

Recensionier

Red. Birgitta Eriksson

BROLINSON, Per-Erik ; LARSEN, Holger: *Satisfactions. Studier i ungdomskulturens estetik.* — Stockholm : Musikaliska akad., 1990. — 419 s. — (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie, ISSN 0347-5158, ; 63). — ISBN 91-85428-61-2

Litteraturen kring rockmusiken har under de senaste 20 åren stadigt vuxit i omfång, och en mängd arbeten som behandlar rockens historia har publicerats. Till skillnad från vad som är fallet t.ex. beträffande jazzen finns dock få studier som mer ingående behandlar rockmusik utifrån ett musikanalytiskt perspektiv. Anledningarna till detta är flera. Dels har rockens karaktär av spektakulär masskultur medfört att journalistiska och sociologiska infallsvinklar har dominerat i litteraturen, dels har tillämpandet av traditionella estetiska värdekriterier medfört att rockmusiken först relativt sent uppmärksammats inom musikvetenskapen. Bristen på musikanalytisk rocklitteratur kan vidare till viss del också förklaras av rockens musikstilistiska karakteristika: musikens eklektiska stilblandningar och snabba stilväxlingar medför att dess stilistiska bredd är mycket stor, och genomgående utvecklingstendenser kan vara svåra att urskilja. I "*Satisfactions*" söker emellertid Per-Erik Brolinson och Holger Larsen att ge en historisk översikt som, om än inte strikt musikanalytiskt inriktad, likväl fokuserar intresset till den klingande musiken: syftet är "att ta reda på vad detta som kallas rockmusik egentligen uttrycker och betyder" (s. 8).

Boken är indelad i tre huvuddelar: två mer teoretiskt präglade avsnitt omramar den historiska översikten, vilken utgör arbetets omfångsrikaste del. I del 1 diskuterar författarna begreppen "ungdom" och "ungdomskultur" och skisserar de sociala och ekonomiska förändringar som medfört att ungdomen framträtt som en viktig sociokulturell kategori under

efterkrigstiden. Vidare diskuteras olika tolkningar av begreppet "ungdomsmusik": musik som brukas av ungdomar, musik som skapas av ungdomar eller musik som på något sätt speglar ungdomliga attityder och värderingar; arbetets målsättning innebär att den sistnämnda aspekten står i centrum för intresset. Författarna argumenterar för att rockmusiken (termen förstås i vid bemärkelse, som beteckning för ett genrekomplex omfattande en mängd stilar) utgör ungdomsmusik i denna mening: musiken är förknippad med "ungdomliga" attityder och erfarenheter som opposition, hedonism, rotlöshet och experimentlusta.

I en diskussion av olika infallsvinklar på studiet av rockmusik presenterar författarna sin metod: de söker genom att "beskriva rockmusiken utifrån dess egna klangmässiga premisser" och relatera denna beskrivning till rocklitteraturens "receptoriska consensus" (s. 45) att undersöka musikens uttryck och mening. Ett centralt begrepp är musikens "inneboende karaktär", där "karaktär" används "ungefär som ersättning för 'uttryck'" (s. 50). Översiktligt presenteras de "karaktärsskapande funktionerna" hos olika musikaliska parametrar såsom rytm, klangfärg, harmonik, faktur, melodik och text; framställningen anknyter här till författarnas doktorsavhandling från 1981, men berör i högre grad än denna musikens upplevelsemässiga dimensioner. Vidare resonerar författarna kring de urvalsprinciper som styrt tidigare rockhistoriska framställningar och diskuterar hur olika avvägningar gjorts mellan "popularitet" i kvantitativ mening och stilhistorisk eller estetisk "betydelse":

dessa egenskaper sammanfaller långt ifrån alltid. En ingående diskussion ägnas hitlistornas roll och förhållandet mellan dessa och den rockhistoriska consensus som framträder i litteraturen; denna consensus präglas enligt författarna till viss del av en uppvärdering av faktorer som "experimenterande", "autenticitet" och "progressivitet" och en motsvarande nedvärdering av mer "kommersiella" och mainstream-inriktade stilar. Själva söker författarna en medelväg mellan kvantitativa och estetiska kriterier och hänvisar till den egna stilförtrogenheten som en viktig urvalsgrund. I tid och rum avgränsas studien till den anglo-amerikanska rockmusikaliska "huvudfåran" under perioden 1955-1980.

Det andra huvudavsnittets rockhistoriska översikt är utformad som en tämligen löst strukturerad, essäartad genomgång av centrala rockgenrer, interfolierad med diskussioner av genretypiska stilkaraktistika och (mer sällan) analyser av enskilda låtar. Författarna tar utgångspunkt i rock'n'rollens uppkomst i USA vid mitten av 50-talet som en ungdomsspecifik genre med rötter i fr.a. rhythm & bluesmusiken; spänningen mellan "svarta" och "vita" musikstilar utpekas som karakteristisk för denna utvecklingsfas, vilket illustreras genom en diskussion av vita artisters coverinspelningar av svarta artisters låtar. *Elvis Presleys* nationella genombrott markerar rockens etablering som masskultur och inledningen till musikens spridning till allt yngre publikgrupper. Den mer schlagerorienterade "highschool pop"-musik som dominerar under åren kring 1960 innebär "kommersiell och karaktärsfattig breddning"; snarare än ett stilsifte sker en "tyngdpunktsförskjutning i det stilistiska spektrat" (s. 167) och en utveckling mot ett mer "bright" sound. Författarna kritiserar den estetiskt-moraliska fördömande attityd till denna musik som framträder hos många folkloristiskt präglade rockkritiker (s. 188); det är mot denna bakgrund något förvånande att termen "schlock" (av författarna genomgående stavad "shlock"),

med dess pejorativa innebörd, valts som övergripande genrebeteckning.

