

Recensioner

Litteratur

Red. Ingrid De Geer

James Lincoln Collier, The making of jazz. Boston: Houghton Mifflin, 1978. 500 s. ISBN 0-246-11092-9. £ 10.00.

Bilden av New York är väl för var man en storstad med väldiga skyskrapor som når nästan till himlen. Så har det inte alltid varit. Vid sekelskiftet var den dominerande hustypen ett slags enfamiljsradhus byggda av brun sandsten, s.k. brownstones. Dessa hade byggts av den expanderande medelklassen under senare delen av 1800-talet. Tomtpriserna var höga och ytan måste utnyttjas maximalt. Fasaderna mot gatan blev mycket smala och huset sträckte sig långt inåt i kvarteret. En del hus var bara ett rum breda — ca 5 meter. Vardagsrummet låg en halvtrappa upp och underst halvtsänkt låg en källare med kök. Efterhand som tomtpriserna steg ytterligare byggdes husen om till flerfamiljshus med flera lägenheter. Under 1920-talet kom så förbudstiden med tillhörande illegala krogar. En av de bästa och vanligaste lokalerna för dessa "speakeasies" var just källarna till brownstonehusen. Ingångarna låg strax under markplanet och gäster och spritlaster kunde diskret forslas in i lokalen. 1933 upphävdes spritförbudet och de illegala klubbarna förvandlades till reguljära barer. Särskilt många låg på 52nd Street, och här kom mot slutet av 30-talet jazzmusiken att blomstra. Det var t.ex. på Mintons Playhouse som den unga bopgenerationen experimenterade. Den omständigheten att klubbarna fanns i "brownstones" var viktig. Lokalerna var avlånga och smala. Längs ena väggen var bardisken och längs den andra fanns en liten scen med plats för högst 6—7 musiker. Slutet av 30-talet var swingepokens, storbandens gyllene tidevarv, men här i dessa småklubbar fanns det bara plats för smågrupper. Till en början var det mest små swingband och ur sådana växte bopens typiska femmannagrupp — sax, trumpet, piano, bas och trummor — fram. På så sätt kom arkitekturen att indirekt bestämma musikens utformning.

Denna historia finns att läsa i *The making of jazz* av James Lincoln Collier. Han ger en nog-

grann beskrivning av jazzens historia och framväxt från rötterna i Afrika till ca 1970-talets jazz-rock. Det är en mycket gedigen framställning, lättläst och överskådlig. Collier är en amerikansk musikpedagog, jazzmusiker och journalist som tidigare skrivit flera böcker om jazz och medarbetar i ett flertal större amerikanska tidskrifter som *New York Times*, *Playboy* och *The Village Voice*. Utgångsmaterialet för Collier är de mängder av musikerbiografier och annan jazzlitteratur som finns. Av detta har han sammanställt ett kompilat på 29 kapitel. Framställningen är relativt traditionell. Några kapitelrubriker kan exemplifiera: *The great Mr Jelly Roll*, *The first genius: Louis Armstrong*, *Duke Ellington: master painter*, *John Coltrane: a jazz Messiah*.

Boken kretsar således kring jazzens stora gestalter, precis som de flesta jazzhistoriska översikter brukar göra, men de citerade kapitelrubrikerna är litet missvisande; alla kapitel handlar inte bara om de stora musikerna och under de "biografiska" rubrikerna döljer sig ofta mycket detaljerade skildringar av sociala och psykologiska bakgrunder till musikens utveckling. Collier söker sig gärna ner på ett personligt-psykologiskt plan för att förklara olika musikers spelsätt. Bix Beiderbeckes återhållsamma, noggrant utmejslade spel härleder Collier t.ex. från denna viktorsianska uppväxt. Sådana resonemang kan vara mycket riskabla. Ibland blir dykandet i personliga detaljer litet väl sensationsartat.

Beskrivningar av spelsätt och stilar sker genomgående med ord. I hela boken finns inte ett enda egentligt notexempel. På några få ställen beskrivs enstaka rytmer med hjälp av noter, men de är undantag. Detta gör boken lätt att läsa även för den som inte har musikalisk skolning. Att Collier inte använder notexempel är naturligtvis beroende på jazzens karaktär; noterna säger inte så mycket om musiken. Detta skall också ses mot bakgrund av Colliers definition av begreppet jazz. I det första kapitlet — *The African roots* — visar han på en rad skillnader mellan jazz och "den euro-

peiska musiktraditionen" och framhåller att det rör sig om olika musikaliska värdesystem. Här tar han upp en rad fakta som återkommer i de flesta böcker om jazz, men trycker särskilt på en sak: melodins förhållande till beate. Jazz karaktäriseras (bl.a.) av att melodin "skevar" mot grundpulsen. I en detaljstudie av King Olivers inledningssolo till en inspelning av Dippermouth blues belyser Collier detta fenomen. Spelad på europeiskt manér blir inledningen till denna låt en mycket banal tonranka, men Olivers spel gör den oerhört expressiv. Han placerar samtliga toner mellan takslagen, precis som om grundpulsen inte existerade. I beskrivningen av olika musikers spelsätt kommer alltid denna aspekt upp. Följaktligen blir noter ett mindre bra sätt att beskriva musiken. Författaren är också noga med att påpeka att det hela tiden rör sig om tendenser när han skildrar spelsätt hos musiker. Det enda sättet att förstå musiken är att lyssna själv.

