

Recensioner

Inger Selander. Folkrörelsesång. - Stockholm: Sober förlag, 1996. - ISBN 91-7296-346-8. - 351 s.

Inger Selander påbörjade efter sin avhandling i litteraturvetenskap om väckelserörelsens sånger, "O hur saligt att få vandra..." (1980), ett projekt som innebar en jämförelse av sångdiktning i väckelse-, nykterhets- och arbetarrörelserna. Det byggde på att ett stort urval av sånger från rörelsernas sångböcker före 1920 lades in i en databank för att överensstämmelser sedan skulle kunna påvisas och användas för vidare analys. Totalt rör det sig om 140 sångböcker med sammanlagt 17 000 sångnummer. 9 000 olika texter till 4 500 melodier finns registrerade. Databasen är tillgänglig för andra forskare, och har också använts av Hans Bernskiöld i hans forskning. Hennes beskrivning av alla frustrerande turer i samband med databearbetningen blir också en berättelse om datoriseringen av humaniora, från klippande av hålkort i början av 80-talet över datorer med otillräcklig kapacitet till att nu kunna läggas in på Internet.

I denna volym har Selander nu samlat och bearbetat artiklar som projektet avsatt och sammanställt dem till en helhet. Den övergripande frågeställningen gäller hur ideologierna i de olika rörelserna, vilka ömsom samverkade, ömsom konkurrerade om samma själar, uttrycks i sången, bryts mot varandra och mot samhällsapparatusens värderingar. Detta har hon genomfört genom att jämföra olika texter som har gemensam melodihänvisning.

Det teoretiska begrepp som genomsyrar boken är intertextualitet, dvs. att ett litterärt verk - som här en sång - inte är meningsfullt enbart i sig självt, utan också genom de associationer till andra liknande verk som väcks,

eller från producentens sida förutsätts väckas, hos mottagaren. En sång associerar till sång som fenomen, till andra sånger inom samma genre, till sånger med liknande eller identiska textfraser eller melodiska gestalter. Allt detta underkommuniceras inom konstmusiken, där originalitet varit ett nyckelord, men ingår som en självklar del av produktion inom andra musikaliska offentligheter där igenkännande av mönster och stilistiska drag är en viktig del av receptionen. Det säger sig självt att intertextualitetsbegreppet fungerar väl på folkrörelsernas sångdiktning, där nydiktning till kända sångers melodier var en ofta förekommande teknik för att få mottagare att känna igen sig. Här har Selander undvikit den vanliga litteraturvetenskapliga fällan att isolera texten från musiken: genom att hon tagit med melodierna i sin studie, kan hon också upptäcka hur två texter refererar till varandra genom gemensam melodi och påvisa en intertextuell relation som var aktuell för lyssnarna men som inte framkommer genom enbart textjämförelse.

Selander använder sig av begreppen adaptation, imitation, parodi och kontrafakt för att fånga in olika förhållningssätt i relationen till en tidigare existerande text. Dessa begrepp används något annorlunda än de specialbetydelser de fått inom musikvetenskapen: med adaptation menas att en text bearbetas utan att det grundläggande perspektivet ändras, parodi står för ett distanserat förhållningssätt till en förlaga och kontrafakt för hur en direkt motsättning mellan ideologier ställs upp.

Uppgiften är genomförd i form av ett antal specialstudier. I tre kapitel granskas förhållandet till det etablerade samhällets sångrepertoar. Kapitel 2 granskar nydiktningar till nationalsånger, kapitel 3 till andra nationella och patriotiska sånger. I kapitel 5 granskas användningen av psalmer och koralmelodier som intertextuell referens. I två kapitel granskas speciellt nykterhetsrörelsens sånger, vilket är extra värdefullt då denna rörelse inte tidigare fått samma uppmärksamhet som de övriga (förf. kunde dock ha beaktat Gunhild Låstboms omfångsrika C-uppsats, som är ref. i Sohlmans). Kapitel 4 tar upp nykterhetssångernas relation till borgerliga dryckesvisan, och kapitel 6 behandlar förhållandet mellan nykterhets- och väckelserörelse.

Genom de olika analyserna framträder en bild av hur folkrörelserna arbetade fram en egen sammanhållen sångkorpus, där återkommande fraser, teman och metaforer samt melodiska gestalter bildar en lättigenkännlig värld. Flera exempel visar hur sångtexter kunde laddas om ideologiskt genom några enkla förändringar, så omarbetade J. L. Saxon en arbetarsång till nykterhetssång genom utbyte av sex ord (s. 149). Vilka var motiven till att göra intertextuella nydiktningar? Att en känd melodi gör en ny text lättare att sjunga är bara en, och en ganska oviktig orsak. Betydligt viktigare är karaktären av ideologisk strid kring de budskap som förmedlades genom skolans undervisning av unison sång – eller uppslutning kring desamma, sången som medel att understryka en rörelses lojalitet mot samhället. Selanders arbete lyfter gång på gång fram sådana stridspunkter: vad (vilka) utgör nationen, vilket är det rätta fosterlandet, vilken fana ska hyllas, var finns det framtida paradiset? I vissa fall får vi en konkret inblick i hur sångdiktning som uttrycksform aktualiserades, t.ex. när en frälsningsarméavdelning pga. hot om våld fick begära poliseskort vilket resul-

terade i en sång om sammanhållning och beslutsamhet. Men också mera pragmatiska orsaker till nydiktning avtäckts, som behovet att kringgå förlagsrättigheter, vilket i ett exempel ledde till åtta olika översättningar av en engelsk text, eller nyskapelser som utgör imitationer där metaforik och grundstämning gör det lätt att identifiera förlagan.

I kapitel 7 sammanfattas och diskuteras de slutsatser som kommit fram. En fråga som återkommer i forskning kring sånger och visor är i vilken utsträckning de "avspeglar verkligheten". Här ställer Selander sångerna i relation till de sammanhang de varit tänkta för: som unison sång vid interna och offentliga möten, som en del av stämningsskapande ritualer och en del av en rörelses officiella ideologi. En skillnad som kan noteras är att den kritik av nykterhetsrörelsen som fanns inom delar av arbetarrörelsen saknas i sångböckerna, likaså att den anti-religiösa hållning som fanns inom arbetarrörelsen kanaliserades genom lokalt utgivna vistryck, tillfällighetsdiktning vid strejker m. m., men inte gavs den mer officiella ställning som centralt sanktionerade sångböcker innebar. Samtidigt dementerar Selander en under de senaste decennierna spridd uppgift att arbetarrörelsen skulle ha nydiktat kampsånger till väckelserörelsens musik.

Det är alltså en väl genomarbetad studie som för oss med på djupet i folkrörelsernas sångdiktning, och där de referensramar som var aktuella under diktandet och sjungandet avtäckts. Med detta arbete känns också forskningsfältet grundligt utforskat (frånsett möjligheten av ytterligare detaljstudier). Här och var drar Inger Selander också ut trådarna till den efterkommande perioden, och en logisk följd blir väl att se hur folkrörelserna kombinerade sitt traditionsarv med förändrade samvaroformer och folkhemsbyggets idéströmningar.

Alf Arvidsson

Doris Axelsen: Listening to recorded music : habits and motivation among high-school students. - Göteborg : Univ, 1997. - ISBN 91-7346-317-5. - 202 s. : tab., diss.

Den 17 oktober 1997 disputerade Doris Axelsen vid Göteborgs universitet i ämnet pedagogik med sin doktorsavhandling *Listening to recorded music*. Denna artikel baseras på den presentation av denna som jag i egenskap av fakultetsopponent gjorde vid detta tillfälle. Huvudtiteln på avhandlingen är således "Listening to recorded music". Därmed anges fenomenet som står i fokus för granskning, nämligen musiklyssnande och en avgränsning är gjord till att gälla lyssnande till inspelad musik. Undertiteln "Habits and motivation among high-school students" ger en ytterligare precisering, nämligen till att det som undersöks är lyssnarvanor och de bakomliggande motiven till dessa hos gymnasieelever i åldern 17-18 år.

För att undersöka detta genomför Axelsen tre empiriska studier: (1) en enkätundersökning som benämns "The Listening habits study" och som således fokuserar lyssnarvanor, (2) en intervjuundersökning "The Motive interview study" och (3) "The Motive questionnaire study", ytterligare en enkätundersökning.

Huvuddelen av avhandlingen består av en presentation och resultatredovisning av dessa empiriska studier. Dessutom ges en forskningsöversikt uppdelad i två delar: (a) lyssnarvanor, den första delen av undertiteln, vilken görs innan redovisningen av den första studien och (b) lyssnarmotiv, den andra delen av undertiteln, vilken görs innan redovisningen av de två andra studierna.

Vid presentationen av resultaten av de olika studierna förs sedan en fortlöpande diskussion av dessa.

Avhandlingens första mening lyder "This is a report of studies in adolescents' music listening with special focus on motives for

listening to recorded and transmitted music". Förutom att inrymma det övergripande syftet med hela avhandlingen, så gör Axelsen här ett förtydligande av huvudtiteln "recorded music" till att avse "recorded and transmitted music", dvs. inspelad och överförd musik. Detta tillägg är inte oväsentligt, utan lyfter tvärtom fram något centralt i fenomenet, nämligen att det innehåller två delar: (a) att musiken spelats in, lagrats och att den därigenom kan spelas upp vid ett annat tillfälle, men också (b) att musik som framförs kan avlyssnas på en helt annan plats. Det centrala och gemensamma för detta är således att lyssnandet sker i situationer där musiken är närvarande, men inte, i fysisk mening, de som framför den.