I beskrivningen av den brittiska rockmusikens framväxt och dominans under åren kring mitten av 60-talet söker författarna på flera punkter nyansera den bild som ges av traditionell rockhistorieskrivning: de argumenterar för att den US-amerikanska musikindustrin trots den "brittiska invasionen" behöll en dominerande ställning inom ungdomsmusiken, att den brittiska beatmusiken inte innebar någon entydig stilistisk förändring jämfört med tidigare US-amerikansk rock och att den brittiska ungdomsmusiken före *Beatles'* genombrott underskattats i litteraturen. Beatmusikvägen beskrivs som ett uppsving för ungdomsorienterad musik, där ungdomlig självmedvetenhet markeras på ett tydligare sätt än tidigare, och där breddade musikaliska influenser och LP-skivans ökade betydelse efterhand medför ett successivt soundskifte, tidigast märkbart i *Beatles'* musik. Parallellt med beatmusiken utvecklas i USA soulmusiken i olika utformningar; författarna ställer i en diskussion av vokal gestaltning hos olika soulartister dessas medvetna "vokala posering" mot en något romantiserande bild av det "spontana" uttrycket i blues och gospel. Folkrockens utveckling exemplifieras genom en diskussion av *Bob Dylans* textliga och vokala uttryck. Vidare behandlar författarna musiken hos grupper anknutna till (den brittiska) modskulturen såsom *The Who*, *Kinks* och *Small Faces*. Under de sista åren av 60-talet präglas rockmusiken av en kraftig stilistisk expansion och olika slags anknytningar till drogkultur i "psykedelisk" musik. Genom en analys av *Beatles' Lucy in the sky with diamonds* söker författarna visa hur det psykedeliska mångtydighetsidealet ("undvikande av klar fokusering"; s. 287) manifesteras musikaliskt; de diskuterar också fyra typiska inriktningar för rockmusikens stilexpansion liksom konstmusikcitat och konstmusikambitioner i rocken.

Jämfört med de föregående decenniernas musik ägnas 70-talets rock en betydligt mer summarisk framställning. Författarna påpekar att rockgenrens stigande ålder medför ett ökat historiskt medvetande, en tilltagande generationsskiktning och uppsplittring av rockpubliken liksom en breddning av kategorien "middle of the road" eller mainstreammusik; dessa faktorer innebär att kategorien "ungdomsmusik" är betydligt mer svårbestämd än tidigare (även om de diskuterade problemen i detta avseende (s. 315ff) till viss del förefaller bero av skiljaktigheter i termbruk mellan olika författare). Till de 70-talsgenrer som diskuteras (i samtliga fall tämligen kortfattat) hör punk, hårdrock, disco, middle of the road-musik (genren definieras här som omfattande "artister med bred publikförankring som gränsar till entertainerfacket" (s. 340)), art rock, fusion och reggae.

Det tredje avsnittets teoretiska sammanfattning utgår från frågeställningen om huruvida det är möjligt att "peka ut några principiellt intressanta mekanismer i samspelet mellan stilelement och uttryck" (s. 363). I en diskussion av "det estetiska perspektivet" argumenterar författarna mot uppfattningen att rockmusiken skulle sakna estetiskt värde; det estetiska området definieras snarare av observatörens attityd än av objektens beskaffenhet, även om vissa kategorier av objekt konventionellt hänförs till detta område. Vidare behandlas "det rockmusikaliska studieobjektet", dvs. verkbegreppet inom rocken, och författarna påpekar att rockens betoning av sounddimensionen, vad gäller såväl det individuella uttrycket som helhetsintrycket, medför att den individuella realiseringen av en låt snarare än låten i sig bör betraktas som det egentliga musikverket.

Därefter diskuteras grunderna för analys av musikens "uttryck" eller "mening". Författarna menar att det påvisande av "karaktärsegenskaper" på vilket deras analysmetod baseras ej innebär en tolkning

utan en (om än svårverifierbar) beskrivning av musiken, så länge det inte utpekar något referentiellt samband mellan musiken och utommusikaliska företeelser. I detta sammanhang kritiserar andra författares analyser av homologier mellan musikaliska strukturer och andra sociala och kulturella företeelser med argumenten att strukturlikhet ej nödvändigtvis innebär en symbolrelation, att dessa analyser ofta präglas av bristande konkretion och att de ej utpekar någon "interpretant" som förbinder musiken och det utommusikaliska. I ljuset av denna argumentation modifierar författarna också den tidigare givna definitionen av "karaktär" till "uttryckspotential" i stället för "uttryck" (s. 393; jfr s. 50). Samspelet mellan musikens uttryckspotential och den verbala texten illustreras därefter genom en analys av den vokala framställningen i två inspelningar med Elvis Presley, där författarna visar hur upplevelsen av och budskapet i texten modifieras och preciseras av de olika musikaliska gestaltningselementen, en enligt författarna "uppenbar, men alltför sällan uppmärksam, relation mellan textens uttryck och musikens karakteriserande funktion" (s. 402).

Till bokens förtjänster hör främst att den i jämförelse med den tidigare svenskspråkiga litteraturen på området ger en betydligt mer nyanserad och detaljerad bild av viktiga rockhistoriska utvecklingslinjer. Sedd i relation till författarnas föresats att "själva musiken och dess egenskaper måste stå i centrum" (s. 46) ger framställningen dock anledning till kritik på viktiga punkter. Med undantag för beskrivningar av vokal gestaltning, som uppenbarligen utgör något av ett specialområde för författarna, präglas den musikstrukturella beskrivningen ofta av en påfallande brist på musikanalytisk precision; som exempel kan anföras beskrivningarna av stilkarakteristika hos *Drifters* (s. 192), *Rolling Stones* (s. 220) resp *Cream* (s. 295). En beskrivning som refererar till låtarnas "avmätta men påtagliga rytmiska gung och därmed dansanta prägel" (s. 192)

skiljer sig inte i något väsentligt avseende från framställningssättet i de journalistiska framställningar som författarna ofta refererar till; i detta sammanhang hade dock en precisering av de musikanalytiska och/eller uppförandepraktiska korrelen till detta "gung" varit önskvärd. Till viss del beror denna problematik av den breda och översiktliga ansatsen; precisionen i de musikstrukturella beskrivningarna hade sannolikt gynnats om boken i stället hade inriktats på en mer ingående analys av ett mindre antal (kvantitativt eller kvalitativt) betydelsefulla låtar.

Bristen på precision accentueras ytterligare av framställningens språkliga karaktär. Språket är ofta mycket blomligt och boken innehåller många otympliga eller obegripliga verbala konstruktioner: "Den till hippierörelsen närstående melodiska meditationen moduleras föga" (s. 76); "den mjukare och veka 'pubertetsaffekt' som senare skulle bli legio" (s. 147); "Leadgitarren ger en viss tidsförskjutning åt den upprepade melodiska figuren, och via överlagringar och vokal anslutning uppstår närmast amorfa linjesystem i fakturen" (s. 287); "Genom att spränga soundgränser som byggts av t.ex. ett begränsat instrumentarium blev det en mer 'universell' och 'evig' musik" (s. 298); "Karaktären hos exempelvis *Mr Tambourine Man* är högst specifik i den meningen att ingen annan låt har exakt samma karaktär" (s. 404). Den kritik beträffande "semantisk akrobatik" som författarna riktar mot vissa journalistiska framställningar (s. 282) förefaller berättigad även vad gäller deras egen framställning.