Men Collier inte bara beskriver musiken utan drar även egna slutsatser och gör värderingar. I stort sett är skildringen nyanserad och kritisk (bl.a. tar han död på massor av populärmyter). Men det verkar som om orken inte riktigt räckt till. Allt eftersom boken framskrider blir skildringen mera summarisk. Ca 350 sidor ägnas åt utvecklingen fram till bopen på 40-talet och återstående 150 sidor åt tiden fram till 1970. Mot slutet blir framställningen mera katalogartad och de sociala förklaringarna ytligare och sämre. Utvecklingen efter 1970 skildras mycket kortfattat. Man kan notera att Collier inte nämner Miles Davis' album *Bitches brew* från 1970, vilket i andra skildringar gärna tas upp som en vägdelare: här tar 70-talets fusionsmusik sin avstamp, blandningen av jazz och rock-musik. Miles Davis' senare musik beskrivs inte heller i kapitlet om honom själv. Beror det på att Collier inte anser att den är värd att ta upp?

Några förutsägelser om jazzens framtid vill inte Collier göra. Men han manar i slutkapitlet till ökad förståelse och tolerans för olika spelstilar — något som han menar saknats tidigare i jazzens historia. Han spårar också en tendens i dag till att undersöka de äldre stilarna; det borde kunna gå att mjölka gamla spelsätt på nya möjligheter.

Som helhet är *The making of jazz* mycket läs-värd och innehållsrik. Men man bör samtidigt läsa skildringar med andra utgångspunkter, t.ex. Leroi Jones' utmärkta *Blues people* från 1963, där musiken skildras utifrån en svart mans synvinkel och perspektivet med nödvändighet blir annorlunda.

Lars Lilliestam

Folkmusikboken. Red. Jan Ling, Märta Ramsten, Gunnar Ternhag. Stockholm: Prisma, 1980. 346 s., ill., notex. ISBN 91-518-1140-4. Kr. 180:—.

[*The Folk music book*, eds. Jan Ling, Märta Ramsten, Gunnar Ternhag. A comprehensive study on Swedish folk music, by a team of specialists. With listings of editions and recordings of Swedish folk music.]

I 1964 gav Jan Ling ut *Svensk folkmusik*, "den första populära framställning där vår folkmusik sätts in i sitt kulturhistoriska sammanhang", en liten och nett billigbok, men omfattande i sitt innehåll och velskrevet. I 1970 kunne den tryckes i nytt, uforandret opplag, men kanskje var det allerede da en nødløsning. Men nye Folkmusikboken begynner i hvert fall med å proklamere at dens forgjenger "var så bunden till ett förgånget synsätt" at arbeidet nå måtte gjøres om fra grunnen (s. 7). Det skjerper straks leserens appetit.

Det første som springer i øynene er at Folkmusikboken er blitt en "pampig" bok, 9½ ganger så tung som forgjengeren. Man har tatt seg råd til både fint papir, god innbinding, leservennlig typografi og et vell av interessante bilder. Boken er med andre ord blitt et symbol på styrken i dagens svenske folkmusikkvåg. Men den speiler også veksten i folkmusikkens fagmiljø i Sverige.

Jan Ling har fått med seg et forfatterkollegium på hele 10 personer. Her er unge mennesker som gjennom en årrekke har spesialisert seg på visse aspekter av svensk folkmusikk, og her er etablerte forskere i sentrale posisjoner med egne fagmiljø i ryggen. Forordet framhever Svenskt Visarkiv som et stimulerende sentrum under arbeidet med boken.

Tematisk er disposisjonen fra Lings bok stort sett bevart, men kapitlene er fordelt på like mange forfattere, og alle har greid å rive seg løs fra Lings bok og gi sine bidrag ikke bare større bredde, men klart selvstendig utforming.

Alt i forordets første setning gir redaktørene en begrepsdefinisjon preget av praktiske mer enn av teoretiske overveielser: "Denna bok vill berätta om den musik som flertalet människor i vårt land spelat, sjungit, dansat eller lyssnat till från medeltiden fram till vårt sekel. Den vill också berätta om vad som hänt med denna musik under 1900-talet, då den sköts åt sidan av en importerad underhållningsmusik, såg ut att försvinna, men kom tillbaka för att växa sig stark och bli en central del av svenskt musikliv av i dag."

Altså en "autentisk" musikk og dens renes-

sanse. I praksis blir det likevel et problem for forfatterne hvor mye de skal interessere seg for den folkelige musikken som skjøt "folkmusikken" til side, altså for dragspel, gammeldans, durpregede skillingsviser, anglosaksiske salmetoner, revyviser, korsang, hornmusikk, jazz og pop. Det hører til bokens nye, moderne profil at prosessene i "folkets" musikalske kultur følges ut over det "autentiske" stadium, likevel uten at noen hovedvekt blir lagt på de yngre strømmingene.

Helt nytt er Ingmar Bengtssons fortrinlige kapittel "Om et uppteckna folkmusik", presentert med forfatterens vanlige klarhet og pedagogiske sans og derfor interessant lesning til tross for emnets tilsynelatende tekniske karakter. Framfor alt vil kapitlet bli en nyttig orientering for enhver som ønsker å beskjefte seg med transkribering.