Axelsen diskuterar översiktligt olika aspekter av vad den tekniska utvecklingen, som vid tiden för undersökningarna nått fram till Walkmanbandspelarna, inneburit för utvecklandet av nya former av musiklyssnande bland unga människor och för framväxten av ungdoms- och massmediakultur.

Referenserna är från 1978-1984 och behandlar därmed 60- och 70-talsfenomen och ska därför ses som ett historiskt tidsdokument över den idémässiga kontext i vilken arbetet med den här avhandlingen startade.

I avhandlingens andra kapitel ges en kortfattad översikt över den tekniska utvecklingen vilken gjort denna typ av lyssnande möjligt. Axelsen börjar med att konstatera att även om det redan under 17- och 1800-talen utvecklades en rad mekaniska apparater och instrument, vilka gjorde det möjligt för lyssnare att höra musik utan att de som framförde den var fysiskt närvarande i samma rum, så var det först i och med Edisons uppfinnande av fonografen 1877 som musik

kunde "lagras" för att sedan spelas upp vid ett senare tillfälle. Men även om fonografen medförde en viss ökning och spridning av musiklyssnandet, liksom etablerandet av konsertformen tidigare hade gjort på 1700-talet, genom att göra musiken tillgänglig för den allmänna publiken, så poängterar Axelsen att inget av detta har påverkat och förändrat musiklyssnandet tillnärmelsevis så mycket som vad radion gjort. Det var genom radion, och då är vi framme vid 1920-talet, som den stora spridningen och demokratiseringen av musiklyssnande åstadkoms.

I det perspektivet kan det vara intressant att återknyta till uttrycket "transmitted music", eftersom mycket av den musik som spelades i radio inte var inspelad, utan var direktsändningar av live-konserter. Ett av de mer kända exemplen på hur radiobolagen byggde upp stora konsertsalar för detta ändamål är Radio City Hall i New York, varifrån de shower och konserter som fortfarande framförs till publik sänds via radio till lyssnare runt om i landet. Utifrån denna definition av begreppet "recorded music" innefattas således en direktsänd live-konsert i radiofenomenet recorded music, eftersom utövare och åhörare är skilda åt i tid och rum.

Axelsen nämner i det sammanhanget hur copyright-lagarna och andra "legal aspects" utvecklades som en följd av detta. Det är intressant att se hur dessa regleringar i lag, som alltså kom till som en följd av den tekniska utvecklingen på den tiden, idag håller på att lösas upp som en följd av den tekniska utveckling vi haft sedan dess. Samplingsteknik och spridning av musik via Internet har skapat en situation som sett ur perspektivet av de som idag försöker upprätthålla dessa copyright-lagar är i det närmaste anarkistisk.

Forskningsöversikten inleds med att citera Beaud som 1982 konstaterade att "In this

field we can only suggest guidelines for future research as practically everything is yet to be done" (p. 17). Forskningsfältet som avses är ungdomars lyssnarvanor och vad utvecklandet av en speciell ungdomskultur kombinerat med den tekniska utvecklingen får för konsekvenser för detta. Tidigare hade ungdomar i den mån de förekommit i undersökningar om lyssnarvanor ingått som en del av övriga vuxna. Efter en introduktion där forskningsläget fram till början av 1980-talet redovisas delar Axelsen upp litteraturnomgången utifrån olika aspekter på lyssnande: a) Var lyssnandet äger rum (The listening situation), b) Hur mycket man lyssnar (Amount of listening), c) På vilket sätt man lyssnar (Modes of listening), d) Vilken typ av musik man föredrar (Preference) och e) Sociala aspekter (Social aspects of listening).

I den första empiriska studien, vars datainsamling skedde hösten 1978, ingick 1943 gymnasieelever i åldern 17-18 år. Delta-garna erhöles genom att hela klasser slumpvis valdes ut, så att alla de 19 linjerna inom gymnasieskolan fanns representerade. Könsfördelningen var i stort sätt jämn. Frågeformuläret provades fram med hjälp av elever och två versioner testades innan det slutgiltiga frågeformuläret innehållande sammanlagt 60 frågor färdigställdes.

Analysen gjordes med avseende på kön och gymnasielinje och i det följande presenteras några av resultaten: Vad gäller lyssnandet på de olika radiokanalerna visade det sig att P3 dominerar vid samtliga gymnasielinjer, förutom vid musiklinjen.

På frågan när på dagen man lyssnade på musik blev det ingen större skillnad mellan pojkar och flickor, utan för båda grupperna dominerar lyssnandet av "efter skolan", under kvällsaktiviteter och när man ska somna. Axelsen fann inte heller något sam-

band mellan gymnasielinje och den tid man ägnar åt att lyssna på musik.

Axelsen drar en metodologiskt intressant slutsats av konstaterandet att samtidigt som en del respondenter svarade nej på frågan om de spelade något instrument så angav de hur många år de spelat ett instrument. Svaren ska dock inte ses som motstridiga och oförenliga - de visar bara att kanske är det så att eleverna själva är de som bäst bedömer vad som blivit det bestående resultatet av musiklektionerna.

Ett mycket intressant resultat är att några svarade "nej" på frågan om de hade musik som bakgrund, samtidigt som de svarade "ja" på frågan om de hade musik på när de gjorde läxan. Detta betyder att de lyssnade på musik, men att de inte betraktade den som bakgrund till läxarbetet. Som en slutsats av detta ställer Axelsen den mycket intressanta frågan om huruvida det är musiken eller läxan som befinner sig i bakgrunden.

Av resultaten av vad man uppfattade som det man inspirerades av när det gällde att välja vilken musik man lyssnade till vill jag kommentera den låga siffran för "Mass-media" (8%): Säger inte det resultatet mer att ungdomarna inte är medvetna om att de påverkas av massmedia, i vilken grammatonidustrin ingår, än att de faktiskt inte influeras av den?

Slutligen får vi bekräftat att de som spelar något instrument sedan en längre tid tillbaka, i det här fallet 3-6 år, lyssnar mindre på musik än de som tagit lektioner under en kortare tid. Man verkar alltså bli "mätt" på musik genom att spela och har inte samma lust att lyssna på övrig tid.

Därefter går Axelsen över till att undersöka den andra delen av avhandlingens undertitel, nämligen motiven till musiklyssnande. Hon inleder med att göra en forskningsöversikt och konstaterar som en

avslutning av detta kapitel att forskningen kring motiv generellt har grundats i filosofiska, antropologiska och psykologiska teorier om motivation och funktion. Väldigt få av dem har studerat hur 17-18 år gamla lyssnare väljer musik för dess effekts skull när man lyssnar på inspelad musik i olika situationer i hemmet.

Med utgångspunkt från denna litteraturnomgång genomför Axelsen två studier där just motiven för lyssnande undersöks. För den första av dessa, en intervjuundersökning genomförd 1982, formuleras syftet till att utforska "the range of motives for listening to music" (p. 103).

Kriteriet för det strategiska urvalet av de 25 gymnasieungdomar som intervjuades var att de i lyssnarvanorundersökningen svarat att de lyssnade på musik mer än fem timmar om dagen och/eller att de spelade musik när de gjorde läxan.

Öppningsfrågan var alltid "Varför lyssnar du på musik?" Därefter fick svaret på denna första fråga styra ordningen på de följande frågorna vilka täckte olika aspekter av musiklyssnande såsom motiv, sätt att lyssna på, hur de kombinerade lyssnandet med andra aktiviteter, liksom vilken typ av musik de valde till olika ändamål och aktiviteter. Samtliga intervjuer avslutades med frågan "Hur klarar man av att leva utan musik?".

Om vi börjar med resultatet av öppningsfrågan så dominerar svaren av att man lyssnar på musik för "att man finner det avkopplande att göra så", följt av den andra snarlika beskrivningen "att man mår bra av att höra musik".

Med utgångspunkt från McGuire's Matrix of Motives for Human Gratification in Mass Communication indelades de motiv för musiklyssnande som återfanns i intervju svaren i sex kategorier:

1. Existential motives, vilka uttrycktes som att man hade behov av musik i vardagslivet.
2. Stimulation; att lyssna på musik förstärker känslor och underlättar intellektuellt arbete.
3. Relaxation; musik hjälper den som lyssnar att bli kvitt spänningar och trötthet.
4. Expressive; här beskrivs fantasi och dagdrömmeri liksom att fly från tråkiga plikter i det dagliga livet.
5. Affiliation; här beskrivs musikens förmåga att underlätta kontakt med andra människor, men även att använda musik som ett substitut för dessa kontakter.
6. Aesthetic. Man njuter av musiken för dess egen skull, för dess skönhet och för dess inommusikaliska kvalitéer.

Dessa kategorier, varav den sjätte är Axelsens tillägg till McGuire, utgör sedan utgångspunkt för den tredje studien. Syftet med denna var att ytterligare undersöka och validera de motiv för musiklyssnande som utvecklats i intervjustudien och strukturen hos dessa genom att tillämpa vad som beskrivs som "a factor analytic modeling approach". Vidare avsågs att studera relationen mellan å ena sidan erfarenheter av musik, kön, samt gymnasielinje och å andra sidan motiv till musiklyssnande.