I grunden är bokens ovan berörda svagheter nära kopplade till dess teoretiska och metodiska utgångspunkter. Den enligt författarna i flera homologianalyser obesvarade frågan om "hur sådana [musikstrukturella] drag i något avseende kan vara bärare av mening eller uttryck i allmänhet" (s. 387) besvaras här implicit genom en vagt specificerad hermeneutik,

vars empiriska anknytning är begränsad till rocklitteraturens "receptoriska konsensus". Den inskränkning av undersökningsområdet till författarnas egen tolkning av musikens "uttryckspotential" som metoden innebär medför att musikalisk signifikation som på något sätt står i motsättning till denna potential, eller konnotationer som helt faller utanför denna, ej kan inringas, och slutsatserna blir därför med nödvändighet tämligen triviala. Författarna förefaller betrakta musikens mening som i stort sett motsättningsfri och enhetlig (om än vag och svårbestämd); i verkligheten präglas emellertid musikaliska stiluttrycks betydelseinnehåll ofta av motsägelser och skiftningar, som påvisats t.ex. i Laings analys av punken (i *One Chord Wonders*; 1985) eller Middletons analyser av Elvis Presleys vokaltstil och "progressiv" 60-talsrock (i *Popular Music* vol 5; 1985).

Trots författarnas kritiska inställning till analyser av musikalisk mening baserade på homologirelationer finns flera beröringspunkter mellan deras egen metod och exempelvis den som tillämpas av Willis i dennes undersökning av olika rockgenrers betydelse för "bike boys" resp. hippies (i *Profane Culture*; 1978). Begreppet "uttryckspotential" motsvaras hos Willis av musikens "objektiva möjligheter", dvs. de strukturegenskaper hos musiken vilka sätter gränser för det potentiella fältet av musikalisk mening. Problemet med Willis' analyser ligger ej så mycket på det teoretiska planet som på det empiriska, i första hand vad gäller musikanalytiska problemställningar, vilket som ovan anförts också i viss mån gäller det här recenserade arbetet; skillnaden mellan de båda infallsvinklarna ligger fr.a. i Willis' betoning av intersubjektiv empiri. Varken homologianalyser eller beskrivningar av musikens "karaktär" kan ge ett uttömmande klarläggande av de flerfaldiga sätt på vilka musik kan fungera som betydelsebärande; en mer fullständig analys av musikaliskt meningsinnehåll förutsätter någon form av empirisk, intersubjektiv undersökning.

Värdet av homologianalyser i detta sammanhang ligger dels i de antydningar de kan ge om möjliga betydelsrelationer, dels i att de kan bidra till att förklara uppkomsten av empiriskt konstaterade sådana relationer.

Ytterst visar bokens brister i metodhänseende på en grundläggande problematik: den oerhörda komplexitet som kännetecknar genren "rockmusik" i vid bemärkelse medför att undersökningar av musikalisk mening och betydelse med den här tillämpade breda ansatsen knappast kan ge resultat med någon högre grad av validitet. De genomgående drag som karakteriserar "ungdomskulturen" i den industrialiserade världen från 1955 fram till idag är få och mycket generella. Liksom rockgenren kännetecknas också ungdomskategoriens sociokulturella villkor av en med tiden tilltagande komplexitet; svårigheten att inringa denna illustreras

av författarnas accentuering av tiden före 1970 och totala uteslutning av det senaste årtiondets musik. Visserligen har författarna rätt i att beskrivningar av generella drag i en i tiden alltför näraliggande utveckling är problematiska; risken är dock att den historiska distansen i stället ger utrymme för alltför långtgående generaliseringar. Historiska översikter över stilsamband och utvecklingslinjer inom "ungdomsmusiken" har förvisso ett berättigande; när det gäller problematiken kring musikens mening och betydelse för sina brukare tillför emellertid Brolinsons och Larsens arbete föga av ny kunskap. Denna problematik kan idag knappast belysas ytterligare av detta slags breda översiktsarbeten; vad som snarare fordras är mer ingående detaljstudier av genrespecifika, nationella eller delkulturella förhållanden.

Alf Björnberg

FORNÄS, Johan: Tältprojektet. Musikteater som manifestation. — Stockholm/Göteborg : Symposion, 1985. — 360 s. : ill., musiknoter. — (Skrifter från musikvetenskapliga institutionen, Göteborg ISSN 0348-0879 ; 10). — Diss. — ISBN 91-7868-018-2

Vad var "tältprojektet"? Det får läsaren av Fornäs' arbete omedelbart veta om han inte visste det redan:

"Från maj till september 1977 turnerade en märklig ensemble runt i Sverige. Bortemot hundra personer från några av 70-talets mest kända progressiva musik- och teatergrupper presenterade i ett stort cirkustält en fyra timmar lång föreställning om den svenska arbetarklassens historia sedan 1879./ Omkring 100 000 människor såg föreställningen Vi äro tusenden. Ytterligare andra hörde musik därifrån på den LP som gavs ut, eller såg den långfilm som utnyttjade vissa scener från föreställningen och som bl.a. visats på TV./ Ett par tusen människor engagerades i att lokalt stödja projektet på de orter tältet besökte."

Kring detta gigantiska företag har Fornäs samlat och bearbetat ett rikt material av i första hand intervjuer med föreställningens producenter, men också av presskritik och andra källor. Dessutom innehåller avhandlingen — förutom rekonstruktion av en "typisk" föreställning (Tältprojektet reviderades fortlöpande under hela turnén) — analyser av alla musikinslag, dels såsom musik och dels i förhållande till olika utommusikaliska parametrar. Detta och mycket annat stoff har Fornäs disponerat som följer: Efter ett par korta kapitel om avhandlingens syften, metodfrågor, avgränsningar o dyl., projektets tillkomsthistoria och fortsatta öden, deltagargruppernas bakgrund m.m. följer ett dokumentationskapitel som upptar hela 220 av bokens totalt 353 sidor. Fjärde kapitlet (22 sidor) behandlar "ord och bild" medan

det femte (34 sidor) ägnats åt "musiken". Sjätte kapitlet beskriver hur Tältprojektet klingade ut (i nämnda LP-skiva och film) och ger även en översikt över presskritiken. I sjunde och sista kapitlet spekulerar Fornäs över framtidsperspektiv. Huvudsyfte med denna mångfasetterade avhandling anges (s. 7) vara att:

"...undersöka Tältprojektet som en musikalisk och samtidigt politisk manifestation: på vilket sätt sammanfattar och uttrycker föreställningen viktiga aspekter av den epok inom svenskt musikliv, där den progressiva musikämbelörelsen spelade en viktig roll?..."

