

Recensionier

Red. Birgitta Eriksson

HILDEBRANDT, Dieter: *Pianoforte oder der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert.* – München/Kassel : dtv/Bärenreiter, 1988. – 398 s. – ISBN 3-423-109991-4

1800-talets hjältar är pianot och pianisterna, menar den tyske journalisten Dieter Hildebrandt som skrivit denna bok som han kallat romanen om klaveret, just för att dess historia under 1800-talet var så fantastisk. Det är också det fantastiska Hildebrandt tagit fasta på, vilket man blir varse redan i första kapitlet: Pianot erövrade mer än Napoleon men till skillnad från Napoleon, vars makt var kortvarig, behöll pianot sin makt och var lika attraktivt under hela århundradet. Instrumentet fascinerade såväl yrkesvirtuoserna som salongsspelande överklassdöttrar och publiken drogs i mängder till diverse pianoevenemang.

Om man nu ska förenkla och bara ta pianisterna, så innefattar boken perioden från Beethoven till Hans von Bülow. Boken har en tematisk uppläggning, men de olika teman är ordnade kronologiskt. Det förefaller som om Hildebrandt skrivit boken för att kunna ägna sig åt de mest fantastiska historierna i pianots musikhistoria. När han skriver om Beethoven är det den envise hjälten han lyfter fram, Wiens störste musiker, möjligtvis Fredrik den stores illegitime son. Beethoven, geniet, den ädle vilde, en strålande uppenbarelse vars närvaro i salongerna gav umgänget den nervkittlande dimensionen som uttråkade aristokrater längtansfullt grep efter och som å andra sidan gav stoff åt legender och historier. "Für solche Schweine spiele ich nicht", lär Beethoven ha utropat när man började spela kort hos greve Fries. Det finns en tydlig berättarglädje när Hildebrandt skildrar kortspelsleden. Han lyfter fram skvallret mellan musikerna som berättar om absurda situationer de varit med om. Här finns bl.a. L. Spohrs berättelse om hertiginnan som befallde orkestern att alltid spela piano för

att inte störa kortspelet varvid kapellmästaren lät skicka iväg trumpetaren och pukslagaren. Det är ingen tillfällighet att just detta tema tages upp i bokens början. Syftet är att skildra den estetiska omsvängningen kring sekelskiftet 1800. Här om någonstans passar därför det legendariska Beethovencitatet: "Fürst! Was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch tausende geben, Beethoven gibt es nur einen." Ytterst belyser situationen de nya strömningarna: genikulten och den autonoma musikestetikens upprinnelse.

Ett av bokens flera teman är "Der Krieg im Saal", dvs. hur pianister inbjudits till samma salong för att tävla om vem som är bäst. Hildebrandt skildrar en pianoduell mellan Beethoven och Steibelt hemma hos greve Fries. Steibelt avgick med segern vid första mötet. Åtta dagar senare var det dags för en ny duell: Steibelt spelade en väl förberedd improvisation med utgångspunkt från den trio Beethoven spelat föregående vecka. När Beethovens tur kom ryckte han åt sig cellostämman från en Steibelt-kvartett på väg fram till flygeln, satte sig ner och gav sig sedan iväg i ett av sina berömda improvisationsäventyr. Efter denna träff förvissade sig Steibelt om att aldrig mer möta Beethoven i en salong med en flygel.

Mötet 1781 mellan 25-årige Mozart och 29-årige Clementi i Joseph II:s salong på Wiener Hofburg blev också legendariskt. Clementi spelade en egen sonat med massor av virtuosa passager samt en Toccata. Mozart improviserade ett preludium och ett variationsverk. Sedan improviserade de gemensamt för två klaver över ett tema av Paisiello. Efter detta lär Karl Ditters von Dittersdorf ha sagt: "In Clementis spiel

herrscht bloss Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack." Joseph II nickade instämmande: Mozart var bäst och Clementi försvann ut i kulisserna.

Nästa rendez-vous var mellan Liszt och Thalberg om vilka Rossini sa: "Thalberg har tre fjärdedelar känsla och en fjärdedel skicklighet. Liszt har däremot tre fjärdedelar skicklighet och en fjärdedel känsla". Vem var bäst? Ja, det handlade inte bara om Liszt och Thalberg utan även om Clara Wieck (senare fru Schumann) och Henselt, dvs. de fyra bästa pianisterna i Europa. Thalberg, som spelade som om han hade tre händer, var bäst på rent och klart spel. Liszt var bäst när det gällde känsla och värme. Men Liszt var kungen bland pianister, han gav flest konserter och skröt högst:

"Ich bin die grosse Mode. Sie können nicht glauben, wie schwierig es für mich ist, eine Viertelstunde allein zu bleiben. Ich kann meine Tür noch so sehr schliessen, ein grosses, vom Arzt unterschriebenes Plakat unten an der Tür anbringen, es nützt alles nichts, mein Zimmer ist immer überfüllt... ich werde von aller Welt umschmeichelt und gefeiert. In 24 Stunden sind fünfzig Exemplare meines Porträts verkauft worden..." (s. 198–199).

Hildebrandt skildrar också Liszt som showman. Liszt var ytterst medveten om klädsel och uppförande, full av excentriciteter bemödade han sig om att fascinera både som pianist, som person och som artist. Liszt gjorde klaveret till en dramatisk skådeplats, skriver Hildebrandt. När han spelade sin transkription av Schuberts *Erlkoning*, illustrerade han dödsritter, kamp, smärta etc. inte bara i musiken utan även i gest och mimik.

Man kan möjligen kritisera Hildebrandt för att han så snävt hållit sig inom ramen för vad pianister gjort. Just när det gäller virtuoserna hade det varit belysande att dra paralleller mellan t.ex. Liszt–Paganini–Jenny Lind. Som fenomen betraktat agerade de och behandlades ganska

lika under sin tid, men detta nämner Hildebrandt inte ett ord om.

I framställningen om Chopin har Hildebrandt hittat en härlig infallsvinkel. Chopin var visserligen sjuk och svag men en tur-gosse som fick folk att ta hand om sig redan från första dagen han kom till Paris. Mendelssohn kallade honom "Chopinetto", Georg Sands "Mein Jämmerling" eller "Mein geliebter Toter" och de som såg honom menade att det alltid fanns något slocknande över honom både i hans tal, hans gestalt och över hans spel. Chopin var 1.70 meter lång, vägde knappt 50 kilo, genomskinlig, smal, känslig, mjuk, bräcklig och han väckte medlidande och förtjusning med sina "charmanta hostningar" och den underbara känslan han ingav publiken av att han hela tiden höll på att dö. Denna excentriske varelse passade väl in i Paris-socitetens längtan efter sensationer. Man får också reda på att Chopin anses ha framträtt inte mer än 30 gånger i stora sammanhang och hans motvilja mot alla stora sammanhang berodde på att han med sina "rörande små händer" alltid spelade för svagt. Tonen var alltid för tunn, menade recensenterna och detta var grunden för hans olust för stora konsertlokaler. Man irriterade sig också på Chopins etyder, dessa hopplösa stycken som man bara vrickade fingrarna på, som läkarna varnade pianisterna för och som Walter Gieseking erkände att han övade längre än någonsin på. Det saknas visserligen diskussion om uppförandepraxis i boken men mellan raderna kan man läsa hur det eventuellt har låtit – svagt och genomskinligt – när Chopin spelade.