För att utveckla frågeformuläret genomfördes först en pilotstudie med 50 gymnasieelever. Dessa ombads att skriftligt redovisa varför de lyssnade på musik och svaren användes sedan (tillsammans med de ifrån delstudie 2) som utgångspunkt för formulering av de 18 påståenden om motiv för musiklyssnande som den slutliga enkäten kom att innehålla.

Till själva studien valdes sedan 219 elever från gymnasiet åk 2 och 3 ut och uppgiften för dessa var att ta ställning till de påståenden om motiv för musiklyssnande, vilka genererats fram såsom beskrivits ovan, på en fem-gradig skala från "betyder ingenting för

mig" (1) till "betyder väldigt mycket för mig" (5).

De deskriptiva statistiska resultaten kan sammanfattas på följande vis: Flickorna har genomgående något högre värdering eller uppskattning (rating) av samtliga påståenden och stora skillnader ser vi vad gäller "Jag minns olika händelser" och "Jag tänker bättre till musik". Det senare uppvisar även stor skillnad mellan de som spelar själva och de som inte gör det. Ett undantag från mönstret att flickorna ger högre värden är "Jag tycker om att upptäcka bra saker i musik" (Discover) vilket är starkare för pojkarna, liksom det är för de som själva spelar musik.

Därefter genomför Axelsen en faktoranalys. Den faktormodell som blir resultatet visade sig dock passa dåligt och efter att ha försökt ytterligare en gång med att få fram en "platt" modell testades med hjälp av LISREL-metoden en hierarkisk struktur som innehöll två nivåer med en mer generell faktor, eller latent variabel på den övre nivån och mer specifika faktorer på den lägre.

I den modell som blir resultatet av detta finner vi att samtliga påståenden i testet laddar i den allmänna faktorn "Allurement", vilket väl närmast översätts med lockelse, dragningskraft. Av detta drar Axelsen slutsatsen att det är dragningskraften i musiken själv, attraktionen av ljudet av musik i sig, som är grunden till alla motiv till musiklyssnande. Redan i forskningsöversikten diskuteras faktiskt denna möjlighet att slutsatsen kan bli att det inte går att skilja mellan psykologiska och sociala "reasons for functions". Dessa kan i det här sammanhanget ses som aspekter av samma fenomen, nämligen attraktionen till musiken i sig.

Nästa steg i analysen blir att relatera denna modell till bakgrundsvariablerna genom att regregera modellen på dessa, dvs

"Att spela", "Kön" och "Gymnasielinje", i en utvidgad LISREL-analys. I modellen som blir resultatet av detta finner vi att när det gällde musikalisk bakgrund fanns ingen relation till någon av de latent variablerna. Däremot ser vi att det finns ett samband mellan kön och två av de latent variablerna och att sambandet mellan teknisterna och dragningskraften till musik, "Allurement", var mycket lågt.

Som nämnts tidigare så diskuteras resultaten för de olika delstudierna parallellt med det att de redovisas. I ett avslutande kapitel gör Axelsen sedan en sammanfattande diskussion av resultaten utifrån en del av den litteratur som gått igenom i de båda forskningsöversikterna. Förutom lyssnarvanor och motiv för lyssnande diskuteras även de undervisningsmässiga implikationer som resultaten ger.

Avslutningsvis vill jag kort sammanfatta mina synpunkter vad gäller avhandlingen som helhet: Det kan givetvis ses som problematiskt att materialet i avhandlingen, såväl de empiriska studierna som den litteratur som refereras till, är så pass gammalt. Om vi tänker tanken att de som var 18 år 1978 när den första studien genomfördes idag är 37 år och flera av dem kan ha egna barn som är 17-18 år, så innebär det att om studien replikerades idag så skulle alltså barnen till dessa kunna ingå som deltagare. Detta betyder i sin tur att en jämförelse mellan Axelsens resultat och de från en studie gjord idag inte bara skulle bli en jämförelse mellan olika ungdomsgrupper utan mellan generationer. Sett som ett tidsdokument ger oss dock avhandlingen värdefull kunskap om hur det förhöll sig för 15 år sedan.

En styrka i det här arbetet är det sätt på vilket de olika delstudierna hänger ihop; förutom att var och en bidrar med resultat som belyser olika aspekter av det undersökta

fenomenet så används svaren i intervjustudien dels som validering av en del av resultaten i den första studien och dels för att generera de påståenden i enkäten i delstudie 3 som deltagarna där ska ta ställning till. Resultaten i studie 3 blir i sin tur även en validering av resultaten i såväl den första som den andra studien. Därigenom blir Axelsens arbete även ett konkret exempel på hur kvantitativa och kvalitativa forskningsmetoder i det praktiska forskningsarbetet kan komplettera varandra på ett bra sätt.

En centralt begrepp i avhandlingen är lyssnandet och hur det definieras. Axelsen refererar i forskningsöversikten till definitioner som "aktivt och passivt" lyssnande, liksom "direkt och indirekt" lyssnande och använder själv uttryck som "avsiktligt och oavsiktligt", eller "primary and secondary listening" som alternativ till dessa. Ytterligare ett exempel är Swanwicks uppdelning mellan "listener" och "hearer". Gemensamt för dessa dikotomier, eller snarare poler på ett spektrum, är att de utgår ifrån ett normativt betraktelsesätt och i realiteten är beskrivningar av vad som anses som bra eller dåligt lyssnande. Utifrån den utgångspunkten har sedan musikundervisningens syfte varit, vilket gäller generellt i hela västvärlden, att fostra goda lyssnare, att träna eleverna att lyssna aktivt och att upptäcka inommusikaliska kvalitéer, i stället för att drömma sig bort och associera till annat än musik när de lyssnar på musik.

Axelsen formulerar som en slutsats av sin undersökning att: "It seems that no word has been coined or found which covers inattentive listening in an adequate manner. The word listen should probably be redefined so that both attentive and inattentive listening could be covered in more exact terms" (s. 154).

På flera ställen i avhandlingen diskuteras problematiken med att musiken ibland verkar vara i förgrunden och ibland i bakgrunden och att hur växlingen mellan dessa lägen sker är viktig för att förstå hur man exempelvis kan göra läxor till musik. När man började skriva om fenomenet "bakgrundsmusik" eller "ljudtapet" så beskrevs det just som något som fanns konstant i bakgrunden, som man inte hörde och knappt var medveten om att det fanns. Detta tror jag är en i grunden felaktig utgångspunkt. Även om musiken beskrivs som varande i bakgrunden så är det ändå uppenbarligen viktigt hur den låter; man har ju medvetet valt just den musiken, vilket också Axelsens undersökning visar, och musiken reduceras därför aldrig till att utgöra en ren kuliss. Tvärtom utgör musiken hela tiden en viktig del av kontexten. Jag tror att i just detta växlande mellan att vara i förgrunden eller i bakgrunden, mellan att vara theme eller att utgöra the thematic field, att vara i focal awareness eller ej, för att använda några av de uttryck som används för att beskriva detta fenomen, finns förklaringen till att man inte lyssnar antingen aktivt eller passivt, utan att kanske allt musiklyssnande kännetecknas av växlingar mellan olika intentionala fokus.

Avslutningsvis vill jag också framhålla att det Axelsen gjort är att undersöka förutsätt-

ningar och motiv för en del av allt det informella musikaliska lärande som sker utanför skolan, utan att någon lärare tar initiativet till det.

Det informella lärandet är ett viktigt område inom den pedagogiska forskningen i stort och i synnerhet inom ett område som musik, där den största delen av det musikaliska lärandet förmodligen sker utanför skolan. Det Axelsen utforskat är ett av fenomenen inom detta område och genom att visa hur stor del av ungdomars liv som faktiskt upptas av musiklyssnande, liksom motiven för detta, så ger resultaten en inblick i de förhållanden och förutsättningar som gäller för de situationer i vilka allt detta musikaliska lärande sker.

Kunskap om detta är oerhört viktigt, för att inte säga en förutsättning, för att vi som pedagoger ska kunna forma kreativa och befruktande läromiljöer i de mer formella situationerna som exempelvis i skolan.

Sammantaget ser jag Axelsens avhandling som ett värdefullt bidrag till den musikpedagogiska forskningen, ett bidrag som jag tror många kommer att få glädje av, inte minst de som ska forska vidare inom det här området.

Göran Folkestad

Bengt Olof Engström: Ny sång i fädernas kyrka. Församlingssången i Svenska kyrkan efter införandet av Den svenska psalmboken 1986. Stockholm: Reimers, 1997. - ISBN 9173701300. - 211 s., diss.

Bengt Olof Engströms doktorsavhandling *Ny sång i Fädernas kyrka* är en diger materialsamling som kombinerar vetenskapliga fakta med personliga erfarenheter från ett livslångt arbete med psalmsång och andra musikaliska aktiviteter. Författarens syfte är att granska vilka förändringar som vidtogs i den officiella kyrkliga psalmtraditionen genom 1986 års psalmbok och han försöker utreda vilken betydelse samlingen kom att få för församlingssången. Det geografiska perspektivet är hela Sverige men oftast med fokusering på sex kontrakt i olika delar av landet.