Med "den progressiva musikämbelörelsen" avser Fornäs (s. 14) de rockband av mest unga amatörmusiker som fr.o.m. de s.k. Gärdesfesterna sommaren 1970 framstod som just en rörelse — riktad bl.a. gentemot det av kommersiella intressen styrda musikutbudet. Men i Tältprojektets musik utgjorde denna typ av rockmusik — där odlad av i första hand gruppen *Nynningen* — bara den ena huvudspelaren. Den andre utgjordes i stället av jazzorienterad musik och var vad gruppen *Oktober* förde med till boet. Och om nu huvudsyftet är vad Fornäs uppger det vara, varför har han då valt — undrar jag — ett material där rockmusiken inte kunde breda ut sig fritt utan dels hade att anpassa sig till sin antagonistiska samarbetspartner jazzmusiken (se nedan) och dels behövde underordna sig teaterns krav? På s. 8 betyder Fornäs att:

"Det här är en doktorsavhandling i musikvetenskap, och därför ligger fokus på musiken i föreställningen och på musikerna i projektet. Vad hände när olika musiker och genrer möttes? Var uppstod konflikter och var uppkom synteser?"

Men omedelbar därpå frågar Fornäs vidare:

"I vilka dramatiska funktioner användes musiken, och varifrån hämtades modellerna för detta?"

Handlar det i senaste fallet om ytterligare huvudsyften, om bisyften eller ev. om en "syftesglidning"? Förvisso behandlar Fornäs utförligt också de förstnämnda frågeställningarna, men ser man till avhandlingens textmassa som helhet, så dominerar där det utrymme som ägnats Tältprojektet såsom en teaterföreställning och med rockmusiken som endast ett delement. Hur som helst vill jag fortsättningsvis koncentrera mina kommentarer rörande denna uppslagsrika avhandling mest på aspekter som sammanhänger med Tältprojektets musik såsom *bruksmusik* i teatersammanhang. Men först något ytterligare om det specifika musikutbud som där exponerades.

Den uttalade målsättningen hos Tältprojektets medlemmar var beträffande musiken — utöver att åstadkomma relevant teatermusik — att hitta någon *syntes* mellan de i projektet ingående musikgruppernas specialiteter och preferenser, nämligen vissa arter av rock- respektive jazzmusik, och därigenom demonstrera vad de samlat kunde åstadkomma i musikkväg. Men i stället för att lyfta i flock resulterade tydligen samarbetet oftare i skärpt antagonism och ömsesidigt begränsande än i lyckade synteser. Detta konstaterar Fornäs upprepade gånger, men det hindrar honom likafullt inte från att utnämna Tältprojektets musik till "kulmen" (liktydigt med höjdpunkt?) på den progressiva och rockdominerade musikämbelörelsens decenniumlånga aktivitet.

Behovet av att manifestera musikalisk skicklighet än från rockanhängarnas och än från jazzanhängarnas sida — fick tydligen ofta också väga över intresset av att skapa funktionsduglig teatermusik. Således uttalar C. Boustedt om jazzpartiet i *Oscar II-fanfaren*: "'Glidningarna' i varannan takt var en liten egen touch för att det skulle vara en egen grej och inte låta precis som alla andra", medan B. Andersson säger om *1968-balladen* som rockgruppen spelade ensam att "Det var bara Nynningenbandet som lirade på den låten. Vi tyckte det kunde

vara kul om vi lirade en låt själva.”(s. 219).

Men nu över till Tältprojektet såsom ”musikteater”. Inför utarbetandet av musiken till Tältprojektet enades musikerna om att utgå från en indelning i tre musikkategorier vilka de betecknade resp. *genre-*, *film-* och *tidlös musik* (s. 35 och 280ff). Med *genremusik* avsågs då musik som ”tydligt angav vilken miljö, tid eller plats det handlade om”. Genremusiken kunde antingen vara inlånad eller nykomponerad ”i lätt identifierbara stilar”. *Filmmusik* kallade man däremot ”musik utan sjungen text, använd som bakgrund till scenisk handling” och vars främsta uppgift var att skapa stämning. *Tidlös musik*, slutligen, bestod av musik som musikerna själva ”identifierade sig med: ’övergripande musik’, ’vår egen musik’, ’icke tidsbunden, nyproducerad musik’, ’nått som står för oss nu’, ’musik som vi gillar’ kännetecknande för den ’tidlösa’ musiken var vidare, enligt Fornäs (s. 197), att den var den enda musik som spelades ”med inlevelse”(?)

Teoretiskt sett är detta naturligtvis en omöjlig klassificering med sitt sammelsurium av kriterier, men också praktiskt bjöd den på problem. Således hade tydligen rock- och jazzmusikerna ofta svårt att acceptera varandras alster såsom ”tidlös”. T.ex. hävdade jazzmusikern A. Möller (s. 219) om den av rock dominerade ”1968-balladen”:

”Genrelös musik är det ju inte. Det är dom som har skrivit den som upplever sig som tidlösa. Återigen är det även den här grejen att uppleva den egna genren som ’Musik’ och resten som ’annan musik’.”

För rockmusikerna tedde sig i gengäld den s.k. Jazzballaden ”som så specifikt jazzartad att låten tenderade att bli genremusik”, och enligt rockmusikern Dagerby ”hatades” den av halva orkestern (s. 65). I själva verket är naturligtvis alla musikdialekter tidsbundna och i den meningen genremusik, en insikt som också framskyntar hos Fornäs på ett par ställen i avhandlingen, exempelvis s.

282 där han skriver:

”Orkesterns och därmed den tidlösa musikens *genremässiga* grundval var kombinationen av jazz, rock och visa...” (min kursivering).

Trots detta väljer Fornäs att hålla sig till musikernas nämnda indelning i ”musiktyper” även rörande sina egna analyser och trots att denna indelning upprepade gånger bringar honom i svårigheter, något som framgår bl.a. av följande konklusion rörande sången *Ellen och Erik*: ”(Det är) mycket osäkert om den skall kallas film-, genre- eller tidlös musik” (s. 67), eller beträffande *Rösträttmarschen*: ”Det är en öppen fråga om man uppfattar musiken som tidlös...eller om den skall tolkas som genremusik...” (s. 85), eller om *Ellen vår Ellen*: ”Är detta genremusik eller tidlös musik?” (s. 87).

Spridda över hela avhandlingen återfinns en mängd påståenden om hur musiken fungerade i föreställningen. Åtskilliga av dessa är också väl underbyggda av skarpsinniga iakttagelser beträffande antingen egenskaper hos musiken själv och/eller dess samverkan med de aktuella situationerna/kontexterna. Andra av dessa påståenden däremot, förefaller mera spekulativa och i varje fall diskutabla. Det senare gäller i synnerhet flera av de oräkneliga fall där författaren åberopar betydelser hos musiken som härrör ur de ”associationer” eller ”laddningar” som denna hävdas bära med sig, associationer som i sin tur kan ge upphov till ibland rätt nyckfulla flöden av nya associationer. Således frågar jag mig hur många i publiken som tillfullo delade Fornäs’ uppfattning om att en tango ”är en danstyp som...bär med sig associationer till obscenitet, farlighet, opålitlighet, dekadens, raffinemang och döende epoker.” (s. 151).