Ville Roempke har fått 33 store sider til spel-mansrørelsens historie (mot Lings 4 små sider i 1964). Kapitlet er langt på vei et nyrødningsarbeid der et vell av fakta er ordnet til en velskrevet og pointert framstilling av 1900-tallets hendelser på folkmusikkfronten, ført helt fram til dagens begivenheter. Opp-prioriteringen av 1900-tallet er med andre ord blitt et markant drag i Folkmusikboken; "das zweite Dasein" er ikke lenger uinteressant for forskere. Det røpes like tydelig i Lings åpningskapittel: "Om folkmusikkens historia och ideologi." For selv om kapitlet har fått form av en kronologisk framstilling fra middelalder til i dag, er det 1900-tallet som er forfatterens utgangspunkt og framstillingens tyngdepunkt. Og det er ideologiaspektet som settes i fokus og gir ytterligere et bidrag til bokens nye profil, riktignok ikke et folkelig ideologiaspekt, men de ideer som "de andre" knyttet til folkmusikken og som ble avgjørende for deres holdning til den. Situasjonen på 1800-tallet sammenfattes slik: "Så fjärmas folkmusiken alltmer från den ursprungliga miljön... och går in i varumarknad och upp på konsertstraden" (s. 21), en formulering som speiler bra forfatterens nøkterne holdning til nasjonalromantikken innsats for folkmusikken. I behandlingen av 1900-tallet og særlig den offisielle og organiserte folkmusikken i tiden 1920—50 blir tonen djervere. Forfatteren utnyttjer her flitig sin sans for "progressive" spissformuleringer til å belyse en viktig fase i den moderne folklorens historie, en fase som særlig sto i Svenska Ungdomsringens tegn: "På landsbygden knöts förbund mellan adeln och den konstituerande folkdans- och spelmansrørelsen. Båda... kunde förenas i en längtan mot en fjärran feodal idyll...". I Hembygden, tid-

skrift for S.U.R. fra 1923, finner Ling materiale til å "belysa den officiella ideologi i vilken folkmusiken vävdes in, oftast utan att dess utövare medverkade, annat än att de levererade de kulturella varorna, dans och spel, till festtalarnas och kulturpolitikernas förpackning. Men varan färgades av förpackningen..." (s. 26, 27). Hovedpunktene i ideologien var kamp mot utenlandsk massekultur og for svenskhetens bevaring, samt politisk nøytralitet, en, som man skulle tro, positiv ideologi, bereknet på å vekke entusiasme og sinnets løftning hos unge dansere og spelmenn. Men forfatteren finner både rasistiske og sjåvinistiske drag gjemt i den, og den upolitiske ambisjon blir for ham mer enn mistenkelig når han får stilt opp alle "hedersordförande i de folkdans- och folkmusikrørelser som växer fram", og enda mer når han i Hembygden kan finne lovprisning av Freideutsche Jugend. Forfatteren er streng, ikke bare overfor de alvorlige ideologiske overtrap (som Hembygden har felles med så mange andre i 1930-årenes forvirrede Europa). Han ser med forakt på hele det underdanige ceremonielle for øvrigheten som ingikk i folkmusikkens offisielle former og som det fremdeles fins rester av. Også slike nyere innslag som prest og gudstjeneste i stevnearrangementene blir suspekter. Ja, ikke engang den tiltagende skikk å hedre "vanlige, enkle spelmän" med bautastener ser ut til å finne nåde (s. 31). "Vad hade skett om arbetarrørelsen i sina folkbildningsambitioner mer hade dragit in folkmusik eller folkdans?" spør Ling som tydeligvis hadde ønsket seg folkmusikken i bedre hender i denne perioden. Hans sosiologiske perspektiv ville kanskje ha kommet klarere fram om han isteden hadde pointert hvorfor arbeiderbevegelsen ikke lot seg friste av folkmusikken, og hvorfor folkmusikken etter århundreskiftet var avhengig av forbundsfeller med all den sosiale prestisje som var mulig å oppdrive. Avsnittet er imidlertid interessant lesning og sikkert nyttig også til avklaring av dagens holdninger. Først og fremst er det typisk for Lings musikkssosiologiske forfatterskap i senere år, der analysen ofte muner ut i en sterkt kritisk stillingtagen som ikke er vanlig i tradisjonell musikkvitenskap.

Etterkrigstiden blir ganske annerledes fruktbar for svensk folkmusikk. Lydbåndet revolusjonerer dokumentasjonsteknikken. En lang rekke institusjoner blir sentre for ny innsamlings-, forsknings- og publiseringsvirksomhet. På organisasjonsfronten skjer det gjennomgripende forandringer. Stevnevirksomheten vokser kontinuerlig. Folkmusikken som "nasjonalmusikk" med halsing-musikken som

flaggbærer må vike for en ny sans for dialektene. Dala-musikken rykker fram, men også typiske lav-statusområder tar mot til seg og leter fram sine tradisjoner. Forbausende snart får folkemusikken en slik posisjon at den kan inspirere — eller utnyttes av — jazz og pop, den første med god støtte av de nye folkemusikkideologer, den siste på tross av uttalt misnøye fra samme hold. Altså et sydende liv med mange ideologiske under- og overtoner. Av de interessanteste er vel 1970-tallets spørsmålsteget ved elite-tenkningen i musikken i sin alminnelighet, og søkningen til folkemusikken både som motvekt mot kulturimperialismens farer, og som kilde til sosial og personlig identitet, alt sammen på linje med og inspirert av den nyere internasjonale folkemusikkbevegelse.