Engström rör sig över ett brett register. Han beskriver den nya psalmbokens stilistiska bredd och ekumeniska inriktning, han redogör för rytmiseringen av tidigare utjämnade koraler och tecknar förändringar i äldre bearbetade psalmtexter, han bedömer slutresultatet i förhållande till de principer efter vilka revisionen arbetade, han granskar diskussionerna i kyrkomötet. Genom en omfattande attitydundersökning försöker Engström utreda allmänhetens reaktioner inför den nya psalmboken. Han beskriver konkurrerande sångsamlingar, funderar över förhållandet mellan text och musik, penetrerar tonhöjder, ackompanjemangspraxis, TV-gudstjänster, egna erfarenheter som föredragshållare och kyrkvärd - allt i ett försök att utreda hur 1986 års psalmbok har påverkat församlingssången. Slutsatsen är att den nya psalmboken i det stora hela har inneburit positiva förändringar men att mycket kunde ha gjorts annorlunda och bättre.

Till forskarens uppgift hör att formulera en tydlig problemställning. Engström är

noget diffus på den punkten. Vi möter en omfattande materialsamling på 210 tärskrivna sidor, en hymnologisk studie inom ämnet musikvetenskap. Musikvetenskapen inkluderar de mest varierande ansatser och metoder. Detsamma gäller hymnologin, som ofta placeras inom teologin men även inom musikvetenskap och litteraturvetenskap, ibland inom pedagogik, historia eller religionssociologi. Engström funderar inte närmare över ämnesdiscipliner. "Jag är musikforskare, inte teolog, och detta är en avhandling i musikvetenskap" (s. 14) är hans motivering för att placera avhandlingen inom musikvetenskapen. Men den kunde lika väl ha hört hemma inom liturgik eller religionssociologi.

Vetenskapen bör förutom att beskriva även sträva till att förklara och förstå. Engström gör detta, men överraskande ofta höjer han också ett pekfinger mot psalmkommittén och andra för att visa att hymnodin har gått fel. Han drar ibland slutsatser som inte tycks bygga på forskningsresultatet utan mer på en vilja att förändra verkligheten. En svaghet är också att han behandlar den svenska psalmförnyelsen som ett tämligen isolerat fenomen och inte sätter utvecklingen i Sverige i relation till det internationella skeendet.

Engström är bl.a. kritisk till de bearbetningar av äldre psalmer, den "klåfingrighet" som ägde rum i samband med revisionen - till en del med fog. Han bygger dels på sitt enkätmaterial och dels på egna erfarenheter. Han konstaterar att "nitiskt och i bästa välmening, för att psalmerna skall bli tillgängliga för envar i nya generationer, arbetar kommitté efter kommitté genom århundra-

dena för att 'förenkla' och 'modernisera', något som man aldrig skulle kunna tänka sig att göra med profan poesi, profana visor." (s. 121). Engströms recept är att "lyssna mera till kyrkfolket" (s. 122, 128) och han stöder sig bl.a. på Nathan Söderblom.

Receptet hade knappast varit något alternativ till de senaste seklernas svenska, nordiska och internationella praxis. Författarens beskrivning av textrevisionen illustrerar en tendens som finns genomgående i avhandlingen. Det blir litet så och så med opartiskheten i värderingsfrågor. Självfallet bör ett vetenskapligt arbete kunna ta ställning när materialet ger anledning. Men en doktorsavhandling bör vara mer än ett debattinlägg och låta personliga attityder träda tillbaka. Det är inte heller någon god lösning att som källor hänvisa till egna erfarenheter eller

samtal med vänner och anhöriga (s. 114, 144).

Engström slarvar ibland med akribin. Källhänvisningarna är överraskande ofta både otydliga och inkonsekventa. Litteraturförteckningen saknar ett 100-tal citerade arbeten. De statistiska tabellerna är svårlästa. Tryckfelen är många. Avhandlingen fyller inte alltid de metodiska kraven för ett vetenskapligt arbete på denna nivå.

Avhandlingen har ändå många förtjänster. Den största är att Engström bryter väg för en ny inriktning inom hymnologin. Han rör sig över ett brett fält. Han är den första som tar sig an uppgiften att granska följden av 1986 års psalmbok. Han presenterar ny kunskap. Framför allt är avhandlingen en stark prestation av en mycket kunnig 75-åring.

Karl-Johan Hansson

Harald Göransson: Koral och andlig visa i Sverige. Mit einer deutschen Zusammenfassung. Stockholm: Norstedts, 1997. - ISBN 91-1-970952-8. - 198 s + 1 CD-skiva.

Vem skulle i dag kunna skriva koralens och den andliga gemensamhetssångens historia i Sverige bättre än Harald Göransson? Han har själv varit med om och ofta stått i centrum för efterkrigstidens diskussion och ställningstaganden kring svensk koral- och mässmusik, och han äger dessutom det historiska perspektivet inte minst genom sin betydelsefulla avhandling om 1697 års koralpsalmbok 1992. I sin nya bok *Koral och andlig visa i Sverige* ger han på grundval av egna och andras forskningar en översikt över svensk församlingssång genom tiderna, över "andlig folklig sång i och utanför kyrkan", som förordets precisering av ämnet lyder. I förordet fastslås även en annan av de bärande idéerna bakom boken:

"Framställningen följer nyare principer inom hymnologin, som tar hänsyn inte bara till religiösa och musikaliska strömningar utan även till allmänskulturella, politiska och sociala förhållanden och deras inverkan på den andliga sången. Musiken och sången säger inte sällan mer än ord om karaktären hos ett tidsskede, om den innersta drivkraften hos en andlig rörelse."

För att kunna nå ut till en större läsekrets är boken medvetet utåtriktad och populärt hållen, och den har också lanserats av bokklubbar och därmed förhoppningsvis mött den breda publik författaren tänkt sig. Göransson har således sällt sig till de musikhistoriska forskare som strävar efter att dela med sig av sitt vetande på ett begripligt och intressant sätt för även en icke-specialiserad läsare, och tack vare sin stora sakkunskap och sin koncisa och samtidigt levande framställning har han alla förutsättningar att lyckas i denna ambition. Hans bok borde ju också – i likhet med Bengt-Olof Engströms avhandling om mottagandet av 1986 års koralbok – äga en stor presumtiv läsekrets ute i de församlingar

som berörs av de behandlade koral- och sångböckernas användning i praktiken. Ett stort och ovärderligt plus är den CD-skiva som medföljer boken och där närmare 40-talet koralmelodier presenteras i klingande form i direkt samband med den skriftliga framställningen – alla skivexemplen återfinns också som notexempel i boken! (Att det inte är helt lätt att få ut CD-skivan ur sitt rättslutande konvolut på bakre pärmens insida må dock redovisas – anmälaren måste använda både kniv och sax).

Göranssons bok är i princip kronologiskt upplagd. Den medeltida kyrkosången endast tangeras, eftersom den i huvudsak var "professionell" och endast möjligen i den svenskspråkiga skottversen kunde involvera församlingen. Med reformationstiden börjar vår egentliga koralhistoria, och utvecklingen fram till de för hela riket gemensamma psalm- och koralböckerna i slutet av 1600-talet är en spännande period som innefattar både arvet från den äldre kyrkan och den fortlöpande repertoarförnyelsen och som här blir väl dokumenterad. Omställningen från katolskt till lutherskt är ju långtifrån så okomplicerad som man ibland får intrycket av i våra historieböcker, och i missoneringen för det lutherska spelar även musiken – koralen – en påtaglig roll på samma sätt som den en gång gjorde när den katolska läran spreds över västerlandet. Texterna framstår därtill som lika och kanske ännu mer viktiga med tanke på att psalmboken vid sidan av Bibeln länge var vår enda "folkbok" och därigenom utgjorde vårt enda gemensamma litterära arv liksom melodierna var vårt enda musikaliska.

Göransson uppehåller sig med sin avhandlingstext i ryggen åtskilligt vid 1697 års melodier, deras proveniens, utformning

och genomslagskraft. Framställningen beledsagas av givande utvecklingar och melodipresentationer i marginalen och även av strategiskt insatta "rutor" om t.ex. kyrkotonarter, Luthers och Calvins inställning till kyrkosången och koralboksgiganter som Vallerius och (senare) Haeffner. 1700-talets många försök att reformera koralerna är ännu ett spännande kapitel, och till detta kommer de nya fromhetsrörelsernas många sångböcker med nya stilideal. Även uppförandepraxis mm uppmärksammas, och bl.a. presenterar Göransson en av Romans koralbearbetningar som gjordes som inlägg i Pergolesis *Stabat Mater* och belyser därmed en sida av vår koralhistoria som visserligen inte är församlingssång men hittills föga undersökt.