Vad menar på det hela taget Fornäs med ordet association? Normalt står det ju för högst individuella förknippanden av en företeelse med andra företeelser, medan ordet konnotation (som också förekommer

ett par gånger i avhandlingen) i stället brukar avse inom större eller mindre grupper accepterade eller kodade förbindelser av liknande art.

Men utgjorde då Tältprojektets publik en i sistnämnda avseende homogen grupp? Frågan går inte att besvara därför att Fornäs inte företagit några receptionsundersökningar utan endast prövat musikeffeterna på sig själv (och — i motsats till flertalet åskådare — med tillgång till upprepade lyssnartillfällen). Tankbart är dock att det är konnotationer som Fornäs avser varje gång han talar om associationer, men därmed är inte detta termproblem ur världen. Ty på ett annat ställe i avhandlingen tycks *associera* vara liktydigt med *signalera* (ett ord som dock annars brukar stå för förmedling av "denotat"):

"Pianot...kunde skapa en skir, harmonisk, intim stämning...med en 'borgerlig' laddning via associationer till borgerligt hemmamusicerande och liknande Pianot signalerade då något enkelt och intimt, ofta inomhus..." (s. 288)

Naturligtvis förstår jag vad Fornäs menar här och har tagit med detta ordklyveri endast som illustration av en genomgående knepighet med hans text, nämligen den att han så sällan definierar sina nyckeltermer. Därför går det inte heller alltid att avgöra när man bör uppfatta dem i vardagsspråklig mening, som metaforer eller som facktermer. Således utnyttjar han ibland ord såsom "tecken", "symbol", "signal" men också "museum" (kollegan P. Taggs benämning för "musikaliska tecken"): skall man förstå detta som att han ansluter sig till någon semiotisk förklaringsmodell för musikens eventuella utommusikaliska innebörder, och i så fall vilken? Det får vi aldrig veta i klartext. Och härmed har jag tangerat min huvudinvändning mot denna avhandling, nämligen att den i så ringa omfattning anknyter till relevanta forskningstraditioner och -resultat. T.ex. hör ju frågan om vilken

art av utommusikalisk information som musik förmår förmedla, eller om den alls äger sådan förmåga, fortfarande till de hetaste stridsämnena inom musikvetenskapen (jfr. bl.a. debatten i STM under 1976 och 1977), men denna frågeställning förbigår Fornäs i tysthet.

På liknande sätt svävar också Fornäs' resonemang om tid och rum i luften. Varför har han t.ex. inte utnyttjat den närliggande hjälp till klargörande av dessa fenomen som finns i I. Bengtssons *Musikvetenskap*, de svenska musikdoktorandernas obligatoriska "Bibel"?

Mindre hjälp hos tidigare forskning finns däremot att hämta när det gäller frågan om musikens funktioner i teatern. Därför är det också rimligare att Fornäs här prövar nya vägar. Sitt avsnitt om detta ämne (s. 299ff) inleder han följaktligen — efter ett påpekande om att "ett visst musikstycke (kan) ha flera funktioner samtidigt" — med ett eget förslag till grovindelning:

"1) Musikens avbildande och stämningsskapande funktioner (en synnerligen heterogen sammanföring, min anm.) kan sammanfattas som 'innehållsliga' funktioner. De här funktionerna kunde fullföljas av alla typer musik, både *genre-*, *film* och *tidlös musik*, både musik på scenen och bakgrundsmusik (märk att tidigare i arbetet har termen filmmusik använts som synonym till bakgrundsmusik, min anm.)

2) Musiken hade också en rad 'formella' funktioner som primärt hade att göra med dramats tekniska behov av struktur (t.ex. att omrama och förmedla mellan handlingsfragment, skapa helhetsstruktur, rikta publikens uppmärksamhet etc., min sammanfattning av några av Fornäs' exempel på denna funktionskategori)"

Tveklöst är detta en klyftig "grovindelning", men låt oss emellertid testa den på exempelvis de musikstycken som en något påstruken orkester spelar på den s.k. Studentskivan och om vilka Fornäs skriver:

”Orkestern distanserar sig... från Tältprojektet genom att spela berusade, bära studentmössor o.s.v.... Musiken är typisk genremusik som passar in i situationen”.

Fornäs redovisar här två olikartade typer av funktioner för den aktuella musiken — båda tillhörande hans kategori innehållsliga funktioner. Men om han fortsatt sin granskning skulle han troligen stött på flera, t.ex. den som döljer sig i följande skönjbara paradox: För rollfigurerna bidrar här diskuterade musiknummer till att skapa feststämning och alltså något positivt; för publiken däremot, framstår de (om de fungerar enligt avsikten) som symptom på något att ta avstånd från, nämligen arbetarklassens förborgligande och därmed något *negativt* i tältprojektproducenternas ögon. Men även rollernas behållning av musiken visas naturligtvis ytterst med adress till publiken, som dock väl inte samtidigt kan uppleva den både positivt och negativt!

Hur går detta i så fall ihop? Denna skönjbara paradox går helt enkelt inte att reda ut med hjälp av av Fornäs' endimensionella grovsortering. Dess otillräcklighet inför komplexa fall tycks han nog även själv känt på sig, ty han prövar (fast endast som hastigast) också några andra författares uppslag till indelningskriterier för musikelementet. Men tydligen hittar han heller inte där ändamålsenliga modeller för systematisering av den svåröverskådliga mängd funktioner han tidigare i arbetet kunnat påvisa (dock endast huller om buller) för musikens funktioner i Tältprojektet. Detta inspirerar dock inte Fornäs till att själv försöka skapa bättre analysredskap, utan leder honom i stället till följande — och möjligen fortsatta forsknings framåtskridande — olyckliga slutsats:

”Sammanfattningsvis anser jag det svårt utifrån materialet från denna föreställning göra en allmän och exakt uppräknings och indelning av musikens funktioner. Liksom Pauli tvivlar jag på värdet av sådana systematiseringsförsök. Däremot

är det viktigt att försöka formulera och *detaljbelysa* hur musiken faktiskt fungerade, på ett mera komplext och flexibelt sätt än genom typologier och klassifikationer” (kursiveringarna är mina).