Detta klaver!! Så fascinerande, så spännande, en verklig utmaning! Hildebrandt har visserligen plockat russin ur pianohistoriekakan, men därmed lyckas han också skildra hela det fantasteri som fanns kring instrumentet. Han har givetvis inte missat de mer välkända historierna om Clara Wieck-Schumann, om Diabelli och hans variationer, om Dusseks fåfänga (han hade en vacker profil han ville visa) som ledde till en konstnärlig innovation, om de hemska

dagarna i juni 1832 när Robert Schumann förstörde sin hand, om Clara Schumann som introducerade utantillspelningsen, Carl Czerny som blev förmögen, Gottschalk som reste runt med sin flygel i Vilda Västerens Amerika och gav jättekonsorter med 40 flyglar, om Hans von Bülow, pianist, dirigent, kultfigur och talare. En av historierna om von Bülow ger exempel på att geniala musiker inte alltid är geniala på andra områden som t.ex. politik. Vid sin sista konsert 1892, när *Eroica* dirigerades talade von Bülow om Beethoven, hans symfoni och över temat hjälten, naturen och mänskligheten. Hjälten, vem var det? Ja inte Napoleon, inte fursten Lobkowitz utan "Fürsten Bismarck! Fürst Bismarck – hoch!" ropade von Bülow. "Bravo, bravo!" jublade publiken. Men här finns också fina avsnitt av det mer inåtvända slaget, som t.ex. skildringen om Schubert, den stackars döende mannen som på dödsbädden läste *Den siste mohikanen* samtidigt som han komponerade sin sista sonat i A-dur, ett musikaliskt äventyr, med dess Andante-sats som spränger alla gränser, den mest magnifika musikbeskrivning man kan läsa och som sprudlar av fantasirikedom och vitalitet.

Intressant är att Hildebrandt knappt ger några referenser till annan litteratur om piano. Arthur Loessers gamla klassiker *Men Women and Pianos. A social history* från 1954 på drygt 700 sidor nämns knappt. Ändå behandlar

författarna flera gånger exakt samma tema t.ex. Clemens äventyr, Dusseks vackra profil, Gottschalks Amerika-strapatser, pianot i 1800-talsromanen och högreståndsflickornas talanger, pianobyggarnas historia och reklamföringen, sagan om Clara Schumann och mycket annat. Ofta har de också samma humoristiska underton i sina skildringar, men det beror troligen mer på ämnet än att Hildebrandt skulle vara färgad av Loessers framställning.

Hildebrandts grepp, den tematiska uppläggningsen känns ny och han ger levande skildringar av miljöer och personer. Det avsnitt jag dock blev mest imponerad av var hans strålande skildring av det musikaliska förloppet i Schuberts sista A-dur-sonat. Här fanns helt plötsligt en ny dimension i språket. Genom läsningen hörde man sonatsatsen pulsera fram i sitt inre, med den spröda klangen från klaveret, löpningarna och passagera klingade i bakhuvudet. Det är intressant att en text kan bli så färgad av det musikaliska förloppet i satsbildning, rytm, innehålla nästan ackordiska passager, ha plötsliga vändningar i språket som motsvarar vändningar i stycket; allt framkallande en vision av den klingande sonatsatsen. Läsoplevelsen av Hildebrandts text blev som en ny version av Schuberts pianostycke!

Eva Öhrström

LILLIESTAM, Lars: *Musikalisk ackulturation – från blues till rock. En studie kring låten Hound Dog*. – Göteborg : Musikvetenskapliga institutionen 1988. – 302 s. : Musiknoter. – (Skrifter från musikvetenskapliga institutionen, Göteborg ; 20, ISSN 0348-0879). – Diss. – ISBN 91-85974-11-0

Lars Lilliestam tacklar med sin avhandling en intressant musikvetenskaplig frågeställning: Vad händer med ett musikverk när det förflyttas i tid och rum med hjälp av massmedierna? Idag är denna fråga mycket aktuell. För varje år blir fler och fler inspelningar från de senaste hundra åren tillgängliga för en allt större allmänhet i allt fler länder. Fransmän spelar nyckelharpa. Svenskar spelar fransk kreolmusik från 1920-talets Guadeloupe (Sumpens Swingsters). Alla har lärt sig från inspelningar. För att belysa några av de transformationer som kan äga rum vid sådana musikaliska transplantationer har Lilliestam valt att följa ett enda musikverk så som det manifesteras i inspelningar med olika musiker vid olika tider i USA och Sverige. Musikverket är *Hound Dog* skrivet 1952 av Jerry Lieber och Mike Stoller. *Hound Dog* sjöngs första gången på skiva av Willie Mae "Big Mama" Thornton, men det var Elvis Presleys inspelning från 1956 som gjorde låten känd över större delen av världen. Sedan dess har den varit en standardlåt för band med rockbetonad repertoar. Mellan 1958 och 1979 utgavs 19 versioner av *Hound Dog* på skiva i Sverige.

Efter en inledande diskussion kring problem och metod görs i tre kapitel analyser av olika inspelningar av *Hound Dog* med respektive Big Mama Thornton, Elvis Presley och svenska artister. Så följer ett kapitel kring låtens text, följt av ett kapitel med en sammanfattande diskussion av analyserna. Avhandlingen avslutas med ett kapitel rubricerat *Kulturella förklaringar till förändringen av Hound Dog*.

Den centrala delen av avhandlingen är analyserna av de olika inspelningarna av *Hound Dog*. Mot denna bakgrund skulle man vänta sig att det inledande kapitlet skulle innehålla ingående principiella resonemang kring analys av klingande artefakter hemmahörande i

olika kulturella kontexter. Det finns sådana resonemang i kapitlet, men de är skissartade. Redan på sidan sex citeras en sammanställning av parametrar som skiljer europeisk musiktradition från afro-amerikansk som Bertil Sundin gjorde 1972. Denna ansats fullföljs inte. Det hade varit intressant om Lilliestam hade utvidgat och förfinat Sundins parametersystem och kopplat detta till bestämda hypoteser och analysmetoder. Nu hastar Lilliestam litet för snabbt förbi de intressanta teoretiska och metodologiska frågeställningar som hans ämne ger upphov till.

Författaren ger också i vissa fall för oprecisa definitioner av vissa nyckelbegrepp, som när rock definieras som "musik som har eller har haft samband med ungdomskulturer i västvärlden efter andra världskriget" (s. 17). En sådan definition innefattar t.ex. jamaikansk reggae, vilken väl knappast någon skulle kalla för rock. På samma sida påpekas att betydelsen av ordet "blues" varierar över tid. Man kan tillägga att betydelsen också varierar med plats. Detta gäller även många andra termer som t.ex. termen "rock". Vissa definitioner ansluter mer till vardagsspråk, som t.ex. när begreppet "vers" väljs för att beteckna det som i litteraturvetenskapliga sammanhang brukar kallas "strof" (s. 19).

Lilliestam gör helt klart att det är förändringar i det klingande verket och dessas sammanhang med utförandenas tid och plats som han vill komma åt och betecknar med termen "ackulturation". Han redogör på ett förtjänstfullt sätt för den begränsade information som transkriptioner kan ge i detta sammanhang. Ändå glider han i själva analyserna ibland in i ett språk som mer refererar till notbilden än till den klingande musiken. Ett exempel är när han i analysen av *Hound Dog* med Kung Sune skriver:

”Solot är uppbyggt mot en klimax genom att notvärdena blir kortare allt eftersom solot fortskrider...”

Det som åsyftas är givetvis att tonlängderna blir kortare.

Trots bristerna i hypotesbildningen är analyserna väl genomförda. *Hound Dog* är ett verk inom den afro-amerikanska huvudtraditionen blues. Inte helt oväntat uppvisar Big Mamas versioner av *Hound Dog* drag som är typiska för afro-amerikansk tradition, där liksom i många andra folkliga musiktraditioner verkbegreppet är betydligt diffusare än i europeisk och euro-amerikansk konst- och populärmusik. Denna konflikt speglas också i det upphovsrättsmål mellan de vita upphovsmännen Lieber och Stoller och bl.a. Big Mama, som verket gav upphov till. Utfallet av detta mål blev att Lieber och Stoller tilldömdes hela upphovsrätten, helt enligt europeisk praxis.