Dette høyinteressante stoffet behandles utførlig og pointert både av Ling og Roempke, i noen grad også av de øvrige forfatterne. Gunnar Ternhag, som skriver "Om folkmusikens källor", trekker fram en utviklingslinje som speiler seg i det eldre kilde-materialet: Ideen om det anonyme folket som folkemusikkens opphav fører til en nærmest total mangel på personlig dokumentasjon under den tidligste innsamlingen, mens Svenska Låtar — som idemessig går tilbake til siste århundreskifte — blir en manifestasjon av spelemannen som kunstner og av de enkelte låter som "verk" med veldokumentert biografi og historie: "Sakta tonar Herders folkvisebegrepp bort hos samlare och utgivare. I stället sätts traditionsbäraren allt mer i centrum — och denne ges drag av konstnär enligt det borgerliga konstnärsidealet" (s. 55—56). Nå skal man vel ikke se helt bort fra at dette borgerlige kunstnerideal hadde en parallell i spelemannsmiljøets selvbetragtning fra gammelt, slik at det er muligheter også for "autentiske" impulser til Svenska Låtars presentasjonsform. Gunnar Ermedahl berører dette forholdet (s. 246) når han taler om at storspelemenn ofte er blitt satt i forbindelse med høyere eller farlige makter: "I medeltida kyrkomålningar, i berättelser och sägner om spelmän, samt inte minst i det medvetna personliga framträdandet hos spelmännen själva, speglas dessa föreställningar. 1800-talets virtuosa violinideal bidrog säkert till att vidareföra de gamla föreställningarna om spelmännens makt över sinnena." Dette forekommer meg å være en riktig avveining. Det ville være merkelig om det gamle bygdesamfunnet, som holdt så god rede på mennesker og hendelser, skulle ha ignorert så fargerike folk som storsangere og storspelemenn.

Et prisverdig innslag i Ternhags oversikt over innsamlingsarbeid og arkiv er forsøket på å gi

også de øvrige nordiske land en plass i framstillingen, om enn summarisk. Men egentlig er det vel en utakknemlig oppgave. Blir nedskjæringen for sterk, blir resultatet lett mangel på perspektiv, eller skjevheter som ikke står i noe forhold til forfatterens innsikt. Dansken Evald Tang Kristensen blir nevnt i to setninger, nærmest som et appendix til den store danske balladeutgaven (s. 58). Folkmusikkboken burde heller pointert i hvilken grad det skjellsettende *melodibindet* til balladeutgaven er basert på Tang Kristensens materiale, uten likevel å ha kunnet utnytte mer enn en brøkdel av den musikkinformasjon som ligger gjemt i det. Også nordmannen L. M. Lindemann får to setninger. I dem fins ingen antydning om den unike rolle han spilte på den norske folkemusikkarena. Hans epokegjørende *Ældre og nyere Norske Fjeldmelodier* kom ut i 12 hefter fra 1853 til 1867 (et 13. hefte kom i 1907).

Anna Johnson har gjennom en årrekke studert "fäbodarnas musik", særlig den vokale, et tema som man kunne ha trodd at C.-A. Moberg hadde uttømt i sine artikler i STM på 1950-tallet. Men Anna Johnson har viktige nye synspunkter og resultater å komme med. Det interessanteste er vel at der hvor Moberg søkte etter en krystallisert storform på lokken, en urform, der holder hun fast ved sitt funksjonelle syn, lokken som variert kommunikasjon, som "ett dagslångt musikskeende, där sångens utformning nära följde vallningens förlopp" (s. 90). Og i den konkrete, musikalske analyse og beskrivelse (s. 91—97) er det tydelig at hun har et ganske annerledes nært og rikt erfaringsmateriale å bygge på enn Moberg. Kapitlet er ett av bokens mange forbausende eksempler på hva 1960- og 70-tallet har greid å bringe i dagen av alderdommelig kilde-materiale og nye synsmåter.

Vokalmusikken forøvrig tar Märta Ramsten seg av i det mektige kapitlet "Om folklig vissång". I pakt med nyere folkloristiske synsmåter velger hun personrepertoar som overordnet komposisjonsprinsipp, men uten å slå hånden av de gamle genrene. Disse dukket opp dels som selvstendige, definitorisk pregede småavsnitt rykket ut av den løpende tekst, dels som de hovedelementer repertoarene er satt sammen av. Et lykkelig grep er det å starte med de tre "praktgummor" som Matts Arnberg brakte fram i rampelyset på 50-tallet: Lena Larsson fra Bohuslän, Ulrika Lindholm fra Jämtland og Svea Jansson fra Åbo skärgård. Sammenlagt har de sunget inn på bånd over 1200 viser. "Inte så att de här tre viskunniga kvinnorna på något sätt skulle vara typiska representanter för vissången

i sin generation — snarare tvärtom." Likevel, "just dessa tre kvinnor som fångat upp allt av vissång i sin generation och som kunnat återskapa dessa visor framför mikrofonen i en tid när dessa visor var 'utslagna', just de kan på något sätt ge oss den folkliga vissången i koncentrat" (s. 104).