Härmed har jag antytt min viktigaste kritik mot Fornäs avhandling, och jämfört med denna utgör det närmast petitesseer att han dessutom förväxlar termen *ledmotiv* med *erinringsmotiv*, att han utnyttjar ordet melodram med innebörd som långt överskrider alla hävdvunna kutymmer, att han inte redogör för vad han avser med *rytm* i teatersammanhang (och för den delen även i musiksammanhang), hans långsökta applicering av sonatformen, att han använder sig av tautologier såsom *estetisk skönhet* eller av kontradiktioner såsom *förhöjd realism*, hans tankefel om att bryggor kan finnas mellan reell och fingerad verklighet eller mellan episkt berättande och scenisk gestaltning (fördärligt för klargöring av många av teatermusikens funktioner), att en del av de musikaliska formanalyser framstår som självändamål därför att de inte leder fram till relevanta slutsatser, etc.

Men är då allt bara negativt i Fornäs arbete? Inte alls: bl.a. finner jag hans sätt att dokumentera en teaterföreställning på boksidor vara nydanande, ty det är ett område där etablerade modeller saknas, och då främst p.g.a. bristen på ändamålsenliga kodsystem för dess visuella element. Och förvisso anser jag hans beskrivningar bättre än hans förklaringar, men berömvärd är redan det att han som enskild forskare åtagit sig att försöka kompensera det hittills uteblivna initiativet från därtill lämpligen sammasatta forskarteam, nämligen att *tvärvetenskapligt* försöka belysa fenomenet teatermusik. Sammantagit finns det därför all anledning att betrakta Fornäs' arbete som ett välkommet bidrag till den — inte bara i Sverige utan även internationellt sett — magra beståndet av litteratur om teatermusik.

Frithjof Lund

GADS Musikhistorie / ed. Sören Sørensen, Bo Marschner. — København : G.E.C. Gad, 1990. — 612 s. : ill., musiknot. — ISBN 87-12-86373-4

Gads musikhistoria, skriver författarna, i ett gemensamt förord, har skrivits för att möta behovet av en musikhistorisk lärobok. Förutom till en musikintresserad allmänhet, vänder boken sig särskilt till musikstuderande på postgymnasiala nivåer. Vidare sägs att stoffet i boken har avgränsats av vad som i övrigt finns utgivet på danska: Schiörrings danska musikhistoria (1977/78) och den s.k. Gyldendals musikhistoria (1982—84). Den senare nämns i anslutning till att författarna anger att det i Gads musikhistoria "ikke været opgaven at gennemføre en bestemt teoretisk opfattelse af forholdet mellem særlige virkende kræfter i den historiske udvikling og på den anden side den frembragte musik". Istället ansluter man sig allmänt till en strukturhistorisk historiesyn, hänvisar till Carl Dahlhaus, och betonar att förståelsen av verket, dess estetiska karaktär, "ikke blot er fremstillingens udgangspunkt, men snarere omvendt: dens mål". Oavsett om de danska studenterna förmår uppskatta en dylik formulering, dyker det här genast upp en rad problem som lämnas obesvarade. Vad är "estetisk karaktär"? Är den en konstant i historien? Att vi förstår ett musikaliskt verk utifrån dagens förutsättningar är en självklarhet, likaväl som att musik komponerad och framförd i ett tidigare historiskt sammanhang har denna tids förutsättningar s.a.s. "inkomponerade" i sig. Jag hade således hellre sett att författarna poängterat ett dubbelt synsätt, dialektiken mellan musikens sociala bas och musikens klingande betydelser, än att från början betona musikens estetiska karaktär (ang. ordet *estetik* och dess betydelse för musik se Edström STM 1986, 1989). Av det sagda förstås också att folklig musik mycket sällan berörs.

Som läsaren anar ansvarar de skilda författarna för olika musikhistoriska perioder: Finn Egeland Hansen skriver om medeltid, *ars nova* och renässans (s. 168),

Sören Sørensen om barocken (s. 96), Thorkil Kjems om "Overgangstid og Klassik" (s. 68), Bo Marschner om 1800-talets musik (s. 98), medan 1900-talets musik delats upp mellan Karl Aage Rasmussen som skriver om den trad. konstmusiken (s. 103) och Finn Slumstrup som behandlar jazz och rock (s. 32). Kapitlen fram till 1900-talet har en tämligen likartat utseende; det finns notexempel på ungefär varannan sida och mer sällan illustrationer. Jag hade gärna sett ett större bruk av faksimil för att studenterna bättre skulle kunna förstå den musikaliska processen. Tyvärr saknar kapitlet om 1900-talet nästan helt notexempel. Visst kan musikexempel från konstmusikaliska 1900-talsverk vara svåra att utläsa för studenter, liksom ett notexempel på ett jazzsolo ger begränsad information, men trots allt kan ett bra utvalt notexempel säga mycket mer än en hel sida skriftlig förklaring, särskilt om läsaren har — eller skaffar sig — en klingande referens till musiken. Genomgående används också mindre textstorlek till citat eller kortare avsnitt av mer kursiv karaktär, vilket jag tror i båda fallen är olyckligt: Resultatet blir ofta att läsaren (=studenterna) hoppar över dessa avsnitt. Boken avslutas med en rimlig litteraturlista och ett personregister. Däremot saknas ett sakregister, vilket naturligtvis är mycket anmärkningsvärt för en lärobok.

Som framgått börjar Gads musikhistoria inte "från början" utan från medeltiden. Detta dilemma löser likväl Finn Egeland Hansen bra genom att då och då kasta blickarna tillbaka i tiden. Hans framställning är i övrigt konventionell till sin uppläggning, men klar och redig med inlagda tabeller, som kan förväntas, över mässans uppbyggnad (*benedictus* har fallit bort), kyrkotonarnas uppbyggnad osv. Det jag mest saknat i dessa kapitel är en klarare diskussion om hur orientens kultur och musikliv påverkade det västerländska.

Sören Sörensens börjar sin framställning med en klok diskussion om musikhistoriens perioder, fortsätter med operans utveckling, världslig vokalmusik etc. Den italienska operans förutsättningar spaltas exempelvis upp i dramatiska, teatermässiga och musikaliska förutsättningar. Rubriken "socio-ekonomiska förutsättningar" saknas således. Som helhet ger kapitlet en god översikt om musikens stilhistoria under perioden, men jag hade välkomnat fler notexempel.

I Thorkil Kjems framställning anar läsaren en fruktbar problemorienterad syn på musikhistorien. Han inleder med ett längre avsnitt om begrepp, huvudlinjer, musikfilosofi etc. innan han närmar sig musiken. Som i de förra kapitlen (och de kommande) berörs musikernas och sångarnas liv och villkor, folkmusiken i sig, dess bakgrund som inspirationskälla för konstmusikens företrädare i alltför ringa utsträckning. Men trots detta är kapitlet mycket välskrivet och informativt. Även musikexemplen har här integrerats på ett utmärkt sätt med väl utformade kommentarer i anslutning till exemplen.