Elvis Presleys versioner av *Hound Dog* innehåller betydligt mindre av variationer. Här har den afro-amerikanska mångfacetterade variationstekniken ersatts av ett slags modulsystem, där ett begränsat antal pusselbitar kan passas in på olika ställen. De svenska versionerna delar författaren in i två huvudgrupper. En tidig grupp omfattande fem inspelningar från perioden 1958–65 samt en senare grupp omfattande 14 versioner från åren 1971–79. Lilliestam konstaterar att samtliga svenska versioner, utom en version med studentorkestern Lithe Blås, är baserade på Elvis Presleys inspelning från 1956. Trots att Big Mamas första inspelning gavs ut i Sverige lämnade den inga spår i de inspelningar av *Hound Dog* som svenska band gjorde.

De tidiga svenska inspelningarna är enligt Lilliestam i stort sett försök att kopiera Elvis första inspelning med litet tillägg av Chuck Berry i gitarrstilen. Här skulle han haft hjälp av att vid sidan av skrivbordsanalysen av inspelningarna ha genomfört mer musikanthropologiskt fältarbete i form av intervjuer med de medverkande

musikerna. För att pröva denna tes gjorde undertecknad en kort intervju med Yngve Furén, som spelar med på den första svenska inspelningen. Det Furén säger tyder på att de svenska musikerna inte gick in för att strikt kopiera utan halvt om halvt medvetet medlade mellan Elvis blues- och countryinspirerade stil och den afro-amerikanska stil som var gångbar i Sverige, där jazz spelade en stor roll. Gitarrspelet var mer inspirerat av jazzgitarristen Charlie Christian än av Chuck Berry.

Den senare gruppen av svenska versioner tillhör en stil som Lilliestam benämner ”trad-rock”. Medan både Elvis och de tidiga svenska versionerna stod för ungdomsrevolt har de senare versionerna främst en nostalgisk funktion. Verkets betydelse för publiken har förändrats totalt.

Först i den sammanfattande diskussionen kring analyserna presenteras de nio huvudparametrar Lilliestam i praktiken använt sig av. De är Form och formuppfattning, Call-and-response, Melodik och harmonik, Tonalitet, intonation och skalor, Rytmbehandling, Röstklang och klangfärgsbehandling, Variation och improvisation, Verbala kommentarer och Verkbegreppet. Denna uppräknings av kategorier kan verka totalt heterogen och kaotiskt, men det är den inte mot bakgrund av de genomförda analyserna. Dock skulle säkert en bättre hypotesbildning kunnat resultera i en klarare terminologi när det gäller att benämna dessa parametrar. Författaren sammanfattar sina iakttagelser så här:

”Det dominerande intrycket av det hittills sagda är att *Hound Dog* stiliserats och förenklats jämfört med bluesoriginalet, först när Elvis gjorde den till en rocklåt och sedan när den tagits upp av svenska musiker, som modellerat sina framföranden på Elvis version.” (s 185)

Låt oss stanna ett ögonblick här och ställa frågan: Om Lilliestam varit en afro-amerikan som analyserat Delta Rhythm Boys insjungkning

av *I en röd liten stuga*, skulle han då kommit till samma slutsats att denna version är förenklad och stiliserad jämfört med det svenska originalet? Är "förenkling" och "stilisering" i själva verket en etnocentrisk synvilla, dvs. ett närmande till det välbekanta upplevs a priori som förenkling och stilisering? I så fall reduceras Lilliestams slutsats till en självklarhet.

När denna fråga är ställd skall det genast sägas att Lilliestam fortsätter med en mycket klarläggande sammanfattning av de faktiska huvuddragen i den process han kallar stilisering och förenkling. Denna lista utgör avhandlingens kärna:

"Call-and-response-mönster har försvunnit eller stilerats.

Variationer kring formler i vokal- och instrumentalstämmor har ersatts av upprepningar av mera fasta konstruktioner.

Ett formtänkande utifrån melodiska fraser och en tendens till 12-taktersbildningar har ersatts av ett formtänkande där exakt 12 takter är normen och formen och periodiken definieras av ackordbytena.

Harmoniken har blivit tydligt baserad på tre- eller fyrklanger i kompet i rockversionerna.

Blå toner har försvunnit eller stilerats, t.ex. till liten ters över durackord.

Tempot har ökat.

Markeringen av grundpulsen har nästan helt byggts upp kring backbeat, som tenderat att markerats tydligare och kraftfullare.

Off-beatfraseringar i betydelsen 'agogisk rytmisering' eller 'jazzfrasering' har så gott som helt försvunnit. Vokalstämmornas rytmisering är hårt bunden till grundpulsens.

Vokalklangen har blivit mera färgad av ett 'europeiskt', 'rent' ideal.

Texten har förändrats till sitt innehåll.

Verbala kommentarer till solisten har nästan helt försvunnit." (s. 186)

Detta är en faktisk beskrivning av de förändringar som ägt rum. I slutkapitlet går Lilliestam vidare med den intressanta frågan varför. Utgångspunkt blir ett par förklaringsmodeller som ställts upp av andra forskare. Den ena handlar om processer som äger rum vid en förflyttning av en kulturföreteelse från en oral (muntlig) kultur till en kultur med skriftspråk. Den andra handlar om omfunktionering. Med en ny funktion i en ny kontext påverkas ett musikstyckes utformning och stil.

Den sistnämnda förklaringsmodellens relevans visas på ett övertygande sätt. Den första verkar dock inte så hållbar som författaren menar. Möjligen var Rock-Rage mer litterat än BigMama eller Elvis, men man kan fråga sig om detta var så avgörande. Det fanns en relativt stor publik i Sverige som var väl socialicerad in i afro-amerikansk musik, nämligen jazzpubliken. Genom skivor och bakgrundsteckningar som *Really the Blues* av Mezz Mezzrow (på svenska *Dans till svart pipa*, 1955) och Billie Holidays biografi *Lady sings the blues* (på svenska *Svart stjärna*, 1956) var personer som undertecknad väl insatta i jazz och blues när rocken kom. Den publiken tog avstånd från rocken i Elvis tappning och framför allt i de svenska tappningarna. Vi lyssnade på Little Richard och möjligen Fats Domino, trots att vi läste böcker.

Lilliestam visar prov på styrkan i insiderperspektiv när han skriver om trad-rock, en genre han själv känner väl till. Det skulle förmodligen varit berikande om de resonemang som förs i slutkapitlet om bl.a. flerspråkighet kunnat kompletteras med intervjuer med personer som var med på 50-talet. Då skulle Lilliestam också slippa att skriva t.ex.:

"I hur stor utsträckning andra rockartisters (än Elvis, Tommy Steeles och Bill Haleys, rec. anm.) skivor var tillgängliga i Sverige under 50-talet är inte klart." (s. 227).

Genom några få strategiskt valda intervjupersoner kunde Lilliestam rätat ut en hel del frågetecken i sitt slutkapitel. Det är dock

helt klart att Lilliestam är på rätt spår i sina resonemang kring rockens omfunktionering i olika miljöer som en viktig orsak till de iakttagna stilförändringarna. En fråga läsaren kan ställa sig efter genomläsningen är varför avhandlingens titel är *Musikalisk ackulturation från blues till rock* och inte ...*från blues till svensk dansbands- och studentorkestermusik*. Materialet omfattar både Hobsons och Lithe Blås inspelningar av *Hound Dog*, vilka knappast ens kan inlemmas i författarens ovan citerade mycket vida definition av "rock".

Slutinttrycket av Lilliestams avhandling är att han på ett förtjänstfullt och uppslagsrikt sätt angripit en viktig samtidsfråga inom musikområdet. Låt oss hoppas att han fortsätter sitt påbörjade viktiga arbete med att klarlägga de processer som äger rum när ett stycke musik byter tid och rum.

