunda: "För att försöka få en profil på sångerna har jag under hand kommit fram till 17 kategorier som är högst olikartade, några bygger både på sångernas innehåll och funktion, andra på funktionen men det övervägande flertalet på en beskrivning av innehållet." Av denna mängd kategorier lyfter författaren utifrån innehållsaspekten fram fyra

huvudmotiv:

- ute i naturen (friluftsmotiv, vandringsång, scoutsång, fosterländskt motiv, vissa folkvisor, årstidsmotiv, sjömans- och jägarvisa),
- relationer (hem, för barn och om barn, skola, ungdom, kärlek, längtan, religiöst/existensiellt motiv),
- revir (fosterländskt och historiskt motiv, hembygd och hem, folkvisa/folksång samt danslek),
- tid (årstider, dygnstider, helg).

Man kan studera sångerna i seminaristernas sångskatt som i första hand texter, i andra hand som melodier. I sin tolkning strävar emellertid författaren, som tidigare nämnts, efter att upptäcka mönster och strukturer som kan ge belysning av sångens funktion och en förklaring till att just dessa sånger bildar kärnan i sångskatten. I folkskolan vid sekelskiftet hade sången/sångtexten en funktion att vara ideologisk och normgivande. Skolsången skulle gärna förmedla fosterlandskänsla, primärt via texten, men också sekundärt via andra associationer. Den hade följaktligen funktionen att ge tolkningsscheman: Fosterlandet är viktigt, naturen är viktig, att vistas i naturen är viktigt, att göra som vi alltid gjort är alltid viktigt. Under tidens gång kan emellertid sångerna ändra funktion. Även om de en gång sjöngs av en anledning, kan de fortleva i en annan funktion. Skolsångerna påverkade de blivande folkskollärarna både medvetet och omedvetet. De utgjorde ett fält där kollektiva begrepp och värderingar återgavs i texter och musik samt överfördes som dispositioner att tänka och handla på ett visst sätt. Kollektiva förhållningsmönster förmedlades och bevarades i det sociala minnet. Dessa minnen kan, enligt författaren, ha inverkat på seminaristernas sätt, inte bara till att skriva sina sånglistor, utan generellt att förhålla sig hur man skulle tänka och handla. Ser vi vilka sånger som valdes ut till att sjungas av både seminarister och övningskolebarn vid skolorslutningarna förmedlade dessa framför allt positiva attityder till fosterlandet och naturen.

Tradition, norm och lust

Vilka sånger minns seminaristerna bäst? Sångkategorier förs ihop till meningsbildande enheter: naturen, relationer, reviret och tiden. Vad styrde

då urvalet? Den egna skoltiden med en utpekad sångkanon i skolsångböcker anges som främsta skäl. Trots det, fanns det dock en annan repertoar utanför skolvärlden. Ett annat skäl är rimligen ideologiskt: seminaristerna har accepterat, internaliserat, gemensamma idéer som de upplever som sanna och handlar utifrån dem. De vet att de skall bli folkskollärare. Hur växte denna sångskatt fram? Ann Marie Flodin menar att den skapades 'uppifrån' framför allt genom skolan, men också 'nedifrån' genom den folkliga traditionen. Den förändrades över tid genom tillförsel och bortfall av vissa sånger, men framför allt styrdes utvecklingen av skolan. Flodin hänvisar till Bernskiölds (1986) avhandling om den religiösa sångens funktioner på 1800-talet som förklaring: den vertikala som var den upplevda kontakten mellan människa och Gud, och den horisontala, som var kontakten mellan människor: "... den vertikala skulle kunna tillämpas i samband med t.ex. sjungandet av fosterländska sånger eller julsånger då vi förutom gemenskapen kände ett samband som gick utöver den aktuella situationen. Den horisontala funktionen är tydlig då gemenskapsupplevelsen, samvarokänslan, var den dominerande." Urvalet kan alltså bero på en process eller ett behov som tillfredsställs hos den som deltar i sjungandet, vilket är ett kollektivt fenomen, en regelstyrd aktivitet. "Tolkningsgemenskapen styr i viss mån den meningsskapande processen, ger den innebörd."

En ytterligare förklaring är den symboliska makt som olika sociala gruppers musicerande har haft på sammansättningen av en sångskatt. På samma sätt som oljetryck, vykort, pappersbonader förmedlade idéerna om den svenska naturen, så har de svenska skolsångerna enligt författaren bidragit till skapandet av svenska nyckelsymboler.

Kritisk diskussion

Denna avhandling är ett utmärkt exempel på musikpedagogisk forsknings tvärvetenskapliga karaktär. Forskningsprojektet har bedrivits inom den Pedagogiska institutionen vid Högskolan för lärarutbildning i Stockholm, men det skulle genom metodval och teoretiska angreppssätt även kunna representera en viss typ av musikvetenskaplig och musikpedagogisk forskning. Att forska i gränslandet mellan olika discipliner ger

möjlighet att ställa nya frågor. Samtidigt finns det risk för eklekticism genom att man inte utnyttjar de analytiska redskapen till fullo. I min kritiska diskussion vill jag beröra denna problematik utifrån en musikvetenskaplig/musikpedagogisk utgångspunkt.

En första kritisk punkt rör författarens källkritik och systematiska behandling av det empiriska materialet. I avhandlingen saknas en överskådlig presentation av antalet enkäter med tillhörande registreringar, vilket gör det svårt för läsaren att få en helhetsuppfattning. Uppgifterna, som presenteras i avhandlingen, berör dels den ursprungliga enkäten, insamlad och bearbetad av musikläraren Nils Sjöblom på 1940-talet, dels författarens urval av material. Dessutom finns en tredje fokusering på Stockholmsseminaristernas val av sånger. Denna otydlighet gör det ibland svårt att veta vilka empiriska referenser som skall användas för att förstå diskussionen.

Bristen på systematik i redovisningen av empirin påverkar också vår förståelse av tolkningsprocessen, vilket berör min andra kritiska punkt. Författaren hänvisar till den norska historikern Ottar Dahl om sånglistorna som historiska källor, men följer inte upp hans resonemang om sex olika nivåer i en analys. Enkelt uttryckt omfattar dessa nivåer en rörelse från deskription – iakttagelser och beskrivningar direkt ur materialet – över en syntetisering med avseende på en tidsperiod till den sjätte nivån som berör teorier av förståelseinriktad art. Författaren rör sig mellan flera av dessa nivåer utan att helt tydligt redogöra och förklara hur detta är möjligt. Vilken position har författaren som forskare i relation till de olika nivåerna? Vilken analysnivå eftersträvas.

En möjlig väg ur detta dilemma kunde ha varit att tydligare använda funktionsbegreppet som analysinstrument. Även om författaren redogör för olika betydelser hos funktionsbegreppet utnyttjas inte den dynamik som exempelvis Nettls (1983) diskussion om funktion och samhällsperspektiv skulle kunna vara. På samma sätt som i tolkningen av Dahls nivåer, använder Flodin funktionsbegreppet utan tydlig hänvisning till om det handlar om stamsångernas bruk och användning eller centrala betydelse och kulturella värde i samhället.

En tredje kritisk punkt utgörs av beskriv-

ningen av "det större samhälleliga kultur- och utbildningspolitiska perspektivet på skeendet". Författaren har fyra dominerande förklaringsfaktorer till formandet av en sångskatt:

1. seminaristernas egen skoltid har betydelse, de har socialiserats in i en skolsångkultur,
 2. seminaristernas yrkesutbildning är väsentlig genom deras socialisering in i en yrkesroll,
 3. tidsandans betydelse och påverkan under det tidiga 1900-talet har spelat en roll,
 4. sångens betydelse för den enskilda individen.
- Även om dessa fyra förklaringsfaktorer i högsta grad låter rimliga kan man ställa sig frågan vilken tidsanda eller vilket samhällsperspektiv som lyfts in i förklaringen.

Den bild som tecknas av Sverige 1900–1940 speglar främst det innehåll som sångerna har. De behov av att utveckla nationella symboler för ett föränderligt industrisamhälle, som Nils Sjöblom angav som skäl för sin enkät, motsvaras av en entydig och homogen kultursyn hos författaren i beskrivningen och analysen av sångerna. Utvecklingen under perioden 1900–1940 tecknas som konfliktfri, och lika enhetlig är synen på sångernas funktion. Dessa lyfts främst fram som värdefull motvikt till kulturell förfäklning och populärkultur och bör därför ingå som en naturlig del i såväl skolsocialisation som lärarutbildning. Dessutom betonas individens lust att sjunga tillsammans med andra som betydelsefull för sångskattens fortlevnad. Sammantaget är det en konsensusbild som lyfts fram.

Om författaren i stället hade teoretiskt utgått från ett konfliktperspektiv, hade kanske analysen blivit en annan. Kanske valet av skolsånger om natur, relationer, revir och tid i stället speglar konformism och självzensur hos de blivande folkskollärarna? Kanske den ideologiska funktionen hos sångerna förmedlar en skenbart nationell, homogen kultursyn hos de blivande lärarna som döljer värderingar av andra musikformer som sämre eller av lägre musikalisk kvalitet? Om man jämför med exempelvis svenska spelmansrörelsen under 1920–1930-talen kan man finna samma betoning av svenskhet och nationalism i synen på musiken. Kanske den normativa funktionen hos skolsångerna därför hindrar en förståelse av en mer nyanterad bild av Sveriges historia? Även om det inte finns några enkla svar på dessa frågor, skulle en

alternativ kritisk analys av materialet utifrån ett konfliktperspektiv ha kunnat vara väsentlig för forskningsresultatet.

Avslutning

Dessa kritiska punkter skymmer på intet vis avhandlingens förtjänster. Det är ett unikt material som bearbetats, och avhandlingen bidrar med väsentliga kunskaper i skrivandet av vår svenska musikpedagogiska historia. Att lyfta fram skolsånger som väsentliga delar av socialisationsprocessen under hela 1900-talet lär oss hur betydelsefull skolan och musikskolan är för musikedvet i stort. Sånger som Fjäriln vingad, Sov du lilla videung, Vi går över daggstänkta berg m.fl. kan framstå som älderdomliga och betydelselösa för en nutida betraktare, men de lever kvar i förskolans och grundskolans musikundervisning. Författaren har visat att även dessa skenbart betydelselösa sånger måste beaktas i framtida diskussioner om mångkultur och kulturer. Eller för att citera ur avhandlingens coda: "Vi har olika vardagsverkligheter och därigenom föreställningsvärldar, men i skuggan av globaliseringar kan våra livsformer nyskapas med en oväntad plötslighet där sången och musiken kan bidra med kontinuitet och identitet."

Litteratur

- Dahl, Ottar 1964: *Innföring i historieforskningens metodlarer*. Oslo: Universitetsforlaget
- Halbwachs, Maurice 1992: *On collective memory*. Chicago: Chicago university press
- Nettl, Bruno 1983: *The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press

Bengt Olsson

Bengt Hambraeus: *Aspects of Twentieth Century Performance Practice. Memories and Reflections*. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 86, 1997, 210 s., ISBN: 91 8903 804 5

I vår tid, revanschens tid, ifrågasätts den konst-musikaliska modernismens paradigm, och dess dominans kritiseras och demoniseras. I och för sig – det är begripligt att en stark tankeriktning också avlöses av en stark motreaktion. Men när argument för försoning avvisas, finns risken att barnet försvinner med badvattnet, dvs. att de element i det förgångna, människor, tankemönster, motsättningar, nyanser, som bär den information som skulle kunna göra historien och vår egen situation begriplig, också försvinner. Det är i den situationen som den här boken blir värdefull.