Bo Marschner tar därpå vid med utgångspunkt från år 1814, en avgränsning som han framhåller mer beror på sociologiska orsaker än stilistiska och idéhistoriska. Marschners startpunkt är Schubert och *Kunstlieden*, ett grepp som visar sig fungera väl, inte minst som en övergång till operan. En tydlig ambition att täcka in så mycket som möjligt, bidrar ibland till en opedagogisk uppräknings av namn på sällan nämnda tonsättningar som Loewes *Gutenberg* (1836) och *Palestrina* (1841), Cyril Kistlers *Baldurs Tod* etc. Ett mycket kort avsnitt om operetten finns tacknämligt med, men inte mycket om all salongsmusik, körmusik eller annan populär musik. Dessa anmärkningar till trots finner jag således kapitlet välskrivet och innehållsrikt.

I inledningen till kapitlet om 1900-talets konstmusik konstaterar Karl Aage Rasmussen helt riktigt att knappast

någon musikhistorisk period är så svår att schematisera som 1900-talet. En följd av detta blir att olika insatta läsare kommer att sakna skilda namn. Jag saknar t.ex. Alois Haba, George Enescu och Sergej Slonimsky. Å andra sidan finns här en lång rad namn och verk som jag tidigare inte träffat på (Aldo Clementi, Zsolt Durko, Jean Claude Eloy m.fl.). Problemet hur man som student skall kunna ta till sig musikhistorisk-stilistisk information blir således akut i detta kapitel. I avsaknad av notexempel och andra ingångar till tonsättare och verk tenderar mycket av informationen att suddas ut till en grå massa.

Bokens sista kapitel handlar om jazz, pop, rock och, som det heter på danska, vår tids "rytmiske musik". För kapitlet ansvarar Finn Slumstrup. Det positiva med kapitlet, förutom att det finns med, vilket ju tidigare inte varit så vanligt i traditionella musikhistorier, är att Slumstrup försökt koncentrera sig till kända huvudlinjer, och inte svävar ut i långa uppräknings i namn på musiker och artister. De negativa intrycken dominerar dock. De socio-ekonomiska bakgrundsammanhangen är svagt tecknade, ibland komiska: "1919 blev således året da jazzen kom til Danmark og Danmarks kommunistiske Parti blev stiftet".

Läsaren undrar över orsak, verkan och sammanhang. Det finns många andra egendomliga upplysningar och avslöjande ordval. Jag tar några olyckliga formuleringar från s. 555: "Det afrikanske trommespil kan for den, der er fortrolig med det, udgøre et sprog... Rytmemønstre væves ind i hinanden i ægte polyrytmisk opfattelse.. der er ikke nogen fornemmelse for samklang...".

Liknande citat kan hämtas från alltför många sidor, även från dem som handlar om rock och beat. Sägås skall också att Slumstrup aldrig berör den verkliga folkmusiken under 1900-talet: schlagern (*Tin Pan Alley*).

För att sammanfatta så är Gads musikhistoria en ambitiös, välskriven och informativ framställning, men enligt min

mening alltför traditionellt anlagd med tyngdvikt på musikens stilhistoria. Jag är emellertid rädd för att den inte helt motsvarar de krav som dagens musikstuderande ställer på en lärobok. Idag krävs ett annat koncept — som det redan finns exempel på — t.ex. Jan Lings *Europas musikhistoria —1730* (Stockholm 1983). När jag först fick Gads musikhistoria i min hand och på måfå bläddrade i den, fick jag intrycket att

det rörde sig om en musikhistoria á la Grout (dvs. den version av Grout som jag mötte som student på 60-talet). Detta intryck har jag tyvärr — trots att det finns några väl genomförda avsnitt i boken (jfr ovan) — inte lyckats skaka av mig.

Olle Edström

JONSSON, Leif: Ljusets riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst. — Uppsala : Univ., Musikvetenskapl. inst., 1990. — xii, 476 s. : ill., musiknoter. — (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia, ISSN 0081-6744 ; N. S., 11) ([Studentsången i Norden] ; [11]). — Diss. — Deutsche Zusammenfassung. — ISBN 91-554-2562-3

I sin avhandling Ljusets riddarvakt har Leif Jonsson avgränsat sitt undersökningsområde i fem avseende:

- 1) Arbetet behandlar i första hand ett fenomen som hör *1800-talet* till — även om en del perspektiv förs fram mot vår tid.
- 2) Det behandlar i första hand *studentsången* — även om manskörsång i allmänhet delvis dras in i sammanhanget.
- 3) Det behandlar i första hand *studentsången* som en *utövande* aktivitet — även om sång i betydelse komposition i viss mån tas upp.
- 4) Det behandlar fenomenet i första hand sådant det steg fram inför *offentligheten* — även om den privata sfären också delvis berörs.
- 5) Det behandlar 1800-talets *studentsång* i första hand som en offentlig *samhällskonst*, dvs. sjungande inom ramen för samhälleliga ideologier och kontexter.

Avhandlingens överrubrik syftar därvid på den idévärld inom vilken studenterna upplevde sig vakta, i nationalistisk och idealistisk mening, det Sanna Ljuset.

I början av arbetet vill författaren särskilt framhålla filosofen Benjamin Höijers (lärare till bl.a. Geijer och Silverstolpe) betydelse som idéskapare och som gestaltare av den nationella myten. Han fäster

uppmärksamheten på Höijers spekulationer om den antika körens roll som kommentator till hjältarnas sång och vill överföra detta till den svenska heroiska kämpavisan med sina omkväden. Vad Georg Friedrich Haefner gjorde, menar författaren, var att överföra Höijers spekulationer till en klingande verklighet genom att breda ut omkvädet koriska karaktär till hela visan.

Samtidigt vill Leif Jonsson kontrastera, eller i varje fall komplettera dessa idéer med de folkkupplingsidéer som framfördes av G. A. Silverstolpe och med den schweiziske pedagogen Pestalozzis "filosofi", i Sverige företrädd av skolmannen C. U. Broocman. Leif Jonsson hänvisar därvid också till körgrundaren Nägelis framställning av sången som "ett nationalbildningsmedel".

Denna bakgrundsteckning utmynnar i en beskrivning av det som författaren benämner *studentsångens* huvudkategorier: under 1800-talets första hälft definieras sjungandet som rituellt och transformativt, under dess andra hälft som ceremoniellt och konformativt.