Krister Malm

Musik – oplevelse, analyse og formidling. 4 artiklar av Ingmar Bengtsson, Frede V. Nielsen, Orla Vinther, Bo Wallner / red. Frede V. Nielsen och Orla Vinther. – Ed. Egtved, 1988. – 2 häft. – (Musikpædagogik : Forskning og udvikling i Norden ; 1). – ISBN 87-7484-034-7

Under senare år har intresset för musikpedagogisk forskning vuxit sig allt starkare. En lärostol har inrättats vid Musikhögskolan i Stockholm, seminarierier med utvecklingsambitioner bedrivs såväl i Malmö som i Göteborg. Även i andra sammanhang har framlagts ett antal uppsatser och skrifter som behandlar centrala musikpedagogiska frågeställningar.

Till viss del tar detta intresse sin utgångspunkt i erfarenheter från den allmänna musikundervisningen som skolbarn möter i grundskolor och annorstädes. Lärare och lärarutbildare söker sig till forskarutbildningen för att ta del av och kanske utveckla teorbildningar och förklaringsmodeller om musikundervisningens villkor utöver "beprövad erfarenhet".

Andra utgångspunkter kan vara ett intresse för vissa undervisningsformer eller organisationsformer – kommunala musikskolornas framväxt, blåsorkestrarnas roll eller frikyrkornas musikliv och dess betydelse "under ytan" inom exempelvis lärarutbildningen.

Ungdomars egen musik och egna musicerande, liksom andra kulturella, sociala och ekonomiska mönster och strömningar i samhället kan sättas i relation till den undervisning som bedrivs i musik och angränsande ämnen och leda till reflektioner kring vilka syften undervisning i och om musik har, kan och skulle kunna ha.

Vidare kan just högskolans musikundervisning och musikutbildning lända till ett stort antal frågeställningar som förtjänar ett närmare studium. Just det sistnämnda utgör den utgångspunkt ifrån vilka fyra herrar med stor erfarenhet från såväl forskning som undervisning rör sig in mot en serie generella och specifika musikpedagogiska frågeställningar. De fyra herrarna är Ingemar Bengtsson, Frede V. Nielsen, Orla Vinther och Bo Wallner. Denna muntra kvartett har låtit publicera sig i det första bandet i skriftserien *Musikpædagogik – forskning og udvikling i Norden* (Edition Egtved, 1988). Detta är en serie med just Frede Nielsen som en av initiativtagarna, och som sådan ytgör den ytterligare ett exempel på det omnämnda ökande intresset för musikpædagogik. Under rubriken

Musik – oplevelse, analyse og formidling (red. Frede V. Nielsen och Orla Vinther) publicerar de fyra texter som tillsamman belyser ett stort antal väsentliga frågor av såväl övergripande filosofisk som didaktisk karaktär. Dessa texter kan ses som ett ambitiöst försök att reflektera kring, liksom att stimulera till ökad reflektion kring, en del grundläggande antaganden som präglar musikutbildningen främst på högskolenivå. I den mån författarna har en klar gemensam avsikt eller röd tråd, så kan den synas svår att finna vid en första genomläsning. Utifrån olika sätt att tänka och olika pedagogiska erfarenheter skrivs dessa texter. Sammanflätningar, kopplingar, polariseringar får läsaren emellanåt göra själv. Däri ligger en del av bokens värde.

Inledningsvis framhåller redaktörerna att de inte ville skriva en lärobok i vanlig mening, utan snarare bidra med texter som har relevans för högre musikutbildning, såväl musikerutbildning som teoretisk och pedagogisk utbildning, och som berör mötet mellan den klingande musiken – verket – och den upplevande människan. Detta leder vidare till en ambition att diskutera de grundläggande ansatserna för musikanalys och undervisning kring detta. I det sammanhanget framhålls en mycket väsentlig avgränsning. Författarna väljer att uteslutande diskutera dessa frågeställningar utifrån den musik de kallar för noterad konstmusik.

Frede V. Nielsen tar i sin inledande artikel, *Musik som et mangespektret meningsunivers*, upp några grundläggande vetenskapsteoretiska reflektioner beträffande möjligheterna att diskutera och beskriva musikens mening. Han gör därvid en åtskillnad mellan en s.k. scientistisk vetenskapssyn och en hermeneutisk. En Scientistisk – eller positivistisk skulle vi snarare säga – syn tar sin utgångspunkt i möjligheten att systematisera, beskriva och kanske förklara det som kan iakttas. Vidare antas att musiken i sig inte rymmer mer än vad som kan identifieras, eller som Nielsen säger, vad som avtecknar sig i den yttre strukturen. Musikens hela mening eller innehåll ligger således nedlagd i den

frommässiga och organisatoriska struktur som utgör själva kompositionen.

Mot detta konstaterar Nielsen en vetenskapssyn som till sin karaktär är hermeneutisk – fenomenologisk. Här handlar det således mer om att ge utrymme för tolkningar och att vidga förståelsehorisonten genom en vetenskaplig verksamhet snarare än att ägna sig åt rent deskriptiva och systematiserande ansatser. Intresset riktas inte främst mot hur den musikaliska strukturen är beskaffad, utan mot hur klingande verket framträder för oss som upplevande människor. Därvid blir det möjligt att beskriva musik och musikalisk mening inte enbart utifrån de strukturella aspekterna utan utifrån ett mångfald olika "meningslager" som kan göras gällande – akustiska, strukturella, kroppsliga, emotionella, existentiella m.fl. lager. Musikaliskt innehåll eller musikalisk mening blir således något väsentligt mer än formen, men utan att för den skull hävda att formen rätt och slätt är den "klädedräkt" i vilket "innehållet" uppträder.

Det som enligt Nielsen gör en musikupplevelse möjlig är att de meningslager som finns inkapslade i ett musikverk har någon form av motsvarighet i det mänskliga psyket, eller egentligare uttryck, i den mänskliga existensen. Olika sidor – eller lager – i människan korresponderar alltså med olika sidor hos ett musikstycke, och ger oss möjligheter till musikupplevelser långt utöver vad en musikalisk strukturanalys kan förklara.

Musikupplevelsen kan således till viss del beskriva i psykologiska termer. Men även andra faktorer är väsentliga, attityd och intresse, lyssnarvana, men även förtrolighet med en viss musikalisk stil och vissa verk liksom förmåga till en slags selektiv uppmärksamhet.

Orla Vinther ägnar sin artikel, *Syv studier i musikalsk analyse*, åt just det som titeln beskriver. Utgångspunkten tar han i det faktum att musikerutbildningen ofta tenderar att för den unge eleven fokusera färdighetsträning på huvudinstrumentet, varför "bi-ämnena" som musikhistoria eller musik och samhälle, gehör,

satslära m.fl. marginaliseras och i värsta fall ses som ett hinder för elevens speltekniska utveckling. Mot denna ensida betoning av det spelmekaniska vill han ställa en undervisning i musikanalys som fokuserar musikupplevelsen.

Till största delen utgör artikeln sju intressanta exempel på "upplevelseorienterad" musikanalys. Utgångspunkten tas alltid i det klingande verket. Lyssnandet och musikupplevelsen föregår och präglar alltid ett regelrätt studium. Musikvalen är varierande och kanske med relevans för den slags förtrogenhet en högskoleutbildad musiker kan förväntas ha. Orlando di Lasso vinkar i fjärran, Bach, Haydn, Wagner, Mahler och Bartok finnes representerade. Även om detta speglar verkligheten för många utövande musiker, så hade det varit intressant att ta del av någon mer samtida komposition.