Den musikaliska modernismen gjorde en stark entré i Sverige årtiondena efter andra världskriget. Det ledde till en kris i det svenska musiksamhället mot slutet av 1950-talet. När krisen var över, hade modernismen undanröjt motståndet och etablerat sig i musiklivets centrala institutioner. Det finns naturligtvis en djup historisk förklaring till detta. På en enklare nivå kan det förklaras av att modernismen bars fram av en konstellation av drivande, kompetenta personligheter.

En av dessa var Bengt Hambraeus. Han framstod under 1950-talet som den främste svenske förkämpen för kontinentens avantgarde. Han introducerade Darmstadt för svenskarna och svenskarna för Darmstadt. Han var febrilt verksam som skribent och då inte bara runt modernismen utan i ett brett musikvetenskapligt spektrum. Som forskare har han varit inriktad på tidig noterad musik och samtidigt visat intresse för icke-europeiska musikformer.

Efter en längre tid vid Sveriges Radio blev Hambraeus i 1970-talets början professor vid McGill-universitetet i Montreal. Där har han bl.a. lotsat studenter genom seminarier om 1900-talets uppförandep Praxis. Denna bok kan ses som en produkt av eller en sammanfattning av dessa kurser. Kurserna har i sin tur formats av mötet mellan studenter från vitt skilda kulturer och Hambraeus' egna, breda och djupa erfarenheter. Han är en encyklopedisk natur. Allt tycks han

minnas. Allt han har läst, alla möten, samtal, repetitioner, inspelningar, konserter, diskussioner etc. med alla viktiga företrädare för den nya musiken han har mött – och det är många – får därigenom en tydligt diskursiv karaktär, om inte i stunden, så i reflektionen, kanske också i diskussionen med studenterna.

Hambraeus visar stor förståelse för problematiken i mötet mellan kulturer. Han hänvisar flera gånger till seminariebidrag från studenter från andra kulturer. Han tycks ha stimulerat många av dessa att gräva djupare i sin egen kultur än vad som egentligen tillätits i deras västerländskt präglade uppföstran. Denna bok präglas av ett lyckosamt samspel mellan denna internationella miljö och Hambraeus' förmåga att minnas och strukturera sina erfarenheter. Men trots det mångkulturella infödet, är Hambraeus stadigt förankrad i den västerländska tankevärlden. Han utgår från att det bästa sättet att förstå andra kulturer, är att förstå den egna. Det förhållningssättet är inte bara sympatiskt, det är livsviktigt. Vår tid är full av politiskt korrekta, men dåligt utförda försök att svara upp mot en ny och uppfordrande mångkulturell situation. Många föreställer sig att man kan gottgöra den tidigare västerländska kulturdominansen genom att nedvärdera den egna kulturen, t.o.m. vända den ryggen och i stället vada runt i en internationell marknadsstyrd pseudo-etnism, där expressiva uttrycksformer svävar runt, lösryckta från sina kulturella rötter. Hambraeus ser ingen motsättning i att i "global vilage"-miljön fördjupa diskussionen och förståelsen av den egna kulturen. Det framgår tydligt av denna bok även om den har ett starkt begränsat ämnesområde.

"Uppförandep Praxis" är ju ett tidsbetingat begrepp, sprunget ur ett historiserande förhållningssätt och en hög värdering av den musikaliska notationen. Hambraeus går utöver detta och refererar lika mycket till Praxis utanför begreppets giltighet. Han vill visa att både den musikaliska notationen och det inspelade ljudet är "förrådiska tidskapslar" att den musikaliska perceptionen är i ständig förändring, att vi lever med en förvrängd bild av historien i backspegeln och framtiden i dimman framför motorhuven.

Ett antal teman återkommer boken igenom med flerfaldiga exemplifieringar. Ett sådant tema

är just skilda tiders olika syn på nottexten och hur ramarna för vad som är "rätt" uppförandep Praxis hela tiden ändras. Detta tema vävs samman med att annat tema: brottet mellan den romantiska uppförandetraditionen och den modernistiska, i synnerhet den uppförandesyn som kom att präglade 1950-talet. Dessa teman utvecklas på flera sätt. Det kan bli en beskrivning av den franska orgelkonsten i sent 1800-tal och dess motsvarighet på tysk botten. Här finner vi tankvärda djupdykningar i Karl Straubes förhållande till både J. S. Bach och Max Reger. Den tiden tillät, ja, krävde, omfattande bearbetningar, omarrangemang av både den äldre och den samtida repertoaren. Straube tillförde t.ex. Bachs orgelverk extrema föredragsbeteckningar och framförde Regers verk i egna starkt avvikande versioner. Några årtionden senare var detta helt otänkbart (Helmuth Walcha). Hambraeus utvecklar också detta tema till en uppgörelse (kanske i någon mån självkritisk) med den determinerade, skriftbetonande, abstrakt förvetenskapligade musiksytten i efterkrigstidens avantgarde. Den syn där Webern "befriade musiken från psykologin". Han visar i hur hög grad man i 1950-talets början, av både ideologiska skäl och av ren okunnighet, misstolkade Weberns intentioner. Genom pianisten Peter Stadlens bevarade anteckningar av Weberns egna tolkningsföreskrifter till Variationer för piano op. 27, framgår att Weberns egen uppfattning var hypersensitiv och starkt emotionell. Hambraeus sätter förenklingen av nottexten och utrensningen av föredragsanvisningar i Weberns senare produktion i samband med dennes studier av renässanskontrapunkt och med en liknande utrensning av dekorationer i den samtida arkitekturen (t.ex. hos vännen Adolf Loos). Ytterligare ett exempel på traditionsbrottet mellan romantik och modernism är att nutida lyssnare och uttolkare av Alban Bergs violinkonsert inte längre självklart kan förstå dess nära relation till den wienska "Stehgeiger"-traditionen, som Hambraeus visar finns antydd i partituret. Hambraeus visar också hur Schönbergs *Pierrot Lunaire* och dess "talsång" har direkt koppling till diseusesången i den samtida kabarét-traditionen. Pierre Boulez i det nya efterkrigsparadigmet (utan intresse för den "lägre", ironiska kabarét-traditionen) saknade förutsättning att förstå vad Schönberg egentligen hade

menat med sin notation.

Här skymtar ytterligare ett av Hambraeus' teman: förbindelsen och motsättningen mellan "det höga" och "det låga", mellan det folkliga och konsten. Här finns en lång rad exemplifieringar, t.ex. hur man spelar Bartóks stråkmusik när man är insatt i speltraditionerna i den folkmusik som var Bartóks inspirationskälla och hur den spelas av den som inte är det. Här finns också en diskussion om de föraktade och folkliga instrumenten. Till detta tema kan man också föra en rad diskussioner om en rad "imiterande exotismer" i 1900-talets västerländska konstmusik. Är t.ex. multifoniska rösttekniker i verk som Stockhausens *Stimmung* och Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King*, asiatiskt inspirerade? Är Ligeris användning av centralafrikanska rytmer kolonial exotism? Hur stor är diskrepansen mellan Messiaens *Sept haikai* och den japanska gagakutraditionen, som uppges vara hans inspirationskälla? I det sammanhanget reder Hambraeus också ut vad som ligger bakom den ofta refererade indiska grunden till Messiaens rytmiska system. Detta avsnitt i boken berör också etiska problem i kulturmöten.

Spännvidden är genomgående stor. Hambraeus kopplar notationstekniken i Stockhausens *Klavierstück I* till motsvarande tekniker i 1400- och 1500-talets avancerade polyfoni. I en diskussion om vad som händer när en musikform transporteras till en annan miljö och funktion sammanbinder han reflektioner runt sina folkmusikinspelningar i Dalarna på 1950-talet med tankar om de kompletta inspelningsserierna av Bachs kantater.

Denna bok är inte särdeles omfattande, men har ett mycket rikt innehåll. Den är ingen egentlig lärobok (även om den innehåller en diskussion om hur en kurs kan läggas upp). Den är inte systematisk. Men den är mycket inspirerande. Redan i inledningen förklarade jag att den är av speciellt värde just genom sina många referenser till en försvinnande verklighet. Hambraeus förmedlar direktkontakt med en rad av 1900-talets viktigaste representanter för den västerländska konstmusiken. Han väcker också intresse för äldre tider (själv har jag genom hans text t.ex. fått upp ögonen för en teoretiker som Anton Reicha).

Hambraeus encyklopediska kapacitet kan

ibland leda in honom på spår och tankeexempel, som förefaller perifera – i varje fall till en början och i synnerhet för en hjärna som min, som för att inte gå vilse måste rvingas till att begränsa tankemodellerna. Mycket av hans flödande tankematerial har också en anekdotisk karaktär, men "hör inte desto mindre till det slags 'anekdotiska objektivitet' (eller 'objektiva anekdoter'), som i alla tider varit ett bidrag till historien".

Det saknas en mycket viktig sak i denna bok: ett register. Just flödet av referenser till personer, komponister, tolkar, inspelningar, böcker etc. från alla tider (dock med koncentration runt 1900-talets mitt) hade motiverat detta. Själv har jag tvingats att göra ett eget register för att få möjlighet att utnyttja denna bok till dess fulla latent kapacitet.

Gunnar Valkare

Leif Jonsson: *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854. Från representativ till borgerlig konsert* (Skriftserie utgiven av Statens musikbibliotek genom Dokumentationsenheten SMA nr 10) Stockholm: Statens musikbibliotek, 1998, 626 s., ISBN 91 8517 205 7, ISSN 0077 2518

Offentlig musik i Uppsala 1747–1854 är en omfattande dokumentation av konsertlivet i Uppsala under en hundraårsperiod. Leif Jonsson har arbetat med materialet under en lång tid, och embryot till det så småningom allt mer omfattande forskningsarbetet var ett uppdrag att skildra Allmänna Sångens äldsta historia inför 150-årsjubileet 1980. Författaren upptäckte emellertid det rika källmaterial som finns och som låg orört. Forskningsarbetet svälde därmed som ett resultat av ambitionen att offentliggöra en viktig del av svensk musikhistoria.

Boken är uppdelad i en första och en andra del. Den första delen på ett knappt hundratal sidor innehåller övergripande historiska resonemang och analyser uppdelat i fyra kapitler:

1. Representativ musik – Akademiska kapellet,
2. Den borgerliga offentligheten och dess musik,
3. Vägörenhetskonserten och
4. Andligt och sinnligt i 1800-talets musikliv.

De olika kapitlen beskriver ur olika perspektiv musiklivet i Uppsala, och framställningen vinner genom blandningen av faktaredovisning med mer principiella resonemang.

I det första kapitlet Representativ musik – Akademiska kapellet beskrivs den del av musiklivet som var knutet till universitetets olika högtider men också annan representativ musik såsom t.ex. vid besök av "höga öfverheten". Ännu en viktig del inom denna offentlighetskategori av musiklivet var vad som företrädades av kyrkan med t.ex. passionsmusiken. Författaren visar hur dessa olika framförandeformer av musik visserligen hade sin huvudsakliga funktion i att vara representativ men att framförandeformerna också har stora likheter med vad som så småningom blev den offentliga konserten.