Etter en fyldig presentasjon av disse tre sangeres repertoar, belyst og analysert på bakgrunn av liv og miljø, følger en kronologisk del fra 1600-tallet fram til 1900-tallet. Her får vi atskillig å vite om de kronologiske forandringsprosessene, samtidig som framstillingen også her konsentrerer seg om tre store, individuelle repertoarer, denne gang fra forskjellige århundrer. Forfatteren er lite opptatt av formal-musikalsk beskrivelse og problematikk. Selv "dalakoralene" får være i fred for analyser og hypoteser.

En viss tilbakeholdenhet når det gjelder musikktekniske analyser finner vi også i Gunnar Ermedahls kapitel "Om spelmanen och hans musik", til tross for at forfatteren sitter inne med et stort bearbeidet musikk-materiale. Det skyldes kanskje bokens pedagogiske siktemål. Framstillingen er ellers konsis og kyndig. Deler av den har imidlertid form av så sammentrengte, generelle oversikter at de først og fremst har verdi for — eller kan vurderes av — lesere som på forhånd har store kunnskaper.

Birgit Kjellströms lange kapittel "Om folkliga instrument" er velkomponert og selvstendig, selv om behandlingen av enkelinstrumentene ikke alltid kan skille seg så mye fra tilsvarende avsnitt i Lings tidligere bok. Som flere av de øvrige forfattere fører hun framstillingen ut over det "autentiske" stadium; eksempelvis har dragspelet fått den største plassen av samtlige instrument. Forfatteren er godt å jour med de seneste forskningsresultatene og kan bl.a. korrigere den gamle svenske villfarelse at Johan Dillner oppfant psalmodikonet i 1830. På det tidspunkt var instrumentet i bruk både i Danmark og Norge. At det "aldri fikk någon större spridning där" (s. 185) er imidlertid riktig bare for Danmarks vedkommende. I Norge ble dets historie helt parallell til den svenske.

Rigmor Sylvén skriver "Om musiken vid livets och årets högtider". Det ligger i kildematerialets art — den skandinaviske folkekulturs relative fattigdom på faste musikktradisjoner knyttet til livets og årets høgtider — at kapitlet blir det minst "musikalske" av samtlige, men det fyller godt ut den miljømessige rammen omkring musikken. Når det i bokens forord (s. 8) heter om dette kapitlet at det "för oss in i folkmusikens miljö

och river bort myten om den idylliska 'gamla, goda tid' som allmogerotantiken försett oss med", så får man en liten mistanke om at det er redaktørens ideologi som er ute på egen hånd. Det skal jo også godt gjøres å lage en framstilling om høgtid og fest som ikke med nødvendighet må bli langt triveligere enn en realistisk skildring av hverdagslivet. I Rigmor Sylvéns kapitel er det i hvert fall gjort lite ut av skyggsidene ved det gamle festlivet.

Bokens siste kapittel, som de tre redaktørene er ansvarlige for i fellesskap, handler om folkemusikkforskningen de siste hundre årene. Det er et krevende tema, og det blir ikke lettere gjennom den prisverdige ambisjon å la også nabolandene komme med i framstillingen, om enn summarisk. Det dreier seg om på få sider å karakterisere de viktigste forskningsinnsatsene på en forsvarlig og pedagogisk måte.

Forfatterne forsøker i noen grad å gruppere stoffet etter forskernes ulike overordnede målsetting og bruker som viktige ordningskriterier den historisk-ideologiske, den etnologiske og den positivistiske tilnærmingsmåten. De to første er greie å forstå, og særlig avsnittet om det etnologiske perspektivet er vellykket. Men positivisme-begrepet vil muligens virke som en mystifikasjon på den jevne leser, kanskje også på mer avanserte. Det knyttes til bruken av store faktamengder og til interessen for musikk-materialet i seg selv. Men skillelinjene er jo ikke alltid så enkle. Hampus Hult-Nyströms doktoravhandling blir "ett intressant exempel på 60-talets tro på faktamängdernas resultat i positivismens anda", til tross for at forfatteren klart proklamerer hva han er ute for å avdekke: Det nasjonale tonefall. Han er med andre ord like historisk-ideologisk forankret som Carl-Allan Moberg, men når sistnevnte bruker like store faktamengder, heter det at han anvender statistikk (s. 317).

Under "Analys" omtales Mobergs tonalitetsdrøftelser. Omtalen knytter seg til to sitater fra artikkelen "Tonalitetsproblem i svensk folkmusik" (STM 1950). Det første sitatet er fundamentalt og vel verd å gjengi, selv om det bare dreier seg om en grovbeskrivelse av toneartsforholdene: "mollartad" og "durartad" melos. Om Mobergs forsøk på å gi en presisere tolkning av de folkelige toneartsforholdene, musikalsk og historisk, sier forfatterne: "Det är en mycket spännande läsning, där Moberg på ett fruktbart sätt kombinerar metod från forskning i gregorianik med musikkvetenskapliga hypoteser". Dette er riktig, det gjelder bare ikke selve "slutsatsen" som er det som

siteres, for der klapper alle tilløp til hypoteser sammen, hva Moberg tydelig selv har en sterk følelse av. Det er likevel klart at Mobergs toneartsstudier betydde en ny og sterk giv på et område som en generasjon tidligere hadde stått i sentrum for — ja, nesten vært identisk med — norsk folkemusikkforskning. En sammenfatning av denne skandinaviske debatten, og et forsøk på å komme et lite steg videre, fins i *Studia instrumentorum musicae popularis* III, s. 207—213, Sth. 1974. (R. Sevåg: Neutral tones and the problem of mode in Norwegian folk music).