De två svenska bidragen står på ett sätt i enliknande relation till varandra som de två danska. Ingemar Bengtsson presenterar i en längre artikel några "luftballonger" som främst handlar om verbaliseringens vedermödor inom musikanalys och några försök att synliggöra ickeverbala dimensioner av betydelse för interpretation och musikalisk förmedling. Därefter skriver Bo Wallner om kurserna i musiksvenska som han lett på Nordens folkhögskola, Biskops-Arnö, somrarna 1983–1986.

Under rubriken *Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen* ger sig Ingemar Bengtsson in på ett ganska stort företag, nämligen att mejsla ut rörelsebegrepp inom analys-sammanhang. Han framhåller att artikeln mer skall ses som ett försök än som en systematisk redovisning. Icke förty innehåller den många tänkvärda uppslag, och under flitigt refererande till de "stora elefanterna" går han igenom vad musikanalys kan vara, vad den kan syfta till, induktiva och deduktiva processers betydelse etc. Vidare ställer han även analys i relation till begreppen beskrivning, förklaring och tolkning. I det sammanhanget framhåller han just skillnaden mellan analys som en vetenskaplig verksamhet

i sig, och som en pedagogisk process inom en musikerutbildning. Frågan kan ställas om just en sammanblandning på den punkten leder till att eleven med Bengtssons ord tycker sig få stenar i stället för bröd.

Den tidigare nämnda avgränsningen till noterad konstmusik understryks i Bengtssons artikel genom en diskussion om relationerna mellan komposition och verk. Denna distinktion blir svår att göra, för att inte säga omöjlig, inom gehörstraderad musik eller där noteringen blir en rekonstruktion i efterhand. En exekutörs huvuduppgift kan sägas vara att förvandla kompositionen till verk. Därvid så kommer rörelsebegreppet att spela en väsentlig roll för att förstå på vilket sätt som adekvata tolkningar, inadekvata diton, liksom vad som inte kan betraktas som verkversioner, uppstår. Hela vår föreställning om och upplevelse av musik innehåller någon form av rörelsemedvetenhet, såväl i tid som rum. Bara förekomsten av dirigenter pekar ju på hur ofta musikupplevelser får rumsliga metaforer. Även språkbruket tyder på detta. Vi talar oftare om stor klang och breda stråk än om sura ackord.

Musik innehåller rörelse och förutsätter även rörelse av utövaren. Det är i mötet mellan dessa två rörelsevärldar som "ljuv musik kan uppstå". Ett led i musikerutbildningen och annan pedagogisk verksamhet blir således att uppmuntra musikerns tänkande genom att:

"...beakta musikaliska skeenden snarare än schemata, det processuella snarare än det statiska och gestalter snarare än smådelar..." (s. 145).

Vidare redogör Bengtsson för en del försök som gjorts för att få tag på och beskriva de musikaliska rörelsevärldarna. Bl.a. relaterar han Clynes' intressanta sentografförsök, innan han avslutningsvis kommenterar tre processer av pedagogisk betydelse: inlärningsprocessen, den långsträckt dialogen med musikstycket när det "ligger och mognar" samt vad som sked under ett framförande. Genom att påstå att

musikalisk interpretation förutsätter alla dessa tre processer understyker Bengtsson konstverkets mångfacetterade karaktär.

Den fjärde och avslutande artikeln är skriven av Bo Wallner. Den kortfattade rubriken *Uppleva – iakttä – förmedla*. Med skrivarkurser under några sommarveckor som exempel behandlar han här ett sätt att utveckla förmågan att skriva om musik. Tanken är att genom att verbalisera skärps vår medvetenhet om både känslor, iakttagelser och tankar. Efter de föregående författarnas mångordighet är det befriande att läsa Wallners text. Klar, kortfattad, men med tillräckligt mycket mellan raderna för att läsarens fantasi stimuleras. Texten är på ett sätt svår att recensera – den berättar på ett plan om verksamhet som har ägt rum för en del år sedan. Men den väcker nyfikenhet.

Wallner avslutar med en epilog som i pedagogiskt hänseende är intressant. Med hänvisning till att undervisningen i svenska språket genomgått stora förändringar, där det skrivna språket har fått stå tillbaks för andra verksamheter, och till det faktum att konstmusiken har trängts undan av en framvältrande kommersialism så är förutsättningarna för det uppväxande släktet radikalt annorlunda när det gäller möjligheterna att erövra ett mångfacetterat språk i dessa sammanhang. Men han hoppas att "upplevelse, iakttagelse och reflexion stäms samman med ett språk som är åskådligt och rikt på nyanser".

Sammantaget kan man kanske säga att artiklarna lite grann visar på ett konstmusikens dilemma i högre musikutbildning. Å ena sidan har vi en tillgänglighet på musik som aldrig förr – det spelas Bach i varenda buske och skjortaffär – å andra sidan har vi en betoning på spelskicklighet där en inre förståelse för musiken kommer till föga. I det triangeldrama som författarna iscensatt mellan kompositör, verk och exekutör kan man vaska fram det som synes vara en central frågeställning: Hur kan verket lyftas fram och ges en starkare position i vår tid? Inte på de andra parternas bekostnad,

utan med hjälp av dem och med förståelse för deras inbördes relationer. Författarnas tes – eller hypotes – är att en mer upplevelseinriktad utbildning, inte minst i "teoribesläktade ämnen", där eleven förutom exekutör också blir upplevande och reflekterade lyssnare, kan bidra till det. Detta innebär inte att utbildningen flummas till med mysuddar och velourbyxor, snarare innebär den ett "förverkligande" i så måtto att en hermeneutisk präglad analysprocess tas i anspråk. Det innebär bl.a. att relationen mellan delar och helhet, mellan verk och stil och mellan avsikt och upplevelse bildar underlag för reflektion och samtal.

Den fråga jag ställer mig är om dessa förfinade metoder att undervisa i musikalisk analys klarar av att lyfta fram konstverket. Därmed vilar ansvaret för verkets överlevnad i vår tid ytterst på exekutören, som med en god utbildning i ryggen förmår ge ett verk det framförande det förtjänar. Om man återknyter till tanken om "kompositionen som vill bli verk" i Bengtssons artikel så kan man se det som att kompositionen strävar efter att vända sig till lyssnaren, till en publik. Kompositionen vill inlemmas i en social kontext och därmed bli ett verk. Det blir således publiken som definierar verket och accepterar det. En komposition blir ett verk därför att det mer eller mindre korresponderar med publikens förväntningar på olika plan. Därmed blir det svårt att utveckla resonemanget om adekvata kontra inadekvata verkversioner utan att se till det sammanhang i vilket detta avgörs.

Lite tillspetsat kan man säga att den förvetenskapligande ambitionen som framhålls kan bli problematisk om den leder till att undervisning inom konstmusikområdet förknippas med specifika didaktiska modeller med ett bildningsbegrepp som ytterst förutsätter att kompositionen framträder i skriven form. Ett analysystem som strikt förutsätter notation blir inte kommunicerbart i alla lägen. Detta kan bidra till att isolera konstmusiken – i värsta fall. Därför tror jag att man också måste finna andra angreppspunkter, där problemen blir mer

generella. En sådan öppning tycker jag mig se i resonemanget om rörelsebegreppet. Andra betoningar av detta begrepp och av tidsliga och rumsliga förlopp – ämnet är gigantiskt – kan det leda till en annan slags förståelse av musik?

En nordisk skriftserie om musikpedagogik har sett dagens ljus. Det är mycket välkommet, helt visst för oss som arbetar med ämnet dagligdags

men även i andra sammanhang. Forskare, pedagoger och andra kan här finna ett bra forum att, som det heter, kommunicera sina texter med. Bland annat kan det kanske vara så att ett synliggörande av gränser kan bidra till att dessa gränser kan överkommas?