I övergången från ståndssamhälle till klass-samhälle, en process som sammanfaller med den tidsperiod som boken behandlar, var också musiken som ämne det enda attribut hos adeln som övertogs av det nya borgerskapet. Andra saker som ridning, fäktning, dans och ritning övertogs inte på samma sätt. Författaren visar i detta kapitel hur, inom en rad olika områden av musiklivet, en process pågick där de slutna representativa framförandeformerna alltmer luckrades upp till förmån för vad som skall komma att bli den offentliga borgerliga konserten. Processen, eller processerna, kunde ta sig olika uttryck inom olika områden: kyrkan, universitetet, collegium musicum och andra studentsammanslutningar: "En borgerlig liebhäbbermusik etablerades således på den akademiska representativa musikens bekostnad, vilket i sin tur påskyndade den borgerliga offentliga konserten." (s. 30)

I kapitlet Den borgerliga offentligheten och dess musik ger författaren en tämligen bred skildring av musiklivet i Uppsala, inte endast avseende konserter utan också i krog- och marknadslivet, musikundervisning, instrumentförsäljning samt musiken inom teaterns värld. Men där finns också långa resoneringar och utredande avsnitt om den offentliga konserten i offentlighetshänseende och om olika teoribildningar härom. Författaren sätter in den offentliga konsertens etablering i samhället i flera sammanhang, där bildning, nöje och moral fanns med som kriterier i den offentliga bedömningen av vad som ansågs vara lämpligt

eller ej.

Utvecklingen fram till den offentliga konserten följer författaren också genom ett annat viktigt incitament i musiklivet: välgörenheten, och han tar sin utgångspunkt bl.a. från Preussner som konstaterar att konserten knappast skulle få sin utbredning i det borgerliga samhället om inte moment av välgörenhet hade funnits. Välgörenheten i sin tur hänger samman med tidens moraluppfattning men också med uppfattningen om meningen med musik som känslans språk nummer ett som kunde tala direkt till hjärtat, musik som ett språk också för den nya "hjärtereligionen" med i synnerhet pietismen och herrnhutismen.

I kapitlet Andligt och sinnligt i 1800-talets musikliv (kapitlet är delvis publicerat tidigare i ett annat sammanhang) ges en bred skildring av det offentliga musiklivet men också med t.ex. de många mer eller mindre privata musiksällskap som bildades, varav flera antog offentlighetens prägel. Där kommer också den nya recensionsverksamheten in, den begynnande historismen och kanoniseringen av den klassiska repertoaren m.m. Motsättningen mellan andligt och sinnligt, som tog sig uttryck i konsert – populärkonsert, flärdfritt – flärdfullt, balans – effektsökeri etc. följer författaren igenom konsertlivets olika uttryck.

Genomgående i den musikhistoriska framställningen slås man som läsare av den intellektuella och bildade miljö som fanns i Uppsala och som gav väldigt speciella förutsättningar för hur nya impulser i musiklivet kunde sugas upp och få sin utveckling. Förutsättningarna var därmed annorlunda jämfört med många andra svenska städer, antingen de är präglade av tjänstemän, köpmän eller brukspatroner. Men så hade också, som författaren påpekar, Uppsala den tredubbla egenskapen av att vara universitets-, kyrko- och residensstad.

Bokens andra del innehåller en kronologisk förteckning över de konserter, teaterföreställningar och andra offentliga evenemang med musik som författaren har funnit i sitt källmaterial, och den är inte mindre imponerande än den första. Det är till stor del faktaredovisningar och dokumentationer, men där belyses också t.ex. debatter i musiklivet, utdrag ur konsistorieprotokoll m.m., och ofta fortsätter författaren i bokens andra avdelning tidigare förda resonemang. Vis-

serligen är där – av naturliga skäl – åtskilliga konserter som man bläddrar förbi om man inte särskilt letar efter något. Men där finns också möjligheter till djupdykningar; t.ex. återges J.A. Josephsons avhandling (i ämnet estetik) *Några momenter till en karakteristik af den nyaste musiken* in extenso.

Författaren har en stark övertygelse i att grundläggande källstudier och kartläggningar av de lokala och regionala musiklivet är av fundamental betydelse för en vidare musikhistorieskrivning, såväl nationellt som internationellt. Det svenska musiklivet har alltid varit beroende av europeiska influenser, och många av de stora musikerna i Europa har genom tiderna företagit konsertresor genom de nordiska länderna. Detta finns dock sällan skildrat här i Sverige, därför att en mer noggrann kartläggning av de lokala musiklivet saknas. En del arbeten har kommit under senare år, men som författaren påpekar: oerhört mycket återstår att göra.

Dessa tankar presenterar författaren redan initialt. Där tar han också upp några av de teman och problemställningar som återfinns i materialpresentationen och -analyserna. En sådan är förhållandet mellan det privata och det offentliga musiklivet. I kontrast till en annars vanlig uppfattning påstår författaren att det privata musiklivets betydelse för utvecklingen av det offentliga ibland har överbetonats i musikforskningen. Det har t.o.m. varit så att t.ex. salongsvärlden har fungerat återhållande och i viss mån hindrande för det offentliga musiklivets framväxt.

Viktigt för författaren i problematiseringen och analysarbetet, har varit de teorier omkring offentlighetsbildningar som Jürgen Habermas ursprungligen presenterade. Den *representativa offentligheten* och den *borgerliga offentligheten* är två kategorier som är användbara i det föreliggande materialet; begreppen finns också med i undertiteln till arbetet. I det förra fallet har vi att göra med musik- och konsertyttringar där den formella inramningen har betydelse för ceremonier och ritualer vid t.ex. akademiska högtider. Andra exempel på representativ offentlighet är ceremonier inom hovet, militären och kyrkan. Denna offentlighetskategori skiljer sig från den borgerliga offentligheten där musiken mer har blivit en vara på den öppna marknaden och säljs

genom konserter till en borgerlig publik som skapar sina egna socialisations- och umgängesformer i det offentliga kulturlivet, helt annorlunda jämfört med de representativa umgängesformerna.

Den tidsperiod som författaren arbetar med innefattar manifesterandet av en borgerlighet i det svenska samhället vilket tog sig såväl politiska som kulturella uttryck. Spänningen mellan de två offentlighetsformerna är därför intressant och en hjälp för förståelsen av musiklivets utveckling. Ibland kan dock, som författaren också påpekar, det habermaska verktyget vara trubbigt, t.ex. i förståelsen av det folkliga.

Boken har två värdefulla register, ett personregister som i sin tur är uppdelat i fyra delregister, och ett register över samtliga musikverk som finns i konsertprogrammen. Personregistret innehåller en del faktauppgifter såsom levnadsdata, härkomst, verksamheter, omnämnanden och andra uppgifter, som ett slags minilexikon. Möjligen skulle man ha kunnat önska sig flera korsreferenser mellan de olika personregistren; sådana korsreferenser finns till viss del men inte fullständigt genomfört. Detta medför en del letande och slående mellan de olika delregistren, och i synnerhet det fjärde delregistret – på personer som hade centrala musikbefattningar – är i sin tur uppdelat på olika områden som man får söka en viss bestämd person på.

Men framför allt hade ett personregister/index med sidhänvisningar in i texten varit värdefull. Hänvisningar finns till de årtal under vilka man kan finna de olika personerna i bokens andra del. Men även detta kan medföra ett letande i texten för att finna det man söker. Framför allt saknar jag emellertid ett index med sidhänvisningar till den mer deskriptiva och analytiska första delen av boken, dvs. bokens första ca 100 sidor. Om ett sådant hade funnits hade också personer kunnat medtas som nu inte finns med alls i det befintliga registret. En viktig person som ofta återkommer i bokens första del är t.ex. E. G. Geijer, som man mycket väl kan vilja återkomma till och specialstudera, men det finns också många andra namn vilka man hade önskat ett index för, t.ex. alla gästande solister som omnämns i kapitel fyra. Där finns åtskilliga musiker som också förekommer i andra stadens musikliv, och det blir i möjligheterna att knyta samman olika lokala

musikliv som en större musikhistorisk karta så småningom kan tecknas. Även ett sakordsregister hade varit en värdefull hjälp när man återvänder till detta digra arbete för referenser.

Det är synd att dessa verktyg saknas. De register som finns är i sig utmärkta, men vanliga person- och sakregister hade underlättat användandet av boken. Den är nämligen så rik på fakta och värdefulla teoretiska resonemang, att den kommer vara av stort värde för forskare som önskar göra likartade studier av de lokala och regionala musiklivet. För dessa är boken en god praktisk förebild och ett gott teoretiskt fundament, men även för mer allmänt musikhistoriskt bruk kommer boken att ha en given plats i referensbiblioteket. Bokens första del fyller dessutom ett tomrum inom svensk musikvetenskaplig litteratur, varför ett särtryck av bokens första del borde vara välkommet för t.ex. grundkurser i musikvetenskap.

Anders Carlsson

Nordisk salonkultur; et studie i nordiske skønninger og salommiljøer 1780–1850 (Odense University Studies of Scandinavian Languages and Literatures vol. 38) Red.: Anne Scott Sørensen, Odense: Odense universitetsforlag, 1998, 493 s., ill., ISBN: 87 7838 345 5, ISSN: 0078 3331

Boken är resultatet av ett nordiskt projekt finansierat genom NOS-H (Nordisk samarbetsnämnd för humanistisk forskning). En recension i STM bör därför också vara en värdering av projektet som sådant. Tanken att göra salongens värld under 1700- och 1800-talen till föremål för ett tvärvetenskapligt forskningsprojekt är välgrundat. Hela företeelsen är späckad av myter och föreställningar som bara kräver att få en akademisk genomlysning. Frågan blir då hur projektet lyckas med detta. Det framstår som naturligt att den litteraturhistoriska forskningsmiljön har bildat ett nav i denna genomlysning med hjälp av angränsande vetenskaper, och uppenbarligen har institutionen i Odense haft denna roll, med Anne Scott Sørensen som redaktör, då boken är utgiven i deras skriftserie. Dessvärre ges inga som helst upplysningar om detta, inte heller om de medver-

kande i projektet/boken. Här möter man således 11 forskare från Danmark, Sverige, Norge och Finland, och det enda som avslöjas är deras namn! Nationaliteten kan man visserligen snart räkna ut, men inte lika gärna vilken institution och vilket forskningsfält de representerar. Av artiklarna att döma kan tre eller möjligen fyra kallas litteraturhistoriker, ett par musikforskare och en är antagligen konsthistoriker. De övriga är mera obestämbara företrädare för det humanistiska, kulturhistoriska fältet, t.ex. (kvinno)historia och idéhistoria.

Ett annat faktum som strax slår en är att alla skribenter är kvinnor. Är detta en slump eller ligger det någon medveten tanke bakom detta? Är det rentav ett centrum för kvinnoforskning som står bakom projektet? Har de inblandade forskarna a priori bestämt "salongen" som en kvinnlig domän som endast kan förstås och beskrivas av kvinnor? Om så är fallet: spår inte vetenskapen då på gamla invanda fördomar?

Tre bredare översikter fungerar som inledning till ämnet. Den första om Den litterære salons historie og genrer är författad av Karen Klitgaard Povlsen, en dansk litteraturhistoriker(?) som i tre andra kapitel behandlar Friederike Brun och hennes salongsverksamhet i Köpenhamn under åren 1790–1835. Man kan därvidlag ifrågasätta dispositionen, då de senare avsnitten inte står samlat utan blir strödda ut över boken, vilket f.ö. framstår som en metodik för hela boken.