I et appendix beretter Knis Karl Aronsson om sitt liv med folkemusikken. Her får vi gammel tradisjon opplevet og medlevet fra tidlig barndom til alderdom, gjenfortalt med kjærlighet og stor innsikt. Det er en verdig avslutning på boken og et minnesmerke over den nyss bortgangne hedersmannen innenfor svensk folkemusikk.

Til slutt følger person- og sakregister, samt en velordnet fortegnelse over folkemusikk i trykte utgaver og på grammofonplater.

Det er all grunn til å lykkesøke Sverige med Folkmusikkboken. I Gröna Vågens kjølvann vil den være gull verd — om bare ikke prisen virker for avskrekkende.

Reidar Sevåg

Erik Kjellberg, Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamhet och status ca 1620—ca 1720, vol. I—II. Uppsala: Univ., Institutionen för musikvetenskap, 1979. xxx s., 862 s., ill., faks. Diss. Kr. 120:—.

[Musicians of the Royal Court in Sweden's Age of Greatness. Studies of their organization, activities and status from c. 1620 to c. 1720. With a summary in English. — Distributed by: Institutionen för musikvetenskap, Övre Slottsgatan 4—6, S-752 20 Uppsala]

Als wichtigster Quellenbestand, der die Musikgeschichte Schwedens in der Großmachtzeit spiegelt, gilt die berühmte Dübensammlung der UB Uppsala. Ihre Entdeckung im 19. Jahrhundert stand freilich im Zeichen einer Kunst- und Geschichtsauffassung, die noch durch die romantischen Vorstellungen vom Künstler und seinem Werk geprägt war. Nachdem Philipp Spitta zuerst auf Buxtehude als Vorgänger Bachs aufmerksam gemacht hatte,

wurden Carl Stiehls Hinweise auf den Bestand in Uppsala rasch aufgegriffen. Daß Werke aus dieser Sammlung nach 1900 in mehreren Denkmälerbänden vorgelegt wurden, war in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte vor Bach begründet. Und demgemäß interessierte sich die Forschung vorab für einzelne Komponisten und Werke aus Dübens Repertoire, um sie in den Kontext einer Vorgeschichte Bachs einzuordnen. Wirksam blieb diese Sicht noch bis hin zu den Darstellungen von Norlind und Moberg, die zugleich die Kontinuität der schwedischen Musikgeschichte zu skizzieren suchten. Ihr Vermögen zur Schilderung historischer Zusammenhänge war jedoch von einem Vertrauen in geistesgeschichtliche Prämissen getragen, das man heute kaum noch ganz teilen mag. Statt dessen paart sich mit der Skepsis gegen solche Entwürfe die Einsicht, daß zunächst die Fülle der Quellen einer nüchternen Sichtung bedarf.

In dieser Situation setzt Erik Kjellberg mit seiner Arbeit ein, um nicht mehr von den Komponisten und ihrem Œuvre auszugehen, sondern um sich streng an das archivalische Quellenmaterial zu halten. Weil dieses Material zunächst aber in der Unsumme von Belegen für einzelne Personen besteht, beginnt die Untersuchung nicht mit generellen Kategorien der Sozialgeschichte, sondern mit der Zuordnung von Musikern zu Gruppen und ihren Aufgaben. Die Präsentation einer akademischen Abhandlung, die nicht im Buchhandel zugänglich ist, kann freilich kaum dem gewohnten Muster einer Rezension folgen. Eher wird sie zunächst Gang und Ergebnis der Studien referieren müssen, um erst dann einige kritische Fragen anzuschließen.

Der Zeitraum, auf den sich die Arbeit begrenzt, reicht über die Entstehungszeit der Dübensammlung hinaus, die gleichwohl zentralen Rang bewahrt. Die Formulierung des Themas betont das sozialhistorische Interesse an den Musikern, ihrer Organisation, ihren Funktionen und ihrem Status. Dem entspricht auch die Gliederung in sieben Kapitel. Nach einer knappen Einleitung verweist Kap. I auf historische Voraussetzungen. Den Hoftrompetern im Verhältnis zur regulären Hofkapelle ist das ausführliche Kap. II gewidmet. Die übrigen Gruppen von Musikern am Hof werden in Kap. III eher summarisch behandelt, woran sich in Kap. IV Hinweise zur Ausführung der Musik anschließen. Handelt Kap. V von der Tätigkeit der Kgl. Musiker außerhalb des Hofes, so steht hier ihre Mitwirkung an der Musik der Deutschen Kirche im Zentrum. Ertragreich ist auch Kap. VI mit Untersuchungen zum Repertoire,

zu den Besetzungen und Instrumenten, während Kap. VII mit Bemerkungen über die Position der Musiker in der Gesellschaft abschließt.