Jonas Gustafsson

Säckpipan i Norden. Från änglars musik till Djävulens blåsbälg / red. Per-Ulf Allmo. – Stockholm : Allwin, 1990. – 603 s. : ill., not.ex. – (Musikmuseets skrifter ; 18, ISSN 0282-8952). – IBSN-91-7970-846-3

Säckpipans säregna klang får människor att lystra. I Sverige kan vi höra den på spelmansstämmor, på speciella bordunstämmor, i teaterverksamhet, i barnverksamhet och bland gatumusikanter såväl som i konstmusikaliska kretsar.

I utgåvan *Säckpipan i Norden* ger huvudförfattaren och redaktören Per-Ulf Allmo ett perspektivvidgande tillskott till den litteratur som publicerats kring lite "udda" instrument. Säckpipan, stråklarpan, olika modeller av nyckelharpor, vevliror/liror är några av de instrument som stått lite i skymundan i svenska musikaliska sammanhang samtidigt som de vittnar om klangideal och tonvärldar mer annorlunda än de vanliga hos oss.

Per-Ulf Allmo har samlat en rad kunniga författare omkring sig. Från var sitt håll och från olika positioner ger de varierande betraktelser och djuplodande undersökningar i ämnen med anknytning till instrumentet. Underrubriken *Från änglars musik till Djävulens blåsbälg* antyder att stor vikt läggs vid äldre bild- och textmaterial. För att medvetandegöra vad säckpipan kan ha stått för i äldre tider möter oss allt från de fåtaliga änglar som avbildas med säckpipa, t.ex. den i Århus domkyrka (omkring

1480), till pastor Lithander som försökte stoppa bruket av säckpipan bland estlands-svenskarna med uttryck som "Djävul's blås-beölé och helwetessäck". Per-Ulf Allmo skriver egna avsnitt, men knyter också ihop olika avsnitt med resonemang och funderingar. Alla medförfattare tillåts att presentera sitt material och sina forskningar på eget sätt. Det är positivt och intressant i varje enskilt fall. Däremot blir intrycket ostrukturerat när boken sträckläses. Helhetsbilden är svårfångad när upprepningar tar för stort utrymme. Å andra sidan är det spännande med den mångfald av infallsvinklar och information som ges. Kanske skulle detta kunna ses som symbol för en "vildvuxen" och djuplodande säckpiporörelse. Författarna till boken har mycket att redovisa. Det hade varit givande att få en ordentlig presentation av dem alla, även av Allmo själv.

Uppläggningsen av utgåvan har gjorts efter några huvudlinjer. Den historiska delen har sin bas i resonemang kring olika typer av källor, deras innehåll och vilken information de kan ge om säckpipans och säckpipespelarnas förekomst i Sverige och i Norden. Här beskrivs även spelet i det svenska bondesamhället. Resonemangen i

Mats Rehnbergs licentiatavhandling *Säckpipan i Sverige* från 1942 följs upp med fördjupade funderingar, kulturhistoriska bakgrunder och språkliga utredningar m.m. Här belyses även nutidshistorien av Owe Ronström, Jan Winter och Per-Ulf Allmo. Avsnitten ger en givande läsning kring hur något nytt skapas ur ett åldrigt fenomen.

Många av de säckpipor som ljuder idag (flera hundra) är designade Leif Eriksson, Insjön. Tillsammans med spelmannen Per Gudmundsson och med stöd från Gunnar Ternhag, då vid Dalarnas museum, konstruerade han omkring 1979/1980 en väl fungerande och spelduglig modell. Intresset för hans instrument växte runtom i landet, inte minst genom de musikaliska framträdandena som Per Gudmundsson gjorde med instrumentet. För många av dem som förvärvade ett instrument blev problemen med stämning, spelteknik och tillverkning av vassrör ibland näst intill oöverstigliga. För att leda blåsarna förbi de första svårigheterna och för att visa på hur man kan komma tillrätta med stämning, skötsel, spelteknik och låtval ordnades de första kurserna på Sjöviks folkhögskola mellan åren 1981 och 1984. En liten skrift om *Säckpipan i Dalarna* gavs ut. Mats Rehnbergs *Säckpipan i Sverige* plockades fram ur biblioteksgömmorna, liksom Anthony Baines *Bagpipes* från 1960. "Insjöboomen" var ett faktum, enligt Jan Winter, som i ett av sina avsnitt ger benämning på den här tidens händelseutveckling.

Leif Eriksson och Per Gudmundsson var långt ifrån de första som försökte få liv i den svenska säckpipan och få den inlemmad i en svensk musikvärld. De var inte de enda som experimenterade med att konstruera lättspelade säckpipor. Redan Mats Rehnberg försökte inspirera spelmän, byggare och hembygdsfolk till att ägna sig åt säckpipan under 1930- och 40-talen. Spel Erik Andersson i Dala-Floda försökte sig på att konstruera ett spelbart instrument. Gudmunds Nils Larsson från Ilbäcken fick fart på sin gamla säckpipa. Hembygdsmännskor som Karl Gezelius i Järna och Hjalmar Dallmer

från Norrbärke ivrade för säckpipans plats i verksamheten. Ture Gudmundsson var en annan eldsjäl. Han var spelman, musikpedagog och bördig från Leksand. Owe Ronström skriver om honom och de andra, liksom om hur Mats Rehnberg kom att upptäcka säckpipan och intressera sig för en svensk säckpipotradition, och om hur en rad mer eller mindre lyckade återupplivningsförsök gjordes. Andra eldsjälarna berättar Jan Winter om, t.ex. Henry Höög i Linköping, Åke Egevad i Kristianstad och Leif Eriksson i Insjön.

Hur ser det då ut i grannländerna? John E. Berg ger beskrivning och analyser från Norge, Ole Munch-Pedersen från Danmark, Bo Nyberg från Estland och Per-Ulf Allmo tar upp Finland och Balticum. En del avsnitt i det sistnämnda området bygger på Timio Leisiös forskningar. I kapitlet om säckpipotraditioner i Estland, bland såväl estlandssvenskar som ester, ges instrumentbeskrivningar som visar på skillnaderna mot den idag, hos oss, vanliga "dalasäckpipan".

Under rubriken *Från säckpipans sällsamma värld* samsas en brokig samling artiklar. Här ges plats åt relationen soldater-säckpipor, fantastiska historier om den legendariske "Björskötten", och om hur övertro och mystik lätt knyts till instrumentet. Här finns artiklar om olika sammanhang där säckpipan fått skiftande symbolvärden. Sabina Thiger delger sina erfarenheter av att använda ett suggestivt instrument som säckpipan i arbetet med musik bland barn. Hon skriver om hur det tas emot och om hur instrumentet stimulerar fantiserandet. Plats ges även för en helt annan typ av säckpipa och tradition i Ulf Schönbergs artikel om skotska säckpipeband i Sverige och övriga Norden.

Efter en ca 400 sidor lång förberedelse genom musikhistoriska, musikikonografiska, musiketnologiska, allmänt kulturhistoriska m.m. resonemang möter oss äntligen instrumentpresentationen under rubriken *Funktion och bygge*. Här handlar det om konkreta detaljer som säck, bälg, melodi- och bordunpipor,

ljudalstrande vassrör och mundocka och små utblickar mot andra säckpipekonstruktioner. Den byggbeskrivning som sedan ges är huvudsakligen gjord efter Leif Erikssons och Per Gudmundssons samspelsvänliga instrument.

Av de säckpipor som spelats i nordisk tradition och som blivit bevarade härstammar alla antingen från Dalarna eller Estland. Övriga säckpipor har kommit in med kringvandrande sydeuropeiska musikanter eller blivit hitförda från andra länder av resenärer. En förteckning över säckpipor som finns i olika samlingar i de nordiska länderna presenteras innan "dalasäckpipans" stämning och spelteknik diskuteras av Harald Pettersson utifrån hans egna erfarenheter.