Framställningen av salongens historia är intressant och ett lärorikt studium över den litterära världen under 1700- och 1800-talen sett ur ett dåtida kvinnligt perspektiv. Försök görs här också att ringa in salongsbegreppet. Redan här framstår dock ett för boken olöst problem: att jämföra och överföra detta begrepp på musikaliska förhållanden. Det konstateras t.ex. att offentligheten var männens värld, "kun salongen var öppen för kvinnor". Detta stämmer ju inte helt överens med musikvärlden, som ju redan tidigt blev en kanal för kvinnlig verksamhet utanför hemmen genom offentlig konsert och harmoniska sällskap för blandad kör. Det konstateras vidare att (den litterära) salongen etablerade en umgängesform som "ikke var defineret af deres køn, stand eller status" – det var istället deltagar-

nas "kunstneriske glans og deres evne til at medvirke [...] som gav dem deres plads i salongen". Även detta stämmer dåligt med musikvärlden (och antagligen även med den litterära världen). Berömda virtuoser tillhörde salongens värld tack vare sin höga status, medan professionella musiker i allmänhet hade låg status och sällan eller aldrig hade tillträde till salongerna. Exempelvis var ingen director musices (dvs. högste musikledare) i Uppsala, "salongsfärdig", med undantag av akademikerna Rudbeck på 1600-talet och J. A. Josephson vid 1800-talets mitt – alla övriga hade hantverkarens rang. Kort sagt: antingen var musikern i salongen i egenskap av *inhyrd* musiker, eller så var han/hon där i egenskap av *inbjuden* "amatör" eller "konstnär".

Den andra översikten, Salonens og skønningens kulturelle analyse, är skriven av Anne Scott Sørensen, som i tre senare (återigen kringströdda) kapitel behandlar några centrala danska salongsvärdinnor (frå. Charlotta Schimmelmänn och Kamma Rahbek). I sin "kulturelle analyse" beskriver hon salongen som "et propædæutisk forum i kantiansk forstand" – dvs. att Kants teori om smaken i *Kritik der Urteilkraft* bildar grundval för skönandens verksamhet i salongen. Det påpekas att Kant i hög grad knyter den estetiska kategorien *Det sköna* till det kvinnliga, medan *Det sublima*, upphöjda, uteslutande blir en manlig kategori. Här kommer Anne Scott Sørensen in på mycket viktiga spörsmål i den begynnande romantikens filosofi som dock kunde ha blivit fördjupade genom en vidareföring av dessa begrepp hos Schelling, Hegel och Schopenhauer. Det är ju först de senare som lyfter fram *musikens* plats i sina system, och som också fördjupar sprickan mellan kategorierna – därmed också mellan manligt och kvinnligt i musiken. Den filosofiska analysen blir således inte tillfredsställande från *musikvetenskaplig* synpunkt, vilket sätter fingret på ett grundläggande problem med denna typ av projekt som proklamerar en bred tvärvetenskaplig genomlysning men i verkligheten endast presenterar en invänd synvinkel från *ett* område, i detta fall litteraturen. De generella begrepp som presenteras i översikterna blir ju inte heller genomförda i de speciella avsnitten, t.ex. om musiken.

I den tredje översikten är det Eva Öhrström som ger en beskrivning av musiksalongen i både

Europa och Norden. Också denna är en god översikt med uppenbara skavanker. Själva definitionen av "musiksalong" blir luddig, ja närmast intetsäggande, vilket också generellt gäller om hela bokens salongsbegrepp. "Salong" tycks inbegripa *varje typ* av både aristokratisk och (hög)borgerlig samvaro som hörde hemma i den privata miljön – från festen till det informella samtalet – oavsett om det hela föregick i salongen eller ej. Bland många exempel kan nämnas aristokratiska "Salongaftnar" som startade med Dinner, följt av underhållning i Salongen och till slut Bal, däremellan promenader i Parken – dvs. "Salongen" försiggick här i fyra olika privata "rum". Å andra sidan blir definitionen av salongs-kulturen för begränsad till denna privata miljö. Från speciellt musikhistorisk synpunkt menar jag – som redan framkommit ovan – att salongen måste betraktas i ett förhållande till snarlika företeelser *utanför* hemmet, som assembléer, musikföreningar och musiksällskap. Inte för att dessa nödvändigtvis skulle vara helt synonyma företeelser, men en sådan jämförelse skulle bättre kunna placera salongens betydelse i förhållande till både det offentliga och det helt privata.

Aristokratisk och borgerlig salong blir också alltför lättvindigt sammanförda när man nämner de förnämna salongerna i Wien och Paris i samma andetag som de i sammanhanget enklare i Norden. Här missar man en väsentlig aspekt i Habermas' offentlighetsteori (som för övrigt lyfts fram i projektet), nämligen den adliga salongens representativa funktion – hur adeln håller hov i Salongen med inbjudna gäster ur det offentliga toppskiktet. Ett klassiskt exempel är Wienkongressen, som praktiskt taget ägde rum i de aristokratiska salongerna. Mot detta står sådana "fredagsaftnar" som Malla Silfverstolpe ger med sina utvalda vänner i Uppsala. När sådana kvällsunderhållningar också blir "salong" börjar begreppet att förlora innehåll. Eva Öhrström går ännu längre och kallar även E. G. Geijers musikövningar för "salong". Därmed suddas en avgränsning mot hemmusiken ut. Ännu mera oklar blir "musiksalong" när också kvartettspelnings förs hit – denna verksamhet som var så totalt dominerat av manliga kottierier och hade så litet gemensamt med den salongs-kultur som boken i övrigt beskriver.

Det är verkligen inte ointressant att dessa två värdar/värdinnor aldrig själva tar ordet "salong" i sin mun. Däremot gör landshövdingen det då han håller Salong uppe på Uppsala slott och utövar den för sina representativa ändamål. Strängt taget var detta den enda salongen i Uppsala! Landshövding Kræmer hade kanske varit värd ett studium i stället för Malla ännu en gång.

Det är i detta sammanhang märkligt att boken så totalt förbigår en så viktig kulturmentalitet under 1800-talets första hälft som brukar kallas "Biedermeier": denna flykt från den egentliga romantikens patos in i borgerlig enkelhet och anspråkslöshet. I den biedermeierska världsbilden råder ständig ordning och harmoni. I detta respektrabla urbana sällskapsliv regerade det sunda förnuftet som tolererade både fakta och fantasi, sentimentalism och realism, melankoli och humor – sida vid sida. I själva verket kan man spåra biedermeierska element hos nästan alla konstnärer, poeter, författare och tonsättare i perioden. Men de visar sig tydligare hos andrarangstonsättare och allra tydligast hos "der Kleinmeister", en kategori tonsättare som inte minst Sverige var rik på och bland vilka epitetet "amatör" var ett adelsmärke. Biedermeier representerar en viktig del av hela den komplexa "romantiska" scenen, och skall man utpeka någon typisk svensk biedermeierkultur faller valet osökt på Malla Silfverstolpe. Här finns nämligen en stor portion av instängdhet tillika med inskränkthet när det gäller den musikaliska smaken. Överstinnan var nämligen den typiska motståndaren till storskalig, dramatisk symfoni, till förmån för lyrisk småkonst, och på teatern föredrog hon sångspelet före de stora operorna.

En sådan nyansering av "salongs-kulturen" saknas nästan genomgående i boken, och under läsningens gång frågar jag mig alltmer om detta begrepp verkligen är så vältat genom sin starka konnotation till kontinental adel. Bättre i det nordiska sammanhanget vore kanske begreppet "herrgårdskultur". Det skulle förhindrat mången reservation i texterna, inte minst de norska, som ideligen ber om ursäkt för att man inte kan visa upp någon "salong" – däremot hade man även där helt klart en herrgårdskultur. I Sverige är det i ännu högre grad herrgårdslivet som är så markant i det privata kulturlivet. Det är därför förvånande

att inte de svenska bruksmiljöerna får komma till tals i de svenska avsnitten, inte ens en klassiker som "Årstafrun" och hennes dagböcker. Att projektet också i övrigt har svårt att riktigt belägga en "nordisk salongs-kultur" visas av den brasklapp som är inkastad redan i bokens undertitel: "en studie i nordiska *skönandar* och salongsmiljöer". Det finns också en tendens att både mytifiera och mystifiera salongen genom att ideligen referera till den – även då man helt enkelt talar om "hemmet". Längst i det avseendet går Elisabeth Mansén i sitt kapitel Salongens landskap och artefakter.

I Öhrströms översiktskapitel finns slutligen ett par andra påståenden som också måste kommenteras. Här påstås bl.a. att ett borgerligt musikliv var "fullt utvecklat först kring sekelskiftet 1900" och att den estetiska diskussionen först då var överflyttad från salongen till tidningarnas musikrecensioner. Detta är enligt min mening helt fel i bägge fallen. Visserligen är det en semantisk fråga vad som menas med "fullt utvecklat", om något någonsin när detta stadium, och om inte varje stadium i sig är "färdigutvecklat". Men jag tycker mig spåra en överdriven strävan att proklamera salongslivets betydelse under 1800-talet, vilket också gäller det andra påståendet. Musikkritiken är ju i stort sett lika gammal som 1800-talet! Över huvud taget kör hela boken över den litterära offentlighetens betydelse (och därmed Habermas' offentlighetsteori) – dvs. det offentliga "samtal" som sker via pressen. Hade också denna alltid sitt ursprung i salongs-kulturen?

Öhrström svarar också för ett par senare kapitel, först om Mathilda Orozco Montgomery-Cederhielm Gyllenhaal, en "italiensk gratie i svensk salong". Den är en omfattande studie som bygger på ny forskning och som på ett välgrundat sätt visar prov på en intressant kontinental kvinnlig salongsmusiktyp. En anmärkning som dock kan göras är att det ibland görs för stort nummer av att sådana musicerande salongskvinnor utan vidare borde kunnat jämföras med professionella utövare (något som med ännu större emfas hävdas i den danska artikeln om Ida Brun). Man får en uppfattning om att denna status skulle ha berövats dem. Det borde därvid ha kommenterats att aristokrater *aldrig* kunde framstå som professionella konstnärer. Det var helt enkelt oförenliga

statusbegrepp, vilket naturligtvis också gällde män i samma situation. Symptomatiskt nog utgav Mathilda Orozco sina sånger anonymt på samma vis som prins Gustaf och prinsessan Eugenie fick göra (formellt sett, vill säga, då en signatur som G***** endast var en offentlig hemlighet).

Musikalisk salong behandlas från dansk synpunkt av Lisbeth Ahlgren Jensen i kapitlet Musiklivet i Charlotten Schimmelmans og Friederike Bruns saloner, en intressant och välskriven artikel som visar prov på ett mycket rikare musikliv av helt annan typ än vad Öhrström kan visa upp från Mallas salong. Detta beror på totalt skilda miljöer och förhållanden: å ena sidan ett aristokratiskt präglad extrovert och sprakande salongsliv mitt i Köpenhamns kulturella liv med kungliga kapellet m.m. och å andra sidan den introverta, biedermeierartade Mallas krets (där t.ex. den tidigare hovkapellmästaren Hæffner aldrig kom över tröskeln). Det hade krävts en studie över de stockholmska salongerna i politikens centrum för en rättvisare jämförelse mellan danskt och svenskt kulturliv i detta hänseende, och som skulle möjliggjort en jämförande analys av musiksalongen på olika håll i Norden.