Att Haeffners koralstil blir föremål för en kritisk granskning är närmast självklart, och även om Göransson i stort är negativ till principen bakom 1820-21 års koralbok är han måttfull i sin syn på Haeffner själv som ju snarast var ett offer för en samtida "trend". Redan samtiden tog ofta ställning mot Haeffner, och Göransson redovisar en del av den samtida och efterföljande kritiken men nämner märkligt nog inte Mankells omfångsrika uppgörelse med Haeffner i *Musikens historia II* (1864) eller ger exempel på Berwalds och Josephsons revisioner, vilket i sammanhanget hade varit högst intressant; i KMA:s årsskrifter från 1860-talet finns flera artiklar i ämnet och i årsskriften 1866 t o m en sättning av *Allena Gud* i trectakt av preses själv, sedermera Oskar II! Under 1800-talet börjar också de folkliga koralvarianterna uppmärksammas och samtidigt en ny och skiftningsrik andlig sång växa fram i väckelserörelsernas spår, och även om detta berättar Göransson initierat men ibland väl koncentrerat. Också när sekelskiftets och det tidiga 1900-talets koraldiskussion tas upp, blir framställningen i snävaste laget – vad t.ex. KSV:s och deras

koralsakkunnigas strävanden rent konkret gick ut på får man inget begrepp om och många alternativa eller nytänkande koralböcker nämns överhuvud inte och inte heller en entusiast som Oscar Byström. Det är möjligt att Göransson i de fall som synes vara förbigångna känt ett spänningsförhållande mellan teori och praktik, som han inte velat fördjupa sig i, men även de hör till den allmänkulturella bild han avsett att ge av koralhistorien. Kanske är det helt enkelt så, att utrymmet inte alltid medgivit att till fullo utveckla den i förordet angivna föresatsen.

Då får de senaste koralböckerna en utförligare presentation, och inte minst den långa inkubationstid som ligger bakom den senaste från 1986 belyses ingående, helt naturligt eftersom Göransson då fungerade som en sorts "spindel i nätet" och hade att balansera mellan en mängd förutsättningar, önskemål och förväntningar av olika slag. Inte minst diskuterades som bekant de nykomponerade melodiernas moderna hållning och eventuella "osångbarhet", och här sätts bl.a. Sven-Erik Bäckes melodier under luppen; den sorgglustiga debatten kring *Fädernas kyrka* berörs förstås också. Göransson är självklart medveten om att det finns diskutabla inslag i 1986 års koralbok, eftersom en sådan bred samling måste ta hänsyn till vitt skilda synpunkter och till sist bli ett slags kompromiss, och han redovisar öppet i vilka avseenden han inte är helt nöjd med denna kompromiss och pekar därmed också fram mot ett fortsatt koralarbete, som ju i sig är en tidlös process. Tönen i framställningen blir i detta avsnitt både mer angelägen och mer personlig, men då måste sägas, att Göransson genomgående skriver ledigt och fängslande. Boken är som helhet ett gott prov på läsvärd populärvetenskap, och den blir inte sämre av att den avslutas – förutom av sedvanliga register – med en 19 sidor lång sammanfattning på tyska.

Lennart Hedwall

Hillevi Ganetz: Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt. - Eslöv: Symposion, 1997. - ISBN 91-7139-362-5. - 342 s., diss.

Uppenbart är texter en mycket väsentlig del av modern musik, inte minst rock. Publiken attraheras av artister inte bara på grund av deras musik utan också av texterna. Moderna låtskrivare (eller vad man ska använda för term) som Ulf Lundell, Peter LeMarc, Marie Fredriksson, Eva Dahlgren, Lisa Ekdahl, Plura Jonsson i Eldkvarn, Joakim Berg i Kent eller Tomas Öberg i Bob Hund kan på många sätt ses som uttolkare och skildrare av människors känsloliv, upplevelser och ideologier. Sångarna blir till språkrör för sin publik, någon som åskådliggör sådant man inte själv kan uttrycka.

Peter LeMarc har hävdat att: "Rocktexter har blivit vår tids poesi. Förr reciterade man ur dikter när man skrev kärleksbrev. Nu lånar vi några rader ur en rocktext." Det kanske är så att sångtexter spelar samma eller åtminstone en liknande roll idag som dikter gjorde för en äldre generation. Poesiaftnar har ersatts av konserter och skivlyssnande.

Men vad vet vi egentligen om vad rocktexter innehåller? Vem lyssnar och hur? Det finns gott om mer eller mindre tvärsäkra påståenden om både det ena och det andra, men däremot relativt lite forskning. Det är ett svårt ämne att forska om, särskilt när det gäller reception och hur människor tolkar och förstår texter.

Hillevi Ganetz *Hennes röster. Rocktexter* av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt. (Symposion 1997) är den andra svenska doktorsavhandlingen om rocktexter på bara några år. Medan litteraturvetaren Ulf Lindberg i *Rockens text* (1995) behandlade rocktexter i allmänhet och gjorde djupanalyser av ett antal valda exempler lägger Ganetz sitt fokus på rocktexter skrivna av kvinnor, närmare bestämt Turid, Eva Dahlgren och

Kajsa Grytt. Ganetz är litteraturvetare i borten, men har lagt fram sin avhandling i medie- och kommunikationsvetenskap vid Stockholms Universitet. (Vad gör för övrigt musikvetarna när det gäller forskning om rocktexter?).

Ganetz avhandling är välskriven och uppslagsrik och innehåller en massa intressanta tankar, men här finns också saker man vill argumentera emot. Men det är bara som det ska vara: en avhandling ska både besvara frågor och väcka nya.

Den teoretiska grunden i avhandlingen utgörs av riktningar, som modernitetsteorier, feminism och cultural studies. Referenser görs ofta till forskare som Julia Kristeva, Anthony Giddens, Johan Fornäs med flera. Det märks att Hillevi Ganetz har sina rötter i FUS, Forskningsprogrammet Ungdomskultur i Sverige, som var verksamt mellan 1988 och 1994. En annan viktig utgångspunkt är psykoanalytisk teori, och här förekommer ibland termer och resonemang som kan vara både svårtillgängliga och svårsmälta om man inte är inne i skolbildningen och teorin. Det är synd att både Ganetz och Lindberg utgår från så likartade teoribildningar och, speciellt när det gäller psykoanalysen, så kontroversiella perspektiv. Låt oss hoppas att kommande forskning om rocktexter tillför andra och kompletterande teoretiska fundament.

Författaren har många kritiska synpunkter på litteraturvetenskap som disciplin, främst för dess upphängning på kvalitetsbedömning och mer eller mindre tydligt uttalade indelning i hög och låg kultur. Hon vill hellre än en i polariserad uppdelning tänka i en modell med "ett gemensamt kulturellt referensbibliotek" och "en kulturell poly-

foni" varur både 'hög' och 'låg' kultur hämtar referenser. Hon understryker alltså ett växelspel mellan (om man nu vill behålla terminologin) 'högt' och 'lågt', konst och populärkultur. Samtidigt skiner det igenom att hon inte alltid är fri från det tänkande hon kritiserar. Hon blir inkonsekvent när hon tvingas laborera med obekväma kategorier, exempelvis när hon karakteriserar både Eva Dahlgren och Kajsa Grytts karriärer som "en rörelse från populärkultur (...) mot en åtminstone högre populärkultur, om än inte högkultur" (sidan 212).

Var och en av de tre textförfattarna presenteras och analyseras genom att Ganetz lyfter fram valda texter och går på djupet i studiet av dem. Turid var verksam under 70-talet och innanför ramen av den progressiva musikkörelsen, till vilken hon hade ett kluvet förhållande. Hon var i sin tid en av få kvinnliga röster inom rockmusiken. En del av Turids texter innehöll politiska teman, om exempelvis natur- och miljöförstöring och blev till vad Ganetz kallar ett 'kunskapsprojekt'. Andra texter har drag av bekännelselitteratur, och handlar om mänskliga relationer, inte bara mellan män och kvinnor, utan också mellan föräldrar och barn.

Eva Dahlgren beskrivs som en egen röst, som inte är eller varit verksam inom någon rörelse. Hennes texter kretsar kring exempelvis människans godhet och ondska och sökande efter äkthet i känslor och relationer. Här finner Ganetz paralleller med Edith Södergrans diktning.

Kajsa Grytt framstår som en kvinnlig rebell med rötter i punken och bandet Tant Strul. Hon ger röst åt en modig och upprorisk kvinnlighet, en 'häxa'. Flera av hennes texter skildrar sexualitet ur ett kvinnligt perspektiv.

Alla de tre analyserade artisterna kan karakteriseras som 'singer-songwriters', en

genre som, menar Ganetz, öppnade för kvinnliga röster och upplevelser och blev en motröst mot 'malestream', mannens röst. Ganetz understryker gång på gång att rockmusiken i hög grad är en manlig domän som definierats av manliga synsätt på världen. Hon hävdar att rockens grundläggande tematik är manlig och kretsar kring "sex, drugs and rock and roll". Kvinnor har, menar Ganetz, svårt att förhålla sig till denna tematik och måste försöka hitta andra teman.

Det ligger givetvis ett korn av sanning i detta, men det är samtidigt en väl grov förenkling (av vilka det finns alltför många inom forskning kring rockmusik) att hävda att "sex, drugs and rock and roll" är ett övergripande tema i rock. Det är snarare så att olika subgenrer inom rockmusiken har sina, ofta relativt fasta, konventioner för vad man skriver om. Men det är förvisso sant att kvinnliga erfarenheter ofta kolliderar med vissa genrers konventioner. Här öppnar sig dock många nya frågor. Hur förhåller sig kvinnor till exempelvis hårdrockens konventioner? Vad sjunger kvinnliga dödsmetallare om? Finns de överhuvudtaget? Inom vilka genrer tillåts kvinnliga röster? Hur omformas olika genrers textkonventioner av kvinnor?