Det finns inga ljudupptagningar från vårt sekels första årtionden gjorda med säckpipospelmän i Sverige. I Estland däremot lär V.O. Väisänen ha gjort upptagningar av fem spelmän och deras säckpipor under 1910-talet. Där finns även inspelningar från 1930- respektive 1960-talen. Uppteckningar gjorda av melodier direkt efter säckpipospelmän är ytterst fåtaliga i Sverige. Medan förhållandet varit annorlunda i Estland. Stig Norrman gör i sitt kapitel en sammanställning av de melodier som kan spelas på säckpipa och som också spelas av dagens säckpipospelmän. Här finns 26 melodier med svensk anknytning förmedlade främst av fiolspelmän, men också av trallare och en klarinettist. 27 melodier presenteras från Estland och sex melodier har tagits med som exempel på låtar skapade av några av dagens mest aktiva säckpipospelmän i Sverige. Utifrån de svenska melodierna görs musikaliska analyser; tonalitet, ambitus, melodityper och melodier går igenom tillsammans med resonemang kring källornas och upptecknarnas trovärdighet. I ett tidigare kapitel om säckpipan hos estlandssvenskarna tar även Bo Nyberg upp musiken och melodierna. För att på något vis koppla ihop dessa författare

och avsnitt hade jag gärna sett en redaktionell kommentar eller vägledning i sammanhanget.

Utgåvan avslutas med en gedigen referensdel med förteckning över instrumentavbildningar i nordiska kyrkor och samlingar samt ett urval bilder. De textliga källorna är ordnade efter årtal och upptar i första hand primärkällor, en gedigen litteraturlista presenteras, liksom en diskografi och en sammanfattning på engelska.

Det hade varit intressant att få fler kommentarer till diskografin. Hur är det t.ex. med den antologi som Bo Nyberg nämner i kapitlet om estlandssvenskarnas säckpipa? Där står att "Eesti rahvalaule ja pillilugusid, del 1, 1970 och del 2, 1974", innehåller ett urval äldre estniska inspelningar även från områden med svensktraditioner. Den antologin finns inte med i diskografin vilket föranleder en undran över hur urvalet gjorts.

Drygt 600 sidor gediget faktamaterial om *Säckpipan i Norden* ihopfogat med tankar, resonemang och funderingar ger en läsvärd bok, om än bitvis svårläst p.g.a. oklar disposition. Snygg layout med notexempel samt ett rikt och spännande bildmaterial. Det teckningar, fotografier i svartvitt och färg, en del inklistrade efter tryckning – gör boken mycket tilltalande. En faktasamling som denna skulle dock, enligt min mening, ytterligare ha vunnit i användbarhet genom ett sorts person- och sakregister.

Med *Säckpipan i Norden* har Per-Ulf Allmo och hans medförfattare gett impulser till fortsatta resonemang inom en rad olika ämnesområden med anknytning till säckpipan och liknande instrument. Författarna har också gett ett välkommet bidrag till den samling utgåvor som presenterar särpräglade musikinstrument och deras sammanhang i Sverige och Norden.

Inger Stenman

WALLNER, Bo: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*. – Stockholm : Norstedt, 1991. – 3 delar (682 s.+626 s.+589 s.) : ill., notex. – ISBN 91-1-913232-88

Bo Wallners arbete om Stenhammar har aviserats i decennier. Nu föreligger äntligen det monumentala verket på nästan 1900 sidor och med 67 kapitel, som omväxlande behandlar biografien, det kringliggande musik- och kulturlivet och de enskilda musikverken. Wallner presenterar ett rikt och omväxlande material, och även om jag här kommer med en del kritiska synpunkter, så hindrar inte det att helhetsintrycket är mycket positivt. Man kan inte vara annat än tacksam för detta breda panorama över Wilhelm Stenhammar och hans tid.

Ett annat glädjeämne är Bo Wallners språk. Han behärskar suveränt det svenska språket och skapar rentav en personlig stil, som ger framställningen spänning och intresse. Han ställer frågor till sitt material, han liksom resonerar med läsaren, han motiverar diverse exkurser, som ger nya belysningar av det centrala ämnet. Ändå kan det ibland hända att den språkliga elegansen motverkar den analytiska klarheten, som när Wallner om F-dur-symfonin säger att "hållningen är klassisk – även i den meningen att detta tonspråk...*musiceras* fram". Eller när vissa enkelt byggda avsnitt inte kallas enkla eller ackordiska eller homofona utan "koralartade", vilket ju ger andra associationer. Eller när det talas om "nordisk ton" i musiken, vilket alls inte är något självklart begrepp. Men detta är undantag. För det mesta har man all anledning att glädja sig åt ett rikt språk, fyndiga formuleringar och en klar och genomtänkt gruppering av stoffet i de olika kapitlen. Även typografi och design är angenäma och tryckfelen få. Men det händer att de berör själva innehållet, som när Stenhammar anges ha dirigerat 7 av 6 Aida-föreställningar (II:27), när Esipoff kallas Episoff (I:414 och II:79) eller när cellon får fel klav (I:488 och 495). Till malörerna får väl också räknas Wallners sätt att kalla tre kromatiskt fallande toner för "tre små sekunder" i stället för två (I:485 och II:378).

Den röda tråden i framställningen utgörs av de biografiska kapitlen och avsnitten om de olika verkens tillblivelse. Wallner har hämtat sina uppgifter ur artiklar, brev, intervjuer och memoarer, och sammanställt dem till en livfull, ibland nästan romanartad skildring. Stenhammar framstår hela tiden som en nobel, skygg och sensibel personlighet med en enorm arbetskapacitet – trots perioder av stark självkritik och depression. Wallner berättar om allt detta med inlevelse och samtidigt diskretion. Och hans kunnskap är stor, även om det finns detaljer man kunde anmärka på. När det gäller förfäderna kan man tillägga att Johan Stenhammar inte bara skrev om Goethes *Das Veilchen* i elegin om Seemann (I:95) utan också att denne "bland änglakörer" tog emot Mozart, Kraus och Gluck. Och att Per-Ulrik Stenhammar ursprungligen skrev *Rosen i Saron* (I:111f) till en annan text av Betty Ehrenborg. Anekdoten om Lemming (II:470) berättas av Kurt Atterberg med delvis andra detaljer. Och begreppen eurytmik förknippas vanligen med Rudolf Steiner och inte Dalcroze (III:331). Men sådant är ändå bara små anmärkningar i förhållande till den överväldigande gedigenheten.

Genom de många exkurserna växer framställningen ut till en skildring av musiklivet och i någon mån också kulturlivet under epoken 1880–1920. Här ges längre eller kortare porträtt av Richard Andersson, Tor Aulin, Cally Monrad, Ture Rangström, Henri Marteau m.fl. Här ges också översikter över musikproduktionen och konsertlivet, delvis i tabellform, och då berörs inte bara Stenhammar utan också en rad samtida. Därigenom får Stenhammar sin placering i sammanhanget, bland annat i förhållande till sin främsta konkurrent, Hugo Alfvén.

Wallner ägnar också mycket utrymme åt receptionen av Stenhammars verk genom att utförligt citera vad kritikerna säger i olika tidningar. Peterson-Berger framstår här inte

bara som den elake och slagfärdige bedömare, utan också som en som drar fram väsentliga och beaktansvärda synpunkter. Även den samvetsgranne Adolf Lindgren och den unge Nielsen-beundraren Julius Rabe får viktiga roller som Stenhammar-kritiker. En tidning som Wallner tycks ha förbisett är Post- och Inrikes Tidningar, som exempelvis innehåller en lång recension av premiären på *Tirfing* (12 och 14 dec. 1898), signerad M.J. (Magnus Josephson). Den kompletterar samme anmälares krönika i Ord och Bild, och den skrader inte orden vid bedömningen av den otypliga libretten. Samma tidning meddelar den 16 dec. att man redan till tredje föreställningen "vidtagit åtskilliga förkortningar" i musiken (och inte först till nyåret, se I:573). Enligt Wallner framgår inte förkortningarna av partituret. Det är sant i fråga om MAB:s partitur, men de syns i Operans. Även Nya Dagliga Allehanda hade en recension av H.V. (H. Victorin), som bl.a. gick in på ledmotivstekniken i operan. För övrigt förtecknas både konsert- och operarecensioner i Svenskt Pressregister, som täcker 1880- och 90-talet.