Uppsalasalongen behandlas i ytterligare två kapitel författade av litteraturhistorikerna(?) Ingrid Holmquist, Vänskap och kärlek som projekt i salongs-kulturen, och Elisabeth Mansén, om författarinnan Thekla Knös. I bägge fallen blir "salongs-kulturen" i stort sett all verksamhet som sker inom en vänskapskrets, en valgemenskap. Framför allt det fina porträttet av Thekla Knös påvisar viktiga drag i det intellektuella borgerliga klimatet vid 1800-talets mitt. Men återigen blir begreppet problematiskt, då "salongs-kultur" inte kan ge hela förklaringen på "skönandens" verksamhet. Thekla Knös diktning till körverk av Lindblad, Josephson och Wennerberg var ju också en verksamhet i den reella offentligheten – inte diktarinnan själv, men väl hennes alster. Det är emellertid ett axiom för hela boken att all kulturverksamhet går en enda väg: från salongen till offentligheten, aldrig i den andra riktningen. Detta blir underförstått även för de manliga författarna, t.ex. Gunnar Wennerberg, som Elisabeth Mansén direkt vill jämföra med Thekla Knös.

Ingrid Holmquist bidrar också med ett kapi-

tel om Carl Gustaf von Brinkman, "en manlig skönande i salongerna" – se där, en man! Egentligen faller denna skildring i två delar: dels en som handlar om salongslejonet, både hemma och på kontinenten, dels en andra som behandlar "skönanden" von Brinkman som brevväxlar med Esaias Tegnér. Jag blir dock inte helt övertygad om att detta riktigt hänger samman. Är verkligen "salong" och "skönande" nödvändigtvis så tätt förbundna? Frågan är om inte hela projektet gör en logisk kullerbyta här på kanske följande vis: skönandar figurerar i salongerna och bedriver "typiska" salongsövelser; alltså är salongslivet *alltid* en förutsättning för skönandar.

Underligt nog förbigås *dagboken* genomgående som litterärt fenomen. Det verkar som projektet är mindre intresserat av att visa upp det vardagliga och mera av att påvisa brevskrivare, för att därigenom definiera skönandarna i salongen. I själva verket är det ändå dagböcker som i de flesta fallen ligger i botten för den kunskap som finns om de behandlade salongsvärdinnorna.

Mera kortfattat skall redogöras för de norska och finska bidragen. Norge blir representerat via litteraturhistorikern Torill Steinfeld med tre kapitel dels om "eremitasjeliv og 'garden parties' på norsk omkring 1800", dels om vänskapskulten kring Christiane Koren och Hovindkretsen, och dels om den unga Camilla Collett. Här är väl den sista – en stor artikel och en stor författarinna – den bästa och av störst allmänt intresse. Anka Ryall fullbordar de norska bidragen med en bl.a. konsthistorisk studie om Dannelse, fotturisme og norskhet.

De finska bidragen kommer från först Märtha Norrback om "Aurora Karamazin som förmedlare mellan aristokratiska salongsmiljöer i St Petersburg, Helsingfors och Paris", vilket visar karaktäristiska prov på aristokratiska salongsmiljöer i full flor. Ett andra bidrag handlar om litterära salonger inom den tengströmska kretsen författad av Barbro Kindstedt och Maija Pelkonen.

Sammantaget utgör de danska bidragen en tyngdpunkt i boken och visar prov på en relativt genomtänkt flora av aspekter på Salong. Detta gäller inte för övrigt, och det kan tyckas som om de andra länderna dragits in mest för att uppfylla kravet för ett finansiellt understöttat forsknings-

projekt. Det skall dock sägas att de norska bidragen får ut väldigt mycket av ett begränsat material, liksom det finska, som dessutom haft minst tid till disposition i projektet. Alltför många sidor av den svenska salongs- eller herrgårdskulturen går dessvärre förlorad till förmån för en sedan tidigare uttjatad "Uppsalasalong". Bland bidragen generellt saknar jag en konsthistoriker som kunde beskrivit salongens ikonografi, dvs. hur salongens värld med inte minst musiken var framställd i bildkonsten.

Boken är lyckad i flera av sina beståndsdelar – flera kapitel är lysande. Det är emellertid som helhet projektet inte når ända fram. Beståndsdelarna får inte tillräckligt sammanhang sinsemellan, framför allt inte tvärvetenskapligt men inte heller tvärnordiskt. Denna brist på kommunikation kanske kan illustreras av sättet som boken är redigerad på, där alla artiklar är försett med citattecken efter danskt språkbruk – „danska“, „svenska“ och „norska“ har förvisso tydligt åtskilda principer på detta område.

Leif Jonsson

Peter Reinholdsson: *Making Music Together. An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz* (Studia Musicologica Upsaliensia. Nova series 14) Uppsala: Institutionen för musikvetenskap, 1998, Diss., 440 s., ISBN: 91 5544 243 9

The question of how jazz musicians interact while performing is a very profound one, and one that has not received the attention that such profundity would imply. Peter Reinholdsson's dissertation, *Making Music Together: An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz* is the most extensive and detailed study to date on this important topic. Because jazz is improvised, many important musical structures must be creatively realized in performance by a group of musicians. While jazz musicians have many assumed and standard structures and procedures that allow them to produce idiomatic, effective, and sometimes astounding music spontaneously, the issue of interaction is still a fundamental one, and

analysts are still in the early stages of understanding it. This dissertation takes a major step toward the goal of a more complete understanding of this topic.

Reinholdsson's methodology is an important aspect of his study and one to which he devotes considerable thought. He bases his study on concepts from the symbolic interactionist school of sociology, and from the sociologist George Herbert Mead in particular. Symbolic interaction has been defined as "people adjusting what they do in light of what others do, so that each individual's line of action 'fits' into what the others do." Symbolic interaction is not automatic: people more or less consciously consider their options. It takes into account the meaning of what others do, and this focus on meaning leads to the use of the term "symbolic." Symbolic interaction also creates a "self" in the sense used by Mead. This self is defined to be the self as the object of its own actions; that is, a person may consider his or her own acts in a similar fashion as one would consider the actions of another person. This approach may be further explained by introducing the important concepts of "I" and "me," which have a special meaning. I is the self acting as a subject, while me is the self acting as an object; I is the present, subjective self observing the me in the past as an object; I is the active observer observing the passive me as an object.

Along these same lines, Reinholdsson also pays particular attention to the distinction between emic and etic viewpoints. "Emic" refers to the viewpoint of the actors or participants in any social setting; "etic" refers to perspectives from the viewpoint of an outsider or analyst. In this and other areas, Reinholdsson recognizes a dialectic in which the emic and etic viewpoints are considered to exist in a sort of dynamic and healthy tension along a continuum, both making a contribution towards understanding a topic, rather than both existing in mutually exclusive opposition in which one negates the other. In general, Reinholdsson's approach is intersubjective, phenomenological, and adopts a social construction of reality in order to effectively treat what happens in a jazz performance.

While such theoretical and conceptual concerns are treated at length, much of the disserta-

tion is devoted to analyses of several performances by Swedish jazz musicians in two jazz combos (a compact disc with recordings of these performances is thoughtfully included with the dissertation). The first set of analyses concern a single performance of a piece composed by the bassist of an established jazz group and which the group has played before; the second set of analyses look at three versions of the jazz standard *On Green Dolphin Street*, all recorded by a single piano trio specially formed for the occasion. This is a very effective plan for studying interaction: original pieces, jazz standards, a working ensemble, an ad hoc ensemble, a single performance, and several performances of the same tune are all different and important aspects of jazz that significantly influence how musicians will interact with each other. Reinholdsson thus can address many important aspects of interaction because he has covered so many contexts in which it may occur. Also, in accordance with a symbolic interactionist approach, Reinholdsson conducted extensive interviews with the musicians regarding their musical background, biases, and approaches to playing jazz, as well as the performances they played for Reinholdsson and which he analyzed.

This dissertation has many excellent aspects to it. It contributes a great deal toward establishing a sound foundation on which concepts from symbolic interaction may be used to analyze interaction in a jazz performance, and Reinholdsson shows that these concepts are important. For instance, understanding the distinction between emic and etic viewpoints is crucial for analyzing jazz (was a certain musical phrase understood by the analyst or by the musicians to be a part of a call and response?); this dissertation understands that distinction to be a primary concern and keeps it in the forefront of the discussion. Furthermore, the analyses of interaction in the original piece by the first group's bassist, as well as the analyses of the three versions of *On Green Dolphin Street*, are among the most extensive and detailed analyses of interaction in all of jazz literature. In many cases, Reinholdsson made a judgment about whether, for instance, a certain phrase is part of a call and response, and I found myself agreeing with him the vast majority of the time. (However, exploring the basis upon which such

judgments are made, and whether other bases might be used, could have important implications for this topic.) The interviews conducted by Reinholdsson should establish a precedent for interviewing musicians when seeking to understand their perspective on the interaction that is being analyzed. One fascinating aspect of this study that has rarely, if ever, been as extensively covered as Reinholdsson has is the issue of eye contact as a form of communication and interaction during a jazz performance. Eye contact among jazz musicians is common and sometimes essential; as such it is an important part of interaction during a performance and Reinholdsson's attention to this aspect of interaction is original, substantive and valuable.

This study would have been strengthened, however, if a more substantive connection had been made between the concepts from symbolic interaction and the analyses on which they were based. Sometimes Reinholdsson tended to merely use the vocabulary of symbolic interaction in the analyses without any apparent effect of that vocabulary or the concepts that underlie that vocabulary on the analysis itself. While this occurs in Reinholdsson's analyses, the clearest example comes from his preliminary theoretical discussion and which concerns an analysis by Gunther Schuller of the New Orleans front line. As an example of changing an objective, materialist, and scientific analysis into a social, processural, and human analysis by paraphrasing it, Reinholdsson changes Schuller's analysis:

"Each of *its three registral layers* was assigned a specific function. The *trumpet*, in its middle register, lined out the melody ..." [my emphasis],

into:

"Each of *the three players* was assigned a specific function in relation to the registral layer. The *trumpeter*, employing the middle register, lined out the melody ..." [my emphasis].

On the one hand, it is supportable that these changes made by Reinholdsson produce a shift to "the social interaction and functional activity that involves subjects with interpretive minds – rather than ... dehumanized structural and material objects with no minds at all." But the value of such a shift is not reflected in the analysis itself, as

it is still either the trumpet or the trumpeter that lines out the melody in its middle register. This same lack of effect on the analysis itself plagues some of Reinholdsson's otherwise quite valuable analyses of interaction in the recordings he analyzed. The recognition of the importance of understanding jazz as music produced by subjects with interpretive minds (as well as the concomitant use of vocabulary reflecting that recognition) actually holds enormous potential for producing great results in how jazz is analyzed and understood. But if the only difference produced in jazz analysis is merely substituting vocabulary in some cases, then a great opportunity will have been missed.

Despite this missed opportunity, Reinholdsson has still produced a major study of one of the most fascinating yet difficult aspects of jazz for any analyst to study. He has shown that symbolic interaction can be a useful tool for understanding a crucial aspect of jazz.

Paul Rinzler

Even Ruud: *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget, 1997, 224 s., ISBN: 82 0022 923 8

En växande riktning inom musikvetenskapen är studiet av upplevelsen av musik, hur musik används och vad den betyder för människor. Bland studier från senare år finns alltifrån mera musiksociologiska hårddatastudier om exempelvis kopplingen mellan musik och social bakgrund eller linjeval i skolan (som Trondman 1989, Bjurström 1993, 1997) till studier som utgår mera från 'mjukdata' och människors upplevelser av musik (som *My Music* av Crafts m.fl. 1994, Henningsson 1996). En mycket givande och läsvärd bok som anknyter till den senare riktningen är Even Ruuds *Musikk og identitet* (Oslo 1997).