Hillevi Ganetz berör givetvis också musiken hos de artister hon analyserar, men musikanalysen är genomgående för rudimentär och grund och skjuter ofta in sig på fel saker. (Hon är givetvis väl medveten om dessa brister). Musikanalyserna framstår möjligen som lika märkliga för en musikvetare som textanalyser gjorda av musikvetare kan förefalla för litteraturvetare. Det är lätt att kritisera här, men samtidigt måste man konstatera att det lätt ställs krav på nästan omänskligt breda kompetenser hos den som gör analyser av det här slaget. Kritiken pekar

snarast på behovet av tvär- eller mångvetenskapliga angreppssätt på rocktexter och rockmusik överhuvudtaget, där man kanske hellre borde arbeta i forskargrupper än i individuella projekt.

Hillevi Ganetz är i sin avhandling ofta ute på av vetenskapen alltför sällan trampade stigar. Hennes avhandling är i många avseenden en spännande läsning, som tillför ny kunskap och fyller igen hål i den ännu mycket ofullständiga väven av kunskap om rockmusik och 'populärkultur' i stort.

Ganetz slutsats blir till sist att det finns många olika kvinnliga röster och inte något specifikt 'kvinnligt' sätt (i singularis) att skriva (om nu någon verkligen trodde det)

vare sig det gäller språk eller innehåll. Uttryckt med hennes egen röst (sidan 284):

Det är alltså inte möjligt att utläsa en avgränsad kvinnlighet i texterna, utan där konstrueras en väv av flera kvinnligheter. (...) ...kvinnliga texter, liksom alla texter, skapas i relation till mångahanda och högst varierande kontexter. Det partitur som kallas 'kvinnliga texter' innehåller unisona partier, men ännu oftare flerstämmiga avsnitt för röster som rör sig i intrikata motstämmor.

Lars Lilliestam

Litteratur:

Lindberg, U. (1995) *Rockens text. Ord, musik och mening*. Diss. Stockholm, Symposion.

Musik i Norden. Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 85 [och] Föreningen Nordens årsbok 1998. Huvudredaktör: Greger Andersson. Stockholm : Musikaliska akad. : Fören. Norden, 1997. - ISBN 91-89038-02-9. ISSN 0347-5158. - 414 s., ill.

Denne bog er et resultat dels af en idé om et musikhistorisk konstrukt ved navn Norden, dels af en projektmæssig koordinering af en lang række bidrag til skildring af musikken i de nordiske lande (hvorved man bedes bemærke forskellen imellem de to geografiske benævnelser). De fleste kapitler er forfattermæssigt definerede, men bestemte afsnit fremtræder som redaktionelle bearbejdningsmateriale skrevet af personer som blot er navngivet i en henvisningstekst. Afskrivere har ialt medvirket: ti svenske, seks danske, fire finske, tre norske, en islandsk og en tysk.

Denne svenske dominans afspejles også igennem projektledelsens og hovedredaktionens lokalisering, med Henrik Karlsson og Greger Andersson i de to nævnte stole. Anmelderen bekender gerne at have haft det svært med sin recensionsopgave, og grunden hertil er at det ikke står ham klart på hvilket grundlag bogens initiativtagere og øvrige drivende kræfter ønsker resultatet bedømt. De mulige alternativer spænder fra en videnskabelig fremstilling af musikken i en kulturel region ved navn Norden og til en nordisk folkelig læse- og billedbog (mht. udstyret for øjet er der tale om et ovedådigt produkt som endog har tilladt at flere helsider udfyldes af partiturftryk). Min opfattelse er dog at intet af de her definerede ekstremer dækker bogens placering i den musikhistoriske litteratur helt præcist, men at den snarere er faldet ud som en mellemting: et populærvidenskabeligt team-work af formentlig ret så forskellig appel, fra kapitel til kapitel, både til den faglige læserskare og til bredere og mere diffust musikinteresserede kredse.

Hvad angår fremstillingens faglige autoritet har jeg fundet yderst få detaljer at anfægte mht. korrekthed – dog er Ib Nørholms orkesterværk *De fynske katarakter* ganske fejlag-

tigt tilskrevet Poul Ruders! (s. 398) – eller hvad ræsonnementets rimelighed angår. Alligevel overbevises jeg ikke helt af forlagstekstens oplysning på bogens bagside om "*den främsta nordiska expertisens medverkan*"; dertil savner jeg både et norsk, et svensk og et dansk navn i forfatterkredsen. Det er snarere ulighederne i den historiske fremstillingsstil som springer i øjnene: en vekslen mellem kapitler af populærvidenskabelig art, af endnu mere bredt appellerende fortælle-måde, og af tort-saglig og detailspækket karakter. At dette dog ikke meddeler et samlet indtryk af en bog af mere tvivlsom kvalitet har fremfor alt at gøre med at den så åbenlyst netop ikke udgør nogen helhed, selvom den vel i projektets udviklingsfase har intenderet at fremtræde som sådan, men mere virker som en overordnet set upræctios materialesamling til en musikkens historie i de nordiske lande. Der gås på den ene side udpræget i detaljer om små enkeltheder – således bl.a. om lur-instrumenterne, om den moderne kirkemusik og minsandten om "*den finska tangon*" – mens andre, virkeligt centrale emner som *Nationell medvetenhet* och "*nordisk ton*" (kapitel VI om kunstmusikken i 1800-tallet) ikke indeholder det forsøg på en ny gennemtænkning af dette problemkomplex som man kunne ønske sig, men præsenterer sig i alt væsentligt på en kompilatorisk og overblikspregt måde. Regulære fremstillinger står side om side med belysninger af diverse emner i form af såkaldte *faktarutor*, hvor især mere afgrænsede temaer bliver fremstillede – men heller ikke her på nogen konsekvent måde: Nogle af disse "kartotekskort" svarer helt til den grafiske udformning (ex: *Musikaliska sällskap under 1700-talet* (s. 116) og *under 1800-talet* (s. 122)); et enkelt som det meget specielt rettede om det københavnske jazzhus "Mont-

martre" burde slet ikke have udgjort et sådant kort, mens andre som følge af deres ræsonnerende karakter ligeså godt eller endda med fordel kunne have været integreret i hovedtekst, f.eks. oplysningerne om *den gustavianska operan* s. 192, eller det om den stedmoderligt behandlede danske fællesangs-kultur (s. 249) som projektets ledelse – netop i konceptets hellige navn – burde have gjort mere for at formidle med andre momenter af nationalisme resp. nordisk ånd.

Nar ingen forfattere vil blive navngivet i denne recension er det af den grund at læsningen af bogen bibringer den forestilling at den enkelte forfatter i grunden ikke kan stå til regnskab for stort andet end detaljerne i det enkelte bidrag. Indledningen til bogen går ikke nærmere ind på at redegøre for graden af samarbejde eller koordinering (s. 12, højre spalte), men meddeler det indtryk at struktureringen har ligget i hænderne på få og tildels ikke selv skrivende personer. Dette være ikke sagt for at kaste et formildende skær over de egentlige produktive kræfter bag denne bog – et sådant forsvar for dem behøves generelt ikke, idet professionalisme og soliditet er fremherskende kvaliteter i de enkelte bidrag. Derimod finder jeg konceptet som sådant problematisk og dets realisering tilsvarende uigennemførlig, stringent forstået: Tager man hovedredaktøren på ordet i hans præntention om at *Musik i Norden* har til opgave at syntetisere de foreliggende, bredere fremstillinger af musikhistorien i de enkelte nordiske lande: "*Det är denna redan befintliga kunskapsmassa som nu – och det är det nya – interpreteras utifrån ett nordiskt perspektiv*" (s. 12, v.sp.) – så må man finde at størstedelen af bogen eksisterer under en falsk varebetegnelse. Thi hvordan skal en empirisk mangfoldighed interpreteres ud fra et begreb som først og fremmest er en kimære? Det kan gøres på trods, som det sker igennem en række heroiske forsøg på at undgå at påkalde sig den fal-

ske varebetegnelse altfor flagrant, men det kommer blot til at resultere, igen og igen, i ordet »nordisk« som besværgelsesformular. Det fremstår nærmest tragikomisk i et tilfælde som det følgende om dansk madrigalkunst i 1600-tallets begyndelse (s. 95, h.sp.): "*På en viktig punkt och i hög grad gripbar och ur dansk – och nordisk – synpunkt imponerande, är den kompositionsverksamhet som de unga danskarna dokumenterade i samband med sina utlandsvistelser...*".

En »Østersøområdets« musikhistorie er et næsten uendeligt mere relevant musikhistorisk projekt end det her foreliggende, fordi det dog afspejler en direkte og reel kulturel problematik – i et mere begrænset tidsrum. For også begrebet *Nordens* antagne, just tidløse gyldighed som kulturelt sammenbindende instans er med til at skabe dets illusoriske status som generel musikhistoriografisk strukturdanner. Det samme når Nordens grundkarakter forsøges indfanget, i en musikalsk sammenhæng, ud fra de landskabsmæssige træk i eller bagved musikken: Her, som skildret i bogens afsluttende kapitel *Epilog: Musik och landskap*, begyndes og endes i konkret empiri (noget af den dog af manglende relevans som sådan), mens en teoridannelse på en sådan baggrund omkring en "nordisk" musik får lov at ligge brak – klogeligt, for der er ingen teori at komme efter. Men selve stofmætningen i en sådan oversigt er dog så langt mere værdifuld, som essayistisk overblik, end forsøget på, som det står at læse i bogens første kapitel: *Prolog: Norden som kulturellt landskap*, at lancere et parallelslogan til det ofte nok misbrugte "*Northern light*" (– maleren Per Kirkeby udtalte fornylig at dette efter hans mening er opfundet af vindskibelige kunsthændlere og savner egentlig eksistensberettigelse). Her udtales det s. 29 (spalteovergangen): "*Troligen vore det möjligt att införa begreppet "Nordic tone sound", eller varför inte "Absolute*

Nordic” eller *Northern Tonic*”...”. Troligen, ja, men lad det for Guds skyld ikke ske!