Ett stort utrymme ägnas åt Stenhammars kompositioner. Ofta skildras tillkomsthistorien som ett förspel och den nyssnämnda receptionen som ett efterspel till själva verkbeskrivningen och analysen, ofta rikligt försedd med musikexempel. Analyserna är väl ofta inte fullt genomförda, utan snarare introduktioner, som diskuterar vissa aspekter. När det gäller vokalverken visar Wallner ett påfallande stort intresse för texten, dess poetiska innehåll och dess relationer till förtoningen. Här gör han ofta intressanta och värdefulla påpekanden, exempelvis i kapitlet om nittioalssångerna och kantaterna *Ett folk* och *Sången*. I jämförelse därmed förefaller mig musikdramat *Tirfing* vara styvmoderligt behandlat ur musikens synpunkt. Wallner redogör utförligt för Anna Bobergs text, och kanske har dess ojämna – och för att inte säga dåliga – kvalitet förtagit lusten att närmare gå in på musiken. Men den är dock

ett förvånande kraftprov, som tar väl vara på stämningmomenten i handlingen och ibland antar symfoniska dimensioner. Wallner talar helt allmänt om en "wagnersk anda" (I:557) och nämner två motiv, svärdsmotivet (Tirfings motiv) och Hervors motiv. Men han går inte in på Stenhammars behandling av dessa motiv, som ju innebär hans personliga ställningstagande till Wagner. Märkligt är hur svärdsmotivet dominerar hela operan, men detta sker genom en ledmotivsteknik som snarare kan kallas metamorfosteknik. Svärdsmotivet förtunnas eller förtätas alltefter handlingen och de psykiska relationerna. I operans sluttakter förtunnas det, och Wallner citerar dessa takter (I:570), men talar bara om "höga lyriska violinflaser". Det Hervor-motiv som citeras (I:558) är inte det enda Hervor-motivet. Utom detta lyriska motiv, som tycks ha med relationen till Vidar att göra, finns också ett annat, som karakteriserar "den djärva, stridslystna, kämpeförklädda mön" (för att citera H. Victorin i NDA). Det syns i notexemplet sidan I:564 (fortemotivet i takterna 3–4). Dessutom finns flera andra ledmotiv av mera typiskt wagnerskt snitt, som Angantyrns signande, Gullvägs kärlekslängtan etc.

När det gäller instrumentalverken diskuterar Wallner framför allt melodik och form. Han gör här många fina påpekanden om karakteristiska melodiska gester och konturer, och han har många fyndiga beskrivningar av stämningsslagen, formutvecklingar, satstyper och klangfenomen. Ibland väljer han några takter för djupare analys, ibland är beskrivningarna mer summariska. Ofta finns det en ton av suggestion över beskrivningen, mer än av strikt analys, men detta kan säkerligen ofta vara till hjälp för lyssnaren.

En analysdimension tycks dock inte ha intresserat Wallner, nämligen den harmoniska. Kanske har han undvikit den av det enkla skälet att harmonisk analys förutsätter specialkunskaper hos läsaren, och han skriver här inte primärt för specialister utan för en bredare läsekrets. Wallner poängterar också (I:467) sina delvis subjektiva och hermeneutiska

utgångspunkter för analysen. I praktiken riktar den sig framför allt mot melodiken, klangbilden, formen, stämningmomenten och liknande. Ett typiskt fall är notexemplet 5:4 sidan III:104 (ur *Serenaden*). Till ”detaljer som bör observeras” räknas dynamiken och en synkop, men inte den tvära harmonikontrasten mellan D-dur och F-dur. Det kunde också ha varit intressant att peka på de överstigande treklangerna när Stenhammar vill skildra ”isiga” stämningar (I:173 och III:70). Och förvånad blir man när Wallner kallar ett subdominant-sext-ackord för dominantseptim (I:197). Och inte borde han ha blivit så förbryllad av en ackordväxling i serenadkvartetten (III:57 f). Denna klassicerande kvartettsats tar upp samma altererande ackordväxling som många wienklassiska verk. Samma funktionsföljd och t.o.m. samma ackord finns bl.a. i Mozarts stråkkvartett D-dur (K. 499), sats 1, takt 70–71. Stenhammar är utan tvekan mycket intressant även som harmoniker, inte minst därför att han uppvisar så många lägen från det wienklassiska till gränsen för tonalitetens upplösning.

Den harmoniska aspekten saknas också vid analysen av Stenhammars båda mognaste instrumentalverk, serenaden och symfonin i g-moll – fränsett påpekandet att symfonin har drag av dorisk kyrkoton. Men i övrigt ägnas dessa verk utförliga presentationer och de stilistiska olikheterna mellan de båda verken framhålls. Wallner poängterar de båda motsatta dragen i Stenhammars musik, det improvisativt fantasifulla och det rationellt genomarbetade. Det senare kommer ju till ett storartat uttryck i symfonins final med dess fugor och fortspinningar över två teman. Det kan (utöver Wallner) påpekas att slutdelens ”solenne” inte bara innehåller en ”hymnisk sång” (III:207) utan också det andra temat i förstoring i basen. Kontrapunkt in i det sista!

Stenhammar är inte lätt att exakt placera i den musikaliska utvecklingens historia. Hans musik rymmer så många ingredienser, och Wallner gör många jämförelser med de främsta inspiratörerna Beethoven, Wagner och Brahms, men också med de nordiska kolleger

och föregångare som Berwald, Söderman och Norman. Det är naturligtvis inte lätt att överblicka den svenska musikproduktionen generationen före Stenhammar och ännu svårare att peka på impulser. Men ett faktiskt påstående (I:319) som att inget större orkesterverk komponerades under decenniet före 1894 (då första pianokonserten kom) håller inte. Under denna period tillkom åtminstone en symfoni av Dente, en av Elfrida Andrée och två av Anton Andersen. Och kanske har många impulser indirekt kommit till Stenhammar från Herman Berens, som var kompositions lärare under två decennier vid konservatoriet. En av hans elever, Richard Andersson, hade ett avgjort inflytande på Stenhammar. Berens nämns på ett ställe (I:134, fast felstavat) men tillhör annars de glömda. Han fick dock på sin tid många verk tryckta i Sverige och Tyskland, bl.a. en stråkkvartett opus 78. Den innehåller en fuga i finalen, något som Wallner inte tror fanns i svensk produktion före Stenhammar (I:663). Och Berens har också skrivit en på sidan III:510 efterlyst skådespelsmusik till *Trettondagsafton*, omnämnd i Dag Kronlunds avhandling (1989) om musik på Dramaten under 1860-talet. Detta har naturligtvis ingen egentlig betydelse för Stenhammar, däremot för svensk musikhistoria.

Stenhammars mångsidighet och arbetskapacitet som musiker är förbluffande. Wallner skildrar utförligt hans verksamhet som pianist, sångackompanjör, ensemblespelare framför allt tillsammans med Aulin-kvartetten, dirigent i Göteborg, och sist men inte minst som tonsättare. Han tillhör den typ av komponist som söker nya lösningar för varje verk, ja, nästan skapar en ny stil för varje verk. Detta gör honom givetvis mera svårångad och svårporträtterad än tonsättare som följt en mera entydig utvecklingsbana. Wallner poängterar redan i den inledande porträttskissen Stenhammars två olika ”väsen” (I:30) och han återkommer många gånger till detta i sin mycket läsvärda biografi.

Martin Tegen