Even Ruud, som är professor vid Institutet för musik och teater vid Oslo universitet, har helt enkelt låtit studenter och blivande musikerapeuter skriva ner sina musikaliska självbiografier med berättelser om musikupplevelser de haft, både som lyssnare och som utövare. Studenterna har också fått göra sina egna klingande musikaliska

biografier i form av kassettband med musik. Även muntliga intervjuer ingår i materialet, som började samlas in 1989. Ur allt detta har Ruud tagit ut en provkarta av citat med vittnesbörd om olika förhållningssätt till och upplevelser av musik.

Att de intervjuade är musikstudenter, alltså människor som har speciella förhållanden till musik, är naturligtvis en svaghet, vilket författaren är väl medveten om. En utvidgad undersökning enligt samma eller liknande metod där 'vanliga' människor och inte enbart musikspecialister undersöks vore givetvis mycket intressant.

Bokens styrka jämfört med exempelvis den nyss omtalade *My Music* (Crafts 1994) är det teoretiska fundamentet. Medan man i *My music* lät berättelserna om musik tala mer eller mindre för sig själva, lotsar Even Ruud läsaren varsamt mellan citaten genom sammankopplande kommentarer och anknytningar till teorier inom ämnesområden som kulturanalys, psykologi, etnologi, antropologi, sociologi etc. En del slutsatser kan tyckas triviala – men det är viktigt att också få bekräftat 'det vi redan vet' – andra gånger uppstår nya insikter och aha-upplevelser.

Boken inleds med att Ruud skriver sin egen musikaliska självbiografi. Han undviker dock att göra berättelsen till en egotripp. Syftet är att genom exempel från sitt eget liv skapa en utgångspunkt för senare utläggningar, och han återknyter flera gånger i boken till inledningskapitlet.

"Si meg hvilken musikk du liker, og jeg skal si deg hvem du er?" – så lyder rubriken på bokens inledning. Detta påstående, menar Even Ruud, är dock en sanning med stor modifikation, och han skriver:

"Si meg hvilken musikk du liker ... og jeg skal ikke påstå å vite hvem du er. Men fortell mig historien om dine minner om musikk, så skal det bli tydeligere hvor du kommer fra og hører til, hva du beveger deg i retning av og holder for viktig her i livet." (s. 11)

Det centrala begreppet identitet, som började användas inom samhällsvetenskapen så sent som i början av 1950-talet, definieras på olika sätt, men framförallt som en inre upplevelse av sig själv, som något som är knutet till självkänslan. Identiteten är en bild av oss själva som påverkas och formas också i mötet med andra.

Identiteten förutsätter reflektion, och Ruud påpekar att i det moderna samhället konstruerar vi sociala identiteter på ett annat sätt än förut. Vi föds inte självklart in i traditioner som vi övertar och för vidare. Samtidigt menar Even Ruud att:

"Å tillegge seg en musikksmak betyr å gjøre seg mer eller mindre bevisst hvilken samtid og historie man tilhører. Å være musikalisk betyr slik sett å råde over et kognitivt system hvor musikken kan frambringe minner, skape assosiasjoner og historier." (s. 58)

Musik är ett starkt och användbart medel för att skapa, upprätthålla och markera identitet. Relationer mellan människor, som vänskap, kärlek och gruppgemenskaper, är, skriver Ruud, ofta inkapslade i emotionella upplevelser som också är knutna till musik. Många gånger bedöms vi av andra just utifrån den musik vi gillar. När vi träffar nya människor tittar vi gärna i skivhyllan eller bokhyllan för att få en bild av personen. (Detta motiv berörs för övrigt också i två på senare år omtalade romaner: Nick Hornbys *High fidelity*, på svenska 1997, och Giles Smiths *Lost in music*, 1996).

Fyra olika teman (utan helt klara gränser) utvecklas i var sitt kapitel: det personliga rummet, det sociala rummet, tidens och platsens rum och det transpersonliga rummet.

I kapitlet Det personliga rom behandlas bland annat musiken i barndomen och om den betydelse tidiga musikupplevelser har för identiteten. Här finns flera historier på temat 'mor eller far sjunger för barnet'. Några berättar om hur man som barn tyckt om skillingtrycksvisor med sina grymma, ruskiga eller sentimentala historier. I en tankvärd formulering kallar Ruud skillingtryck för "barnesangens blues". Här finns för övrigt påfallande många upplevelser av människor som musicerar tillsammans men relativt få minnen av medierad musik. Man frågar sig om detta ändrats och om musik på fonogram eller i andra massmedier spelat större roll för dem som växer upp nu eller som vuxit upp under låt säga de senaste två decennierna? I kapitlet finns också flera exempel på hur musik fungerat som katharsis, som en psykisk rening och hjälp och tröst för människor i svåra stunder.

Kapitlet Det sosiale rom innehåller diskussioner om hur musik fungerar och används i samspe-

let med andre mennesker og om hur musiksmaken kan användas som markör för olika stilar. Ruud tar särskilt upp och kritiserar hur stereotypa uppfattningar om vad en viss typ av musik står för fungerar i det dagliga livet. Musik som medel för att etablera ny självständighet gentemot föräldrar och andra auktoriteter är ett annat tema, och här diskuteras särskilt rockmusik som ett brott mot 'normalkulturen'. Även pojkars och flickors olika sätt att förhålla sig till musik, inte minst rock, tematiseras. Even Ruud skärskådar också begreppet autenticitet, upplevelsen av att något är äkta och naturligt. Problemet är att det finns många former av autenticitet och att upplevelsen av autenticitet är subjektiv. När olika upplevelser av autenticitet ställs mot varandra, faller hela begreppet samman, menar Ruud.

Musik fungerar ofta som en depå för olika minnen, och identiteter och musikupplevelser är alltid knutna till en tid och/eller plats. I samband med detta diskuteras också hur viss musik kan göras till bärare av nationella eller regionala identiteter. Om man i musik letar efter något 'essentiellt' norskt eller svenskt får man dock leta förgäves, menar Even Ruud. En sådan utgångspunkt leder till att det internationella lätt blir till ett hot mot hemkänslan.

I kapitlet Det transpersonlige rom behandlas fenomen som 'peak experiences', starka musikupplevelser, religiösa upplevelser av musik och förändrade sinnestillstånd som musik kan ge upphov till.

Boken avslutas med ett kapitel med titeln Musikken – en metafor för identitet. Ruud konstaterar att musikaliska identiteter konstrueras av berättelserna om musiken. Det finns inga identiteter utan berättelser som producerar dem. Samtal och diskussioner om musik är med andra ord helt centrala för upplevelsen och för hur vi skapar identitet med hjälp av musik. Det är fullt begripeligt, avslutar Even Ruud, att människor blir provocerade när deras musik och musiksmak angrips, eftersom musiken är en sådan viktig markör för vem vi är eller vill vara. En av musikens grundfunktioner är just att bekräfta oss, och få oss att känna oss hemma, att ge oss en identitet: 'här är det gott att vara'.

Sammanfattningsvis: att läsa Even Ruuds Musik och identitet är en rik läsupplevelse – det

är svårt att lägga ifrån sig boken när man börjar läsa – som får en att reflektera över sig själv och sitt förhållande till musik likaväl som över musikens kraft överhuvudtaget.

Litteratur

Bjurström, Erling 1993: *Spelar rocken någon roll?* Stockholm

Bjurström, Erling 1997: *Högt och lågt. Smak och stil i ungdomskulturen*. Umeå

Crafts, Susan D., Cavicchi, Daniel, & Keil, Charles (red.) 1994: *My music*. Hanover/London.

Henningsson, Ingemar 1996: *Kör i cirkel. Ett forum för individuell och kollektiv utveckling*. Göteborgs universitet

Trondman, Mats 1989: *Rocksmaken. Om rock som symboliskt kapital. En studie av ungdomars musiksmak och eget musicerande*. Rapporter från Högskolan i Växjö, serie 2, beteendevetenskap 10

Lars Lilliestam

Gunnar Valkare: *Det audiografiska fältet. Om musikens förhållande till skriften och den unge Bo Nilssons strategier*. Göteborgs universitet: Avdelningen för musikvetenskap (Skrifter från Avdelningen för musikvetenskap nr 49), 1997, Diss., 361 s., ISBN: 91 8597 441 2, ISSN: 0348 0879

Et grunnleggende problemområde i dagens musikkvitenskap er forholdet mellom musikk som auditivt og som notert fenomen. Det er dette problemfeltet som står i sentrum for Gunnar Valkares avhandling *Det audiografiske fältet*. Perspektivet er vidt; Valkares prosjekt handler om hvilke konsekvenser bruken av musikkskrift i vår kultur har hatt for musikkutviklinga som historisk prosess, med vekt på kunstmusikken.

I avhandlingas undertittel *Om musikens förhållande til skriften och den unge Bo Nilssons strategier*, ligger ei konkretisering og aktualisering av det allmenne hovedtemaet, illustrert ved Bo Nilssons kometaktige karriere som et velvalgt case study. Dette følges opp i innleiinga, der forfatteren lar to klaverstykker fra 1957 – Jan Barks

"Sonata" og Bo Nilssons "Quantiteten" – illustrere ei grunnleggende kløyving i europeisk musikknotasjonspraksis på 1950-tallet. På den ene sida står sonaten av Bark, i konvensjonell noteskrift og med en lettfattelig musikalisk struktur innenfor kunstmusikkens etablerte konvensjoner. På den andre sida står Nilssons verk, notert med et uhyre komplisert og detaljert skriftbilde, der eksakte tallangivelser angir såvel dynamikk som rytmisk/metrisk struktur, mens tradisjonelle foredrags- og dynamiske betegnelser er helt fraværende. Skriftbildet har mange likhetstrekk med den notasjonspraksis som på denne tida ble etablert av avantgardekomponister som Karlheinz Stockhausen og Pierre Boulez. Innenfor denne praksisen var det musikaliske skriftstykket mer enn en visuell representasjon av den klingende musikken, det fikk også i viss monn status som grafisk kunstverk.

Gunnar Valkare finner at utviklinga av nye komposisjonsteknikker ikke gir ei tilstrekkelig god forklaring på den ekstreme vektlegginga av det musikaliske skriftbildet i den aktuelle perioden. Hans prosjekt dreier seg derfor om å finne fram til djupere årsaker til framveksten av nye notasjonsformer i vesterlandsk avantgardemusikk på 1950-tallet.

Hovedhypotesen er at det eksisterer ei grunnleggende spenning mellom musikkens natur som auditiv, allmenmenneskelig ytring og det musikaliske skriftbildet. Dette spenningsfeltet, det audiografiske feltet eller AG, har etter forfatterens mening vært ei grunnleggende drivkraft bak de mekanismene som førte fram til nye notasjonsformer. I boka gjør han rede for den lange og møysommelige forskningsprosessen som har ført fram til – eller i alle fall understøtter – dette standpunktet. Denne prosessen ligger også under argumentasjonskjeden som bygger opp til forfatterens endelige konklusjoner.