Kjellbergs Engagement gilt also vorab den Musikern. Deutlich wird diese personalgeschichtliche Orientierung an den Kurzbiographien, die dem Haupttext folgen und mit den zugehörigen Anmerkungen fast ein Drittel der Arbeit beanspruchen (S. 367—520, 589—704). Daß sich hier die Notizen zu einzelnen Personen in alphabetischer Folge nachschlagen lassen, erhöht den Nutzen der Arbeit. Zugleich entschädigt dieses biographische Lexikon für den Nachteil, daß im Haupttext die Angaben zu wichtigen Musikern leicht in der Fülle sonstiger Namen verschwinden. Denn im Unterschied zu analogen Arbeiten über andere Hofkapellen verzichtet Kjellberg auf gesonderte Kapitel über kompositorische Leistungen der Hofmusiker oder über musikalisch belangvolle Aspekte des Repertoires. Damit entfallen also Themen, die sonst lokalhistorische Themen über ihre Begrenzung hinaus für die Musikgeschichte ergiebig machen. Um so klarer ist die Konzentration auf Fragen der musikalischen Sozialgeschichte, die freilich als Personal- und kaum als Strukturgeschichte verstanden wird.

Die Einleitung referiert kurz den Stand der Literatur zur Sozialgeschichte innerhalb der Musikwissenschaft, um dann bald die spezielle Literatur zu den Stockholmer Verhältnissen zu nennen. Indes ließe sich hier wohl eine Erörterung der methodischen Prämissen erwarten, die den Ansatz der Arbeit und das Interesse des Autors legitimieren. Doch auch wichtige Begriffe wie der des Status werden nur summarisch nach ökonomischen Kriterien bestimmt. Kaum wird auf die Frage eingegangen, wie weit zum zeitgenössischen Verständnis des Status auch Faktoren der Herkunft, der Ausbildung und der Qualifikation beitrugen. Auch in Kap. I wird die Vorgeschichte der Hofkapelle als genereller Institution so knapp resümiert wie die Literatur zu vergleichbaren Kapellen des europäischen Kontinents. Kjellbergs Verfahren, von den archivalischen Notizen zu einzelnen Musikern auszugehen, hat für die Darstellung zur Folge, daß sich erst auf dem Umweg über die Vielfalt der Details eine Vorstellung von den tragenden Strukturen ergibt. Zwar ist das Vorgehen legitim, sofern es sich strikt an die Quellen hält. Doch mutet es dem Leser die Mühe zu, aus der Menge der Belege schrittweise die strukturellen Gegebenheiten zu erschließen. Eine Erleichterung wäre es wohl gewesen, wenn im Vorgriff die Strukturen skizziert worden wären, die aus den ein-

zelnen Daten herzuleiten sind. Das hätte allerdings das Wagnis vorausgesetzt, mit einer interpretierenden Skizze statt mit dem Referat der Details einzusetzen.

Gegenüber solchen methodischen Fragen weist sich Kap. II um so klarer als ein erster Hauptteil aus. So ausführlich wie kaum sonst in der Literatur wird zunächst die Gruppe der Hoftrompeter behandelt. Von Interesse sind nicht nur die Angaben über Herkunft, Dienstalter, Kleiderordnung oder Entlohnung der Trompeter. Vielmehr wird im ganzen deutlich, daß die Trompeter nicht so sehr durch ihre instrumentale Befähigung als durch ihre quasi diplomatische Funktion ausgezeichnet waren. Freilich scheint ihrem sozialen Prestige nicht unbedingt ihr musikalischer Rang entsprochen zu haben, und ähnliches dürfte auch für das Verhältnis der eingehenden Recherchen zu ihrem musikhistorischen Ertrag gelten. Im Anschluß daran erst untersucht Kjellberg unter analogen Gesichtspunkten Personal und Zusammensetzung der eigentlichen Hofkapelle. Hilfreich sind die einleitenden Hinweise zur Organisation der Hofmusik, zu den Münzverhältnissen und zu Gepflogenheiten der Verwaltung und Auszahlung. Neue Einsichten in die Frage der Rekrutierung von Musikern gelingen ebenso wie Ausblicke auf die Zusammensetzung der Kapelle, die um 1652 unter Königin Christina ein Maximum von 23 Mitgliedern erreichte, um seit etwa 1660 — also in der Zeit Gustaf Dübens — auf eine Besetzung mit durchschnittlich 11 Musikern abzusinken. Eingehend verfolgt Kjellberg die Belege zur Zahl der Musiker, zu ihrer Herkunft, ihrer Anstellungsdauer, ihren Altersgruppen, ihrer Entlohnung und ihrer späteren Tätigkeit. Schließlich werden nach solchen Kriterien beide Gruppen — Trompeter wie Hofmusiker — miteinander verglichen. Im Verhältnis zu anderen europäischen Höfen ergibt sich eine respektable Ausrüstung der Stockholmer Kapelle, die im Hofetat — mit einem Sechstel oder Siebtel des zivilen Budgets — einen beträchtlichen Anteil beanspruchte, wobei sie immerhin rund ein Drittel des zivilen Personals umfasste. War die Kapelle nach 1660 noch etwa so groß wie die Hofkapellen in Darmstadt, Kassel, Weißenfels oder Hannover, so konnte sich der überdurchschnittliche Anteil der Trompeter zeitweise sogar mit dem Aufwand in Wien, Paris oder Berlin messen. Der Bedarf an Repräsentation, der für den Rang der Trompeter maßgeblich war, galt offenbar nicht ebenso für die Hofkapelle. Zu überlegen wäre also, wie weit die kleinen Besetzungen, die weithin im Repertoire Dübens begegnen, auch einem Ideal

klanglicher Intimität entsprachen, das von pietistisch gefärbter Frömmigkeit geprägt war.