På denne kritikmæssige baggrund står kun tilbage at vurdere den redaktionelle indsats overfor *Musik i Norden* som den foreliggende som bog betragtet. Og her er der desværre særdeles mange detaljer at anmærke på. Et sagregister savnes. Litteraturfortegnelsen (samlet bagest, men opdelt på de enkelte kapitler) er dels af den type som gør det svært at finde den forfatter man efterlyser, da redaktionen her har valgt sin egen, ikke altid så indlysende måde at fore læseren igennem den litterære jungle i stedet for at stoffet anføres alfabetisk efter forfattere. Dernæst savnes nogle kilder til hvilke der er blevet henvist i hovedteksten: således »Kongsted«, jvf. s. 66 f. (– det hjælper ikke at gå til litteraturen til kapitel IV, hvortil der henvises mere overordnet på s. 403), og »Moberg (1957)«, jvf. s. 110. »Ottosen« (s. 58) viser sig i bibliografien (s. 402, h.sp.) at være R.A. Ottosson (1959). Korrekturlæsningen står på ingen måde kvalitativt i forhold til bogens udstyr: Indimellem (s. 185–187 snarere som reglen end som undtagelse) er tallet 1 (i årstal) blevet erstattet af bogstavet lille l. S. 403, midterste spalte midt på siden, er flere ord rene koder! Men værst af alt er dog at formentlig mere end halvdelen af de dansksprogede citater (og danske navne) røber indflydelse fra svensk stavemåde. Grieg citeres snart på dansk-norsk (originalt), snart på moderne norsk og en enkelt gang taler han (såvel som Ole Bull) svensk! Og den norske spillemand Myllargutten ses stavet, hvad hans borgerlige navn angår, på tre forskellige måder: som Augundson, Audunsson og Audundson.

Til nodeeksemplerne er der også fejl, her i den tilhørende tekst: Eksemplerne på s. 282 vedrører ikke Alfvéns 1. symfoni men den Anden og ikke kun 1. sats men også finalen. Ex. 2 c på s. 199 er ikke *”huvudtemat”* fra Gades 1. symfoni men indledningstemaet i Allegro-tempo (hovedtemaet er t. 49 ff.). En

række detaljer har ikke fået den research fra projektets ledelse hhv. redaktion som man med rimelighed kunne forvente: Hvorfor bringes der en kommenteret illustration af østrigeren Josef Gungl's *Jernban-Ang-Gallop* (som supplement til redegørelsen for samfærdselsmidlernes udvikling også af turismen og dermed af opdagelsen af Nordens landskaber?) når der i en ”nordisk” sammenhæng findes en vidt berømt men her uomtalt *Kjøbenhavns Jernbane Damp-Galop* af H.C. Lumbye? Hvordan kan man skrive om tidlig nordisk Mozart-reception (s. 118) uden at gøre læseren opmærksom på fundet i Odense af den ukendte symfoni KV 16 a (selvom den næppe, som angivet på titelbladet, er et værk *dal signor Mozart?* Hvorfor er det ikke omtalt at Asger Hamerik som kapelmester i Baltimore propagerede for Norden bl.a. gennem sin komposition af fem *Nordiske suiter* for orkester, baserede på skandinavisk folkemelodisk stof? Især da når andre detaljer, som f. ex Hilding Rosenbergs *Johannes oppenbarelse*, har fundet omtale to gange, i to forskellige kapitler, uden at værket er på nogen måde typisk ”nordisk” eller at den ene omtale kan siges at supplere den anden. På samme måde som her forekommer det mig at koordineringen mellem afsnit som *Underhållningsmusik* s. 120–122 (kapitel IV) og *Från populär musik till populärmusik* s. 212 f. (kapitel VII) har været for svag: også her går visse ting og sager igen. Og sådan kunne man fortsætte med at opregne detaljer som må irritere den kritiske fagmand, og givetvis også den almindelige læser til hvem bogen synes skrevet. Men som dog uden tvivl – ligesom mangan en gang også den førstnævnte – vil bære over med bogens mangler og øvrige irritationsmomenter og istedet konstatere at der (ak, endnu engang!) foreligger en bog som brillerer mere gennem sin behændige formidlingskunst, støttet af sit fine udstyr, end ved sin gedigenhed i dette ords mere egentlige betydning.

Bo Marschner

Per-Anders Hellqvist: En sjungande August. Om Strindberg och musiken i hans liv. - Stockholm: Reimers, 1997. - ISBN 9173701262. - 296 s.

Att blottlägga musikens betydelse i en människas liv, vilka behov som styr musikvalet, hur musiken griper in med omstörtande kraft, som erotisk spänningsladdare eller som glädjekälla och tröst, det är något som sällan gjorts inom musikvetenskapen, trots alla försök att sätta in musiken i socio-kulturella eller musikpsykologiska sammanhang. P-A Hellqvists stora arbete om och med Strindberg och musiken visar ett nytt och fruktbart sätt att närma sig människan och musiken. Visserligen kallar P-A Hellqvist sin bok ”en krönika över Strindbergs liv och verk med accent på musiken” – men den är i själva verket mycket mer än en krönika. Här förs vi rätt in i en individs – låt vara giganten Strindberg – liv där vi via musiken följer honom in i de intimaste vrår och skrymslen. Frågan är om någon Strindbergsmonograf har kommit Strindbergs person så nära som P-A Hellqvist.

Hellqvists skrift är kronologiskt upplagd. När det gäller levnadsteckningen stöder han sig på etablerad Strindbergglitteratur. Materialet till musikkommentarerna hämtar han främst från Strindbergs litterära produktion och brev, men också från samtidsskildringar och memoarlitteratur. Av tusentals citat och uttalanden har Hellqvist byggt upp en detaljrik men också storlinjig text som genomlyser Strindbergs musikberoende och hur detta i sin tur avspeglas i dramerna och den övriga litterära produktionen.

Strindberg var ju själv en mycket medelmåttig musiker och sångare. Han växte upp i ett musikintresserat hem, men i motsats till sina syskon hade han inte fått någon undervisning i musik. Strindberg vägrade att ta lektioner, oppositionell som han var redan från början, inte minst mot sin auktoritära far. Men från studentåren i Uppsala tog

musikintresset fart och hans instrument blev gitarr, flöjt och ess-kornett. Dessa instrument följde honom genom livet på hans olika resor och under hans utlandsvistelser. Gitarren var hans huvudinstrument och enligt Hellqvist förbrukade han minst sex gitarrer under sitt liv. Han skaffade sig piano, men hans pianospel var enligt systemen miserabelt. Däremot sjöng han, både solo och i manskvartett, dock kanske mest i ”punsch”-sammanhang. Under sejouren i konstnärskolonin i Grez bildade han en manskvartett tillsammans med bl.a. målaren Carl Larsson och den finländske skulptören Ville Vallgren. Man spelade också i små instrumentalensembler. Dock blev hans sång inte alltid uppskattad av publiken. Från Paris-tiden återger Hellqvist Judith Molards uttalande om underhållningen vid Gauguins onsdagssalonger: ”Kanske har de lekt levande charader eller också har Strindberg framfört sitt vanliga nummer om ryssens begravning, under vilket han med sin falska och ihåliga stämma skrålar en sorgmarsch, och det är bara han själv som tycker det är lustigt.”

Men hans eget amatörmässiga musicerande var bara en sida av hans musikintresse. ’Intresse’ är i det här fallet ett alltför svagt ord, för Strindberg var helt enkelt besatt av musik, eller som Hellqvist uttrycker det: ”Strindbergs ’eld’ omfattar också musiken.” Vi vet ju att Strindberg attraherades starkt av kvinnor samtidigt som han var rädd för dem. På samma sätt blir han vid olika tillfällen i livet besatt av musik, men är samtidigt rädd för musikens makt.

Den läggning för symbolism och okkultism som uppenbarligen präglade Strindbergs liv låter oss Hellqvist följa genom musiken. Ofta är det speciella verk som ger

honom starka signaler i olika skeden i livet. Ett sådant strycke är Chopins sorgmarsch, som enligt "En dāres försvarstal" blir ett ledmotiv för Siri von Essen ("Maria"), och som han senare hör på restaurang Ferkeln i Berlin där han mötte sin andra hustru Frida Uhl. Vid ett tillfälle långt senare spelar S.s tredje hustru Harriet Bosse sorgmarschen på piano en sommarmorgon ute i skärgården, när en liten grön fjäril hade dött (Ockulta Dagboken 1904). På Ferkeln sjunger också Strindberg till eget gitarrackompanjemang visan om den döde ryssen till melodin Chopins sorgmarsch.