Ved å fokusere på forholdet mellom skriftlighet og muntlighet som et spenningsfelt, signaliserer Valkare ei kulturkritisk vinkling, som kan hende er prosjektets største utfordring. Allerede i forordet gjør forfatteren det klart at hans anskueliggjøring av temaet gjennom referansen til Bo Nilssons inntreden i den kunstmusikaliske avantgarden ikke blir "en okritisk skønnmåling, den text om honom själv han kanske helst skulle vilja

se. Jag kan bara uppriktigt försäkra att min framställning är sprungen ur den största respekt och sympati." I denne programmerklæringa ligger ei bevisst åpen holdning og en kritisk sjølførståelse som avtvinger respekt.

Forfatteren legger opp til ei brei tilnærming til problemområdet, med integrert bruk av tanke-gods og metodeverktøy fra ulike disipliner, bl.a. antropologi, historie, allmenne kulturstudier og musikalisk stilanalyse. Gjennom en høgst personlig preget og skreddersydd metodepluralisme nærmer han seg sitt problemfelt.

Valkare ringer inn sitt tema i fire hovedbolker. Den første bolken, med overskrift Antropologisk estetikk, begynner med gjennomgang av antropologiske teorier fra 1800-tallet (spesielt Tyler) og de viktigste retningene på 1900-tallet: funksjonalismen (Malinowski og Radcliffe-Brown) og strukturalismen (Lévi-Strauss) for til slutt å ende opp med et sosiobiologisk perspektiv. Han konkluderer med at det i menneskets natur er nedlagt et imperativ til kulturbygging, som omfatter både drivkraft og redskap til å skape kultur. I forståelsen av menneskelig atferd som kulturbyggende aktivitet skiller forfatteren mellom tre nivå:

1. det antropotypiske, knyttet til mennesket som art,
 2. det etnotypiske, knyttet til kulturell gruppe og
 3. det idiotypiske, knyttet til individet.
- Ut fra de antropologiske forutsetningene utvikler Valkare en estetisk teori med vekt på det semiotiske. Musikk og dans er her forstått som genetisk betingete atferdskoder og rituelle koder for kulturbygging, begge knyttet til det spesifikt menneskelige.

Som *atferdskode* har musikk visse grunnleggende egenskaper. Den har *transitiv* karakter, dvs. den forutsetter gjensidighet mellom minst to involverte parter. Videre har den *resiprok* karakter, dvs. at den i tillegg til å generere samhandling mellom flere også har en effekt innad i avsenderen, og slik har en belønningskarakter. Den transitive og den resiproke karakteren gjelder i liknende grad også for dans. Innenfor det antropologiske perspektivet understreker Valkare at forestillinga om musikk som samhandling eller kollektiv atferd er mer grunnleggende enn den vanlige oppfatninga i vår kultur av musikk som

en enveis-flyt mellom utøver og mottaker.

Avslutningsvis i den første bolken presenteres en antropotypisk modell for musikalsk atferd (beteende), der koden står i sentrum med et "jag" og et "du" på hver sin side. Jag'et utvikler aktivitet i koden, og denne aktiviteten utløser gjennom sin resiproke karakter estetisk lystopplevelse hos jag'et, samtidig som den klingende manifestasjonen, gjennom sin transitive karakter, skaper lystopplevelse hos du'et og dermed utløser kodeaktivitet med påfølgende estetisk lystformnelse hos du'et. Samspillet mellom jag'et og du'et øker informasjonsstrømmen i begge individene, og belønningen øker. Denne modellen skiller seg fra konvensjonelle kommunikasjonsmodeller ved sterkere fokus på prosessuelle sider, og ved at kommunikasjonen knyttes tettere opp mot handlingsaspektet.

Det kan finnes god støtte for en slik modell i etnomusikologisk forskning. Til og med individuell musikkaktivitet, som eksisterer i mange kulturer og mange sammenhenger, kan tolkes og forstås i lys av jag-du-modellen. Et nærliggende eksempel er Alan Lomax (1968), som i sitt *cantometrics*-prosjekt argumenterer sterkt for at musikkens sosiale (i Valkares begrepsbruk: transitive) karakter er nedfelt også i individuell musikkhand-ling. Det ensomt syngende eller spillende mennesket gir gjennom sin musikalske atferd et sterkt uttrykk for sosial og kulturell tilhørighet. Her bør det likevel tilføyes at Lomax – og mange med han – primært bygger på empiri fra skriftløse musikk-kulturer. Det handler altså om musikkens grunnleggende egenart som handlingsfellesskap innenfor et tidsperspektiv som faller sammen med menneskeslektas historie, der musikkskriftspråket bare dekker en forsvinnende liten del – men denne delen har riktignok vært med på å forme vår musikerfaring.

I den andre bolken, med overskrift *Det audiografiske feltet*, drøfter Valkare særtrekk ved skriftløs og skriftbasert musikk. Han peker bl.a. på den skriftløse musikkens flyktige karakter, ved at den er bundet i tid, og at den bare kan erfares gjennom handling. Derved er skriftløs musikk innringet av menneskets mentale og fysiologiske begrensninger, og et eventuelt verkbegrep kan ikke bli like entydig som innenfor en musikalsk skriftkultur. Den skriftbaserte musikken, deri-

mot, er ikke bundet av tid og rom, og den er frigjort fra ørets dominans og minnets begrensninger. Notasjonen endrer musikk-konseptet og legger føringer for utviklinga av vestens tonesystem. Den danner også basis for forestillinger om ei musikkhistorie. Samtidig har det musikalske skriftspråket sine begrensninger, ved at det reduserer komplekse, multidimensjonale *musemer* – musikkens elementære byggesteiner – til kvantifiserte, todimensjonale enheter, entydig definert ved tonehøyde og varighet.

Et sentralt begrep innenfor det audiografiske feltet er DGG, "det gemenamt givna". Valkare innfører dette begrepet for å kunne operasjonalisere summen av kodeelement som ved et gitt tidspunkt er mest allment strukturelt akseptert i den europeiske kulturen. DGG er således en begrepsmessig forenkling av et mangedimensjonalt og diffust kontinuum, "en abstrakt konstruktion lik som många andra begrepp jag arbetar med. Varje försök att exakt beskriva detta europeiska DGG skulle sannolikt slå slint – eller i varje fall missa subtilare poänger" (s. 92). Som anskueliggjøring av ei side ved DGG gjør forfatteren en elementær kvantitativ undersøkelse av intervallforekomst i noen utvalgte repertoar av europeisk musikk.

I den tredje bolken, *Flykten från det gemensamma*, anvender Valkare begrep fra de to første bolkene i et historisk overblikk og en analyse av utvalgte utviklingslinjer i europeisk kunstmusikk fra opplysningstida til årtiene etter 1945. Han viser til at flere forskere mener at den moderne kunstmusikken var inne i en krise i de første etterkrigsåra, og at ulike sider ved denne krisen – framfor alt tendensen til isolasjon av ny musikk fra publikum – hadde røtter i etableringa og utviklinga av en borgerlig kunstmusikk på slutten av 1700-tallet. Valkare argumenterer for at det var tre brytningspunkt i denne prosessen. Det første var på slutten av 1700-tallet, med etablering av en borgerlig musikk. Det andre var på tida rundt første verdenskrig, med modernismens gjennombrudd. Det tredje brytningspunktet var tida etter andre verdenskrig, da den radikale avantgarden med utgangspunkt i serialismen ble etablert.

Valkare beskriver det som skjedde med kunstmusikken ved de tre brytningspunktene som forskyvninger på det audiografiske feltet. Ved det første brytningspunktet beveget den urbane eli-

tens musikk seg mot den auditive sida av AG, som følge av den emansiperte lavere mellomklassens behov for avstandsmarkering til kirkas og hoffets sterkt skriftdominerte musikk.

Det andre brytningspunktet er karakterisert ved etableringa av dodekafonisk komposisjonsteknikk i kunstmusikken på 1900-tallet, som skaper større avstand til det auditive. Ved det tredje brytningspunktet, på 1950-talet, frigjøres såvel tidsdimensjonen som dynamikken fra auditiv kontroll – musikkstruktur og komposisjonsteknikk blir fullstendig betinget av den grafiske utforminga.

Noe av bakgrunnen for den radikale fokuseringa på det grafiske ved det tredje brytningspunktet var, ifølge Valkare, et ønske om "renhet" og et behov for å unngå irrasjonalitet. Med fascismen var det subjektive og irrasjonale blitt grundig skjendet og måtte derfor i ettertid unngås. I den samme ettertida oppsto et behov for å rehabilitere komponister som hadde blitt forfulgt under nazismen. Arbeidet med å gjenskepe forståelsen for Schönbergs tolvtoneteknikk og Anton Weberns serielle teknikk la grunnen for anti-auditive holdninger og det Valkare beskriver som "förvetenskapligande", *vitenskapeliggjøring* av musikk-synet. Denne termen refererer til den utstrakte bruk av akustiske termer, både i musikkteorien og i det nye musikkskriftbildet.

Men når f.eks. Stockhausen skriver om "ett kontinuum mellan frekvens och rytm" (s. 73), er det i første rekke naturvitenskapens *begrepsapparat* som lånes – ofte uten den grunnleggende forståelse av begrepenes naturvitenskapelige innhold. I den nevnte uttalelsen er "frekvens" hentet fra naturvitenskapens begrepsapparat og angir en fysisk parameter, mens "rytm" er et begrep som anvendes av humanvitenskapene og angir en subjektiv, opplevd kvalitet. Referansen til Stockhausen illustrerer således ei sammenblanding av begrep fra ulike – og langt på veg uforenlige – kunnskapsområder. Slik sammenblanding er logisk meningsløs og kan bare sies å virke vitenskapelig ut fra en overflatisk betraktning. Når Valkare nytter termen "förvetenskapligande", handler det derfor ikke om vitenskapeliggjøring i egentlig forstand, men heller om en begrepsbruk der lån av symbolspråk fra matematikk og fysikk gir teksten et ferniss av vitenskapelighet. Her

kunne det forøvrig ha vært naturlig å trekke inn en parallell fra etterkrigstidas musikkteknologi, der også det naturvitenskapelige begrepsapparatet er ukritisk overført til musikk: termer for lyd som akustisk fenomen anvendes kritikk- og kunnskapsløst om musikklyd som kulturbetinga ytring.

Valkares beskrivelse av den vestlige kunstmusikkens historie med referanse til ulike forskyvninger innenfor AG kan nok virke noe spekulativ, men er samtidig et uvanlig og tankevekkende forsøk på å fange opp og synliggjøre hovedlinjer i en kompleks prosess innenfor rammene av en enkel modell. Fokuseringa på AG som spenningsfelt gir et spesielt grep som til tider kan minne om tankegods fra det feltet historikere gjerne omtaler som mentalitetshistorie. Faren ved å nytte AG som sentral forklaringsfaktor er naturligvis at modellen eventuelt tilslører eller ikke formår å fange opp andre – og kanskje viktigere – årsakssammenhenger. Det framgår heller ikke alltid like klart hvorvidt bevegelsene på AG er å forstå som underliggende drivkrefter for den historiske prosessen, eller om de heller bør forstås som symptom på ei utvikling betinget av andre krefter.

Ei annen innvending er at Valkare avslutter sitt historiske eksposé på 1950-tallet og derved mister muligheten til å se det tredje brytningspunktet i lys av musikkhistoriske utviklingstendenser gjennom den siste delen av 1900-tallet. Et særtrekk ved utviklinga i hele vårt århundre er at fonogrammet har overtatt hegemoniet som det bærende uttrykk for musikkverket, mens den musikalske skriftkoden har tapt terreng. I store deler av dagens musikkdiv har fonogrammet de facto overtatt notasjonens rolle. I denne prosessen er det ikke urimelig å anta at de skriftavhengige deler av musikkdivet har kjent og kjenner et markeringsbehov i kampen for å bevare den musikalske skriftkulturens hegemoni. Innenfor et slikt perspektiv kan Valkares tredje brytningspunkt også forstås som en (siste?) krampetreknning til en musikkdelkultur som var i ferd med å bli detronisert og dermed fratatt sin ledende rolle i musikkdivet.