Inom ramen för denna idémassiga huvudkategorisering applicerar författaren så några av Etienne Soreaus (*L'Avenir de l'esthétique*, 1929) estetiska kategorier på *studentsången*: det idylliska, det heroiska, det sublima och det skämtsamma.

Centrala i avhandlingens första "attack" på ämnet är skildringen av Haeffners studentmarscher, inklusive den legendariska marschen upp till slottet i Uppsala den 28 oktober 1808, beskrivningarna av märkesåren 1818 (*Kung Karl den unge hjälten, Viken tidens flyktiga minnen*), kungafesterna 1827 och 1832 (*Hjältar som bedjen*), valborgsmässofirandet (*Våren är kommen* 1824, *O hör hur härligt majsoller* 1831), framväxten av Allmänna sången i Uppsala, Lundasången och skandinavismen.

På vägen tar författaren också upp några karakteristika i själva manskörklangen: den massiva basklangen (inte minst genom en stor numerär i andra basen) och första tenorernas undvikande av falsett, även i de högsta lägena.

Därmed har författaren placerat pjäserna på brädet: Studentsången har formerat sig med sin idealistiska bakgrund, sina nationalistiska budskap och sina fyra estetiska kategorier. Den har därvid samtidigt utvecklat specifika klang- (tonbildnings-) egenskaper.

Denna bakgrundsteckning med sin koppling av idémässiga och estetiska kategoriseringar är klart framställd och syns mig i väsentliga avseenden rimlig. Samtidigt menar jag att det är tveksamt om det är möjligt att helt förankra studentsångens karaktärer hos Höijer och Pestalozzi. Det är svårt att belägga att Höijers idéer verkligen hade någon större konkret genomslagskraft på studentsången. Något mera differentierat resonemang kring själva idealismbegreppet förs ej heller — och hänvisningar till en (inte minst för svenska skönandar) så central gestalt som Schelling görs inte.

Vad gäller den musikaliska satsstrukturen (för det är ju det det handlar om vad gäller omkvädets "koralisering") i de tidiga manskörsatserna av Haeffner m.fl., så hade den ju många andra rötter. Och Pestalozzi blev aldrig någon betydelsefull gestalt i Sverige — han uppskattades av Broocman, men utkonkurrerades i svenskt

undervisningsväsende helt av Lancaster och dennes växelundervisningsmetod. Den "verkliga verkligheten" svarar inte alltid mot det som man kan finna i skriftligt dokumenterade "program"!

Karaktiseringen av manskörsklängen syns mig dessutom i viktiga avseenden ofullständig: det särskilda "skimmer", som alla lyssnare erfar, har ju inte bara med de tunga andra-basarna och första-tenorernas bröstklang att göra, utan med konsekvenserna av den nya och "trånga" TTBB-satsen. Svängrummet för mera förgrenade stämföringar blev naturligtvis i denna mindre. Och denna mera "sammanpressade" homofonileddeakustiskt till att övertonsspektrum, i synnerhet genom de närmast liggande partialtonerna i durtreklinger, blev tätare och fick flera fördubblingar. Klangfärgen *skimrar*. Den homofona texturen i repertoaren och den nya trånga TTBB-satsen fick alltså konsekvenser i klangfärgslig riktning, samtidigt som den är tätt förbunden med kompositionernas satsstruktur (som med få undantag inte behandlas).

I ett fylligt avsnitt om studentkonserter och studentromantik fördjupas analysen av skandinavismen, framför allt genom att skildringen av Lundasången förs vidare.

Omfattande är beskrivningen av sångarfärder och jubelfester — det låter sig gott motiveras: mycket av den genomslagskraft i det allmänna medvetandet som studentsången fick under 1800-talet var knutet till dessa spektakulära eskapader. Då framträder ju också OD i all sin glans.

I ett särskilt kapitel, Studentsången och Sverige, tecknas väl ritade konturer av svensk manskörsång utanför den akademiska världen. I viss mån tar därvid Leif Jonsson också upp åtskilliga av studentsångens idémässiga *konsekvenser*. Även här saknar man dock i stor utsträckning de *musikaliska* konsekvenserna. Där var — exempelvis — de studenter som efter sina universitetsår (inkluderande erfarenheter av studentsången) blev präster (och det var

åtskilliga) — som från 1880-talet och framåt stod för en avsevärd del av de första från skolan emanciperade kyrkokörerna (bl.a. i hög grad just manskörer) och som grundade de förbund, bl.a. Kyrkosångens vänner 1892, som utgör portalen till 1900-talets generella körmusikexpansion i Sverige.

Mycket värdefull finner jag beskrivningen av manskörskonroverserna under 1800-talet (t.ex. Anton Rubensons kritik mot manskören redan på 1850-talet), också inkluderande kritiken mot den akademiska idealismen (bl.a. hos Strindberg). De stora debatterna under 1900-talet, som på ett träffande sätt tas fram (Norlind, Peterson-Berger, Moberg) får därigenom en fördjupad historisk förankring.

Rimlig och välmotiverad finner jag också Leif Jonssons slutsats att manskörens deklination under 1900-talet både har att göra med att den idealistiskt rotade borgerligamusikkulturen av mångasettsom förvittrad och med dillettantismens situation i den fortgående professionaliseringen inom svenskt musikliv — och med de estetiska argument som skjutit in sig på manskörsjungandets konserverande av standardiserade stil- och genretyper. Också här skulle förklaringsmodellen dock ha vunnit i styrka om *författaren tidigare hade genomfört konkreta musikaliska*

applikationer, t.ex. av de estetiska kategorier som han tar upp från Sorieau. Det skulle ju kunna sägas vara något av en "drömmuppgift" att i en musikvetenskaplig avhandling förankra det idylliska, det heroiska, det sublimala och det skämtsamma i musikaliska analyser! *Leijonriddarvisan* och *Stå stark du ljusets riddarvakt* är för övrigt de enda kompositioner som i avhandlingen analyseras musikaliskt. Den tyska sammanfattningen kan därvid missleda läsare som inte kan svenska: där talas inte om det som är centralt i avhandlingen: *Studentengesang* — utan om det som enligt min mening fått alltför litet utrymme: *das Studentenlied*.

Leif Jonssons avhandling utmynnar (i anslutning till ett Mobergcitat) i en välgrundad "försoning": manskörsången har visst sitt berättigande som *en* bland flera arter av körsång.

Det största värdet i Leif Jonssons avhandling syns mig ligga i hans framtagande av ett mycket omfattande, och dittills till stora delar inte behandlat källmaterial. Detta har stagat upp arbetet till den nivå av både överblick och detaljrikedom, som utkristalliserat sig till en bedrift av pionjärkaraktär.

Lennart Reimers