Ett annat stycke som Strindberg möter på Ferkeln är Schumanns "Aufschwung". Den spelas av hans vän och beundrare polacken Stanislaw Przybyszewski på ett sätt som attraherar Strindberg starkt – han t o m kallar Aufschwung för Przybyszewskis visitkort. När polacken senare gifter sig med en av Strindbergs tidigare älskarinnor inbillar sig Strindberg att det pågår ett svartsjukedrama och upplever då Aufschwung som ett hot. Under Inferno-tiden i Paris hör Strindberg åter Aufschwung på en gata och tyder det som en signal att Przybyszewski är på väg att mörda honom – i stället är det Edvard Munck som knackar på dörren. Hellqvist visar på flera musikstycken som blivit ett slags ledmotiv och signaler för Strindberg.

Men Hellqvist visar också på den terapeutiska sidan av musiken. Vissa sånger och pianostycken av t.ex. Schubert, Mendelsohn och Weber gjorde Strindberg lätt till sinnes. Men också själva tillfället, hans eget känsloläge gjorde honom olika mottaglig för musiken. I Ockulta Dagboken 1904 hör han från gården "en riktigt vacker musik av mandolin och harpa, bl. a. Intermezzot ur Cavalleria. Det grep mig så att jag föll i gråt. Sedan följde glada men vackra melodier, som gjorde mig ljusare i sinnet. Jag tog det som ett nådigt tecken att mitt mörker nu skulle

skingras något." Under senare delen av Strindbergs levnad var det Beethovens musik som blev hans tröst i svåra stunder – ett slags själarnas harmoni i lidandet:

"...jag längtade efter Beethoven särskilt, och jag började väcka till liv i mitt öra den sista satsen i månskenssonaten som för mig blivit det högsta uttrycket av mänsklighetens suckan efter befrielse, och som icke någon dikt i ord kunnat uppnå."

Hellqvist har valt att på bokens omslag använda ett foto av Carl Elds Strindbergsstaty, där skuggorna faller så att Strindberg och Beethoven blir en och samma person. Ett genialt drag, eftersom Beethoven upptar en så ofattbart stor plats i Strindbergs liv. Strindberg identifierade sig med Beethoven och hans lidandes historia, kanske är det en av sakerna till att den äldre Strindberg blev besatt av hans musik.

I flera kapitel får vi följa Strindberg och "Beethovengubbarna", en utvald skara herar som bjuds till hans hem där de andäktigt lyssnar till några av Beethovens mer kända pianosonater samt en del kammarmusik. Beethovens symfonier spelades på piano, ibland à quatre mains. Nästan alltid var det Strindbergs bror Axel som fick bistå på pianot. Tor Aulin hörde till de närmaste vännerna och ofta stod Kreuzer-sonaten på programmet med Aulin som violinist. Efter musiken bjöd Strindberg på supé.

Några av Beethovengubbarna (astronomiprofessorn W. Carlheim-Gyllenskiöld, tonsättaren Tor Aulin, konstnären Richard Bergh och juristen och folkmusiksamlaren Nils Andersson) var Strindbergs allra trognaste vänner under hans senare år. När Strindberg flyttade till Blå tornet skrev han till Nils Andersson "jag har diktarlust, god mat och Beethoven". Bland bokens illustrationer finns flera interiörer från Strindbergs olika bostäder – Beethovenbysten intar alltid en central plats ovanför pianot.

Hellqvist framhåller också mycket målande hur Strindbergs devota dyrkan av Beethoven hade sin motpol i hans förakt för en del andra tonsättare. Strindbergs hat till Wagner illustreras av en rad hätska utfall, bl.a. kallar han Wagners musik för "katzenjammer-disharmonier". Brahms står heller inte särskilt högt i kurs: "Axel hemma och spelte Brahms som gjorde oss nervösa och disharmoniska. Lamporna brunno illa; det knakade i skänken; brickan klingade; klockan spökade."

Där kommer vi in på en sida av Strindberg som följer oss genom hela boken. Hellqvist ägnar med all rätt stor uppmärksamhet åt Strindbergs oerhörda känslighet för ljud och visar hur han i sina miljöbeskrivningar skickligt utnyttjar ljudillustrationer så att hans skildringar får ännu en dimension. Mest bekant är ju skildringen av stadens ljud i det inledande kapitlet i Röda rummet. Hellqvist gör den intressanta iakttagelsen att Strindberg använder sig av ett slags hörspels-teknik som nästan skulle kunna gälla som partitur för musique concrete: "stoj och hojt i fiskargången, segel och flaggor som fladdrade ute på Strömmen, måsarnes skri, horn-signaler från Skeppsholmen, gevärssrop från Södermalmstorg, arbetshjonens klapprande med träskorna" och till detta kommer ångbåtar, slussvaktarnas pipor, ångvinschar m.m. Strindbergs fascination för kyrkklockor följer honom genom livet – och avspeglar sig också i hans litterära produktion, bl.a. just i Röda rummet i skildringen av aftonringningen i stadens alla kyrkor, där Strindberg hör och beskriver varje klockas mycket personliga klang som väcker olika minnen hos honom.

Men Hellqvist visar också med olika exempel att Strindbergs ljudkänslighet ofta kopplas till ockulta signaler: "Kommer hat i huset, då kan uret slå sju för tu, då kan det stanna mitt i veckan, och det bådar ont; det

kan muckla och skråla mitt emellan slagen, då det eljes blott ger en suck fem minuter före; och det kan slå tretton slag, som betyder en varning."

Liksom Strindberg experimenterade med alkemi, försökte konstruera ett flygplan etc. var han också nyfiken på musikens byggstenar. Han var inte okunnig i musikteori och harmonilära och när hans fantasi skenar iväg och han skall uppfinna nya instrument, "nya melodier, dem jag låter naturen (slumpen) uppfinna; sjungande sånger i tonarter med kvarts och åttondels heltoner som ingen hört; "(ur brev till L. Littmansson 1894) så påpekar Hellqvist att det ju är märkvärdigt "att han över huvud taget kommer att tänka på mikrotonalitet år 1894, ett år innan musikhistoriens första kända kvartstonskomposition kommer till".

Strindberg var ju med sin speciella begåvning, sin nyfikenhet och sin fantasi långt före sin tid på många områden. Men, som den kontrastfyllda person han var, uppvisar hans musikpreferenser och musikutövande i stort en ytterst konventionell repertoar, vilket Hellqvist inte försummar att framhålla. Representativa exempel på den repertoar som Strindberg mötte under sitt liv kan lätt utläsas av de förteckningar över musikrepertoaren som följer på varje kapitel – en mycket god idé.

Hellqvists böcker är alltid försedda med bra register. Så även här, där läsaren via ett omfattande register över personer som omnämns, litterära gestalter, musikstycken osv ges möjlighet att använda boken också som uppslagsverk. Boken är rikt illustrerad.

Återstår att anknyta till mina inledande fraser – P-A Hellqvists bok ger inte bara en ovanlig närhet till människan Strindberg, den är också ett viktigt bidrag till sättet att skriva om musik överhuvudtaget.

Märta Ramsten

sjöng i kören i operettspektaklen på kvällarna och tränade på deklamationen på dagarna. Elise var ambitiös och begåvad och efter några slitsamma elevår gjorde hon 18 år gammal stor lycka i titelrollen i Spontinis opera Cendrillon 1811. Två år senare gifte hon sig med scenens bästa tenor, C G Lindström. Men Lindström var en slarver när det gällde pengar och makarna skildes åt. Under sina 23 år på teatern uppträdde Elise Frösslind i cirka 60 olika sångroller – samtidigt spelade hon också i den taldramatiska repertoaren.

Frösslinds scenkarriär var på många sätt typisk: en mödosam elevtid som började tidigt efter det att fadern dött, framträdanden på scenen redan som barn, fast engagemang under många år utan ledighet i samband med barnens födslar, medverkan både i den lyriska och taldramatiska repertoaren, god lön och senare pension, resor på landsorten på somrarna för att förbättra ekonomin, äktenskap med en kollega och skilsmässa, bostad i närheten av teatern. Inga skandalhistorier och på denna punkt skilde hon sig från flera kolleger, bland dem Henriette Widerberg, som Nordin Hennel valt för att skildra ett annat sångerskeöde.

Nordin Hennel utgår från Widerbergs självbiografi Tonernas härskarinna – lidelser-

nas slav, som på ett intressant sätt skildrar författarinnans liv men samtidigt speglar det allmängiltiga för flera aktriser. Precis som Elise Frösslind sattes Henriette Widerberg i elevskolan av sina föräldrar vid bara 11 års ålder. Mellan 1817 och 1837 var hon scenens främsta sångerska, hon gifte sig aldrig utan hade en mor som styrde och ställde med hennes liv och förmodligen fungerade som kopplare. Med okända älskare hade Henriette fem utomäktenskapliga barn. Henriette Widerberg hade en hög lön och ett skandalomsusat liv under teateråren men var vid slutet av sitt liv en ganska förfallen kvinna som bodde på Ladugårdslandet och ägnade sig åt att sälja "sicilianska tvål-kulor". Nordin Hennel menar att Henriette Widerberg under sina mest lyckosamma år hade en viss kontroll över sitt liv som sköka – av självbiografen framgår att hon tyckte sig ha makten över de män hon var tillsammans med. Den paradoxala motsägelse som avspeglas i självbiografen skildrar den dåtida aktrisens faktiska liv, menar Nordin Hennel. Widerberg var precis som många andra av sina kolleger både morsk, ärlig, frihetsdyrkande och skarpsynt men hon levde sitt liv i en manlig maktstruktur och i den var hon ett maktlöst offer.

Eva Öhrström