Innenfor det store mangfold av begrep Valkare nytter, finnes tankegods som synes løsrevet fra sin opprinnelige sammenheng. Et eksempel er

"mellanmusik" (s. 140), som i det engelske summaryet er blitt til "middle music" (s. 340). Slik mellanmusik blir definert, kan det åpenbart føres tilbake til begrepet "mesomusic", som først ble anvendt av Carlos Vega (1966) i en mye sitert artikkel i *Ethnomusicology*. Det er derfor noe uheldig at begrepet ikke føres tilbake til sin opprinnelige form – i stedet for "middle music" burde "mesomusic" vært anvendt i den engelske teksten.

Ut fra det perspektivet forfatteren utvikler i de tre første bøkene, gir han i den fjerde bolken en beskrivelse, drøfting og analyse av den komedaktige karrieren til den unge svenske komponisten Bo Nilsson (f. 1937). Han hadde vokst opp i Malmberget i Norrland og tok tidlig kontakt med Bengt Hambraeus, som fra 1955 fikk en strøm av komposisjoner fra den unge komponistens hand. Hambraeus fattet interesse for Nilssons komposisjoner og formidlet dem videre til Herbert Eimert i forbindelse med Darmstadt-kurs. Allerede i mars 1956 ble ett verk, Nr. 1. Två stycken för flöjt, basklarinett, piano och slagverk, oppført i WDR i Köln. Stykket vakte interesse, og Nr. 6. Frequenzen ble oppført i Darmstadt i juli samme år. Også denne framføringa ble en suksess og førte til at verket ble spilt i Paris av Pierre Boulez og ved ISCM-festivalen i Zürich 1957. Bo Nilsson komponerte videre, og ved begynnelsen av 1958 omfattet opuslista hans 18 fullførte komposisjoner med klaverstykket Quantitäten som nr. 18. Han viste nå interesse for den nye, elektroniske musikken, men snart skulle hans interesse dreie mot vokalmusikk. Han komponerte ei rekke kantater, og satte sammen tre av dem, med tekster av Gösta Oswald, til en syklus med tittel Brief an Gösta Oswald. På dette tidspunktet var Bo Nilsson internasjonalt berømt og fikk flere internasjonale bestillinger på nye verk. Blant disse var Szene I–III. I den siste av disse "scenene" fjerner komponisten seg klart fra avantgardestilen, og i åra som fulgte holdt han god avstand til avantgarden og komponerte hovedsakelig innenfor et stilistisk grenseland mellom populærmusikk og kunstmusikk.

I tre kjente komposisjoner før "Nr. 1. Två stycken ... komponerte Nilsson ifølge Valkare innenfor en fri tolvtoneteknikk. Valkares analytiske gjennomgang av komposisjonene fra den avantgardistiske perioden viser at Nilsson, med

dette individuelle utgangspunktet, på en sjølstendig måte utviklet en *pseudo-seriell* komposisjonsteknikk. Partiturene er likevel utformet på en uttalt seriell måte, med numerisk angivelse fra 1 til 10 av dynamikk og abstrakt kvantifisering av tempomarkeringer, fordelt på en pseudo-seriell måte. Den metriske tidsstrukturen forlattes og tidsforløpet struktureres i nøytrale takter med ett slag pr. takt. Fra Nr. 11. Gesang von der Zeit, gikk Nilsson over til ekstremt komplisert metrisk og taktartskiftninger. Samtidig brukte han, ved sida av det kromatiske toneutvalget, et karakteristisk akkordmateriale, som Valkare sporer tilbake til harmonisk praksis i seinromantikk, impresjonisme og jazz.

Den pseudo-serielle utforminga av Nilssons partitur ble forsterket av en kvasivitenskapelig attityde, som kom til uttrykk på forskjellig vis. Matematiske formler på partiturene gav signal i retning av å være del av komposisjonsprosedyren. Komponisten gav også, bl.a. til Steinecke i Darmstadt, uttrykk for at komposisjoner var bygd opp serielt tvers i gjennom. Dette inntrykket ble styrket av artikler i dagspresse og tidsskrift. Som ei oppfølging av dette problemkomplekset har Valkare gjort en omfattende analyse omkring resepsjonen av Quantitäten, som ble framført under en konsert i Fylkingens regi 20. oktober 1956. Forfatteren finner godt samsvar mellom kritikernes vurderinger og hans egen analytisk baserte plassering av verkene i AG.

I det avsluttende sammendraget trekker Gunnar Valkare den konklusjon at Bo Nilsson, bak sin pseudo-serielle og avantgardistiske fasade, i realiteten komponerte ut fra et auditivt konsept. Han hadde utforsket og tilegnet seg de ekspressive mulighetene innenfor serialismen og med det utgangspunktet komponerte han fritt og med et individuelt, personlig utgangspunkt. Ved å etablere og signalisere ei pseudoseriell holdning, plasserte altså Bo Nilsson seg sjøl i en posisjon som var i godt samsvar med Darmstadtskolens plassering på den ekstremt grafiske sida av AG. Slik kunne han anta høy verdi som avantgardekomponist i relasjon til det rådende verdisyn innenfor denne delkulturen, samtidig som han var i stand til å komponere uten å gi avkall på den auditive kontrollen. En slik kombinasjon var eksepsjonell – og svært vellykket.

Valkares avhandling er stort anlagt. Forfatteren velger aldri snarveger, men trekker opp et vidt kulturelt og historisk perspektiv, ganske forskjellig fra det f.eks. Georgina Born (1995) legger opp til i boka om IRCAM og fransk avantgarde (et verk som Valkare av naturlige årsaker ikke refererer til). Den problemorienterte vinklinga er nyskapende og vitner om ei sjølstendig holdning og velutviklet evne til å stille spørsmål ved etablerte tanke-mønstre og utvikle nye og somtid overraskende vinklinger. Den skriftlige framstillinga drives fram med målrettet konsekvens; forfatteren fastholder på eksemplarisk vis sitt hovedprosjekt – AG, det audiografiske feltet. Han skriver levende og med pregnant uttrykksform.

I Valkares antropologiske perspektiv framstår Bo Nilsson og avantgardemusikken på 1950-tallet som et unntakstilfelle. Men dette perspektivet er tilbakeskuende og innbefatter f.eks. ikke et helhetssyn på 1900-tallets musikk. Blant de mest betydningsfulle globale (antropotypiske?) trekk ved musikkutviklinga dette hundreåret er framveksten av en musikkteknologi som startet som (lyd)reproduksjonsteknologi og er i ferd med å ende som (lyd)produksjonsteknologi. Mens fonogramindustrien i flere generasjoner var entydig sikket inn mot lydfesting og spredning av akustisk musikk, skapte elektrofonien et nytt lyd- og musikkunivers som har kulminert med syntheteknologien. Med dette har fonogrammet overtatt rollen som den egentlige musikken, mens konserten er redusert til en mime-forestilling, som ikke er annet enn et forsøk på å gjenskepe studiosituasjonen. Reproduksjonsteknologien har således gjennomgått et hamskifte til produksjonsteknologi, og konserten har ikke lenger primær, men i høyden sekundær status som representasjonsform. Sett mot en slik bakgrunn, framstår den kunstmusikalske avantgardens ekstreme orientering mot skriftbildet på 1950-tallet som symptom på ei utvikling av langt mer vidtrekkende og dramatiske konsekvenser. (Ironisk nok er også AG langt på veg skjøvet ut over sidelinja av ei utvikling der teknologien og fonogrammet har overtatt hegemoniet, mens notasjonen i mange sammenhenger bare eksisterer som annen- eller tredje-generasjons representasjon av den klingende musikken.) Valkares historiserende presentasjon av AG gir således bare et delperspektiv på Bo

Nilsson, i relasjon til musikkhistoriske hovedlinjer på 1900-tallet.

Overflatisk betraktet kan Bo Nilssons inntog i avantgardemusikken i meget ung alder betraktes som et kreativt utslag av ungdommelig nyfikenhet og hang til å ville prøve det nye og ukjente, kan hende med en undertone av humor – et spøkefullt forsøk på å narre autoritetene. Suksess er et multidimensjonalt fenomen, preget av samspill mellom mange faktorer. Bo Nilssons tidlige suksess stimulerte naturlig nok til videre eksperimentering, inntil han endret verdiorientering dramatisk og gikk over til helt andre musikalske former og uttrykk. Verdien i Valkares teoretiske modell ligger i at den utdyper hvorfor nettopp den strategi Bo Nilsson fulgte viste seg å være svært effektiv. Modellen, bygd opp omkring AG-konseptet, viser seg altså å ha stor forklaringskraft.

Fascinasjonen ved AG-begrepets analytiske potensiale kan somtid gi seg overdrevne utslag og lede på sidespor i forhold til avhandlingas hovedproblem. Eksempel er kategoriske utsagn som "Det hierarkiska tonsystemet och intervallens autonomi, är tankemönster som helt betingas av skriften" (s. 70). Den påfølgende referansen til europeisk musikk viser at utsagnet brukes etnotypisk, men samtidig synes det som om påstanden også gjelder som antropotypisk karakteristikk. Her oppstår problem med presisjonsnivået. Siden det av sammenhengen altså ikke framgår klart hvorvidt utsagnet skal tolkes etnotypisk eller antropotypisk, burde det ha vært prøvd mot ikke-europeisk empiri, f.eks. indisk eller pan-arabisk musikk og musikkteori. I disse og andre musikk-kulturer eksisterer notasjonssystem, men en ser klare ulikheter når det gjelder notasjonens mål og mening, i relasjon til verkbegrepet og musikkens klingende substans. Utsagnet er heller ikke uproblematisk i relasjon til europeiske skriftløse musikker. I den norske slåtterepertoaret for fele og hardingfele eksisterer eksempelvis tonale hierarki som ikke er knyttet verken til noteskrift eller verbal teori: de representerer handlingsbåren kunnskap, dvs. kunnskap knyttet til spelpraksis og internaliserte estetiske normer. Liknende forhold eksisterer i et utall folkemusikktradisjoner. Det synes som om Valkare i det nevnte sitatet har tillagt musikkskrift større betydning enn tilgjengelig empiri gir grunnlag for.

Disse og andre innvendinger til tross: med *Det audiografiske fältet* har Gunnar Valkare gitt et betydelig bidrag til forståelsen av den musikalske avantgarden på 1950-tallet. Boka er samtidig et eksempel på fruktbar metodepluralisme innenfor det musikkhistoriske feltet. Gjennom nyskapende metodologisk vinkling og forfriskende kritisk holdning til etablerte "sannheter" kan avhandlinga også leses som et viktig innlegg i dagens metodediskusjon innenfor skjæringsfeltet musikkhistorie/etnomusikologi.

Referanser

- Born, Georgina 1995: *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*, Berkely: Univ. of California Press
- Lomax, Alan 1968: *Folk Song Style and Culture*, Washington: The Association
- Vega, Carlos 1966: "Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses", i: *Ethnomusicology* 10:1–17

Ola Kai Ledang