Ergänzend werden in Kap. III weitere Gruppen von Musikern berücksichtigt. Zu ihnen gehören drei schwedische Spielleute, die bis 1636 wohl für Aufwartung zum Tanz besoldet wurden. Dagegen waren die Lautenisten einerseits Mitglieder der Hofkapelle, doch wurden sie andererseits als Spezialisten mit recht hohem Gehalt gesondert geführt. Wünschenswert wäre eine Klärung ihrer Position im Vergleich zum Usus anderer Höfe. Kurz nur war in Stockholm seit 1646/47 die Gruppe französischer Musiker tätig, aus der nur einzelne Mitglieder länger in Schweden blieben. Doch belegen diese Violinisten, die teilweise ein bemerkenswertes Einkommen bezogen, die Orientierung des höfischen Geschmacks an ausländischen Leitbildern. Da sie schon früher das Interesse der Forschung fanden, kann sich Kjellberg mit zusätzlichen Hinweisen begnügen. Das gilt auch für die zwischen 1652 und 1654 nachweisbare italienische Truppe unter Leitung Vincenzo Albricis, die ebenfalls die glänzende höfische Kultur in der Ära der Königin Christina bezeugt. Sie umfaßte bis zu 18 Personen, von denen freilich nur 10 durchweg belegbar sind. Dagegen ist ein "kleines Vokalsensemble" von befähigten Musikern nur vorübergehend 1651 nachzuweisen.

Aufschlüsse über die kontinuierliche Musikpflege verheißt Kap. IV, das die Aufführungsbedingungen der Hofmusik zu erkunden sucht. Außer einer Instruktion von 1699 sind indes nur wenige einschlägige Bestimmungen erhalten (so Anweisungen für neue Kapellmitglieder 1620/21 und daneben Kontrakte mit einzelnen Musikern). Auch über die räumlichen Gegebenheiten im alten Schloß Tre Kronor und zumal in der Schloßkirche ist nur recht wenig zu ermitteln. Bedauerlich ist es daher, daß die Quellen über den regulären Dienst der Hofkapelle nur sparsame Mitteilungen machen. Die liturgische Askese im Hofgottesdienst wäre — David Lindquist zufolge — mit calvinistischen Strömungen zu motivieren, die noch in den Ordnungen von 1662/64 nachzuwirken scheinen (S. 137 f.). Wurde in der "Messe" mit Liedgesang zum Eingang und Abendmal gerechnet, so waren im Predigtgottesdienst auch Lieder vor der Predigt und zum Credo möglich (S. 138). Gegen die Deutung ihrer figuralen Ausführung spricht freilich die geringe Zahl von Choralbearbeitungen in der Dübensammlung. Den weiteren Vermerk, erst bei der Ankunft des Königs in der Kirche werde musiziert, deutet Kjellberg derart, daß erst in Gegenwart des Königs eingangs figural musiziert worden

sei. Offen bleibt indes, ob nicht mit weiteren Gelegenheiten zu rechnen ist, da sonst die Fülle der Figuralwerke in der Dübensammlung kaum zu motivieren wäre. Denn dieser Bestand muß einer Praxis entsprochen haben, die zu den Aufgaben der Kapelle gehörte. Auch für die Tafelmusik stehen nur einzelne Rechnungsbelege zur Verfügung, die kaum all das decken, was nach den erhaltenen Werken und im Vergleich mit deutschen Höfen zu erwarten wäre. Besser belegt sind dagegen — was nicht verwundert — die außergewöhnlichen Ereignisse: die höfischen Feste, die gelegentlichen Reisen der Kapelle mit dem König und zumal die großen Reichsfeste der Großmachtzeit. Solche Anlässe reflektieren zwar den repräsentativen Glanz der Epoche, kaum aber den Alltag der Hofkapelle, der historisch nach Maßgabe der musikalischen Quellen belangvoller wäre. Dabei fragt sich auch, wie sich der außerordentliche Aufwand bei solchen Festen zur normalen Besetzung der Hofkapelle verhielt. Eine Untersuchung, die sich nur an archivalische Quellen mit ihren Lücken hält, vermittelt ein unvollständiges Bild, sofern sie nicht die erhaltenen musikalischen Quellen einbezieht.

Die Tätigkeit der königlichen Musiker außerhalb des Hofes wird in Kap. V untersucht. Von Interesse sind die Dokumente, die Dübens nebenamtliche Tätigkeit für die Königinwitwe Hedvig Eleonora bezeugen. Weniger ist dagegen für die Beschäftigung der Hofmusiker im Dienst der Familien de la Gardie, Wrangel und Brahe zu ermitteln. Ist es schon bemerkenswert, daß an diesen Adelshöfen eine Konkurrenz zur Königsmacht entstand, so wären Aufschlüsse über wechselseitige Beziehungen der Musikpflege um so wichtiger. Nur vereinzelt sind auch Verbindungen der Hofmusiker zu den Stockholmer Stadtkirchen aktenkundig geworden. Dominierend ist dagegen die Aktivität der Hofmusiker in der Deutschen Kirche St. Gertrud gewesen. Dieser Passus ist mit seinen Konsequenzen nicht nur für weitere Repertoirestudien, sondern auch für künftige Untersuchungen zur Dübensammlung besonders ergiebig.

Nach Vorbemerkungen zur Geschichte der Deutschen Gemeinde teilt Kjellberg die Liste der bekannten Kantoren und Organisten mit. Schon seit 1580 sind gelegentlich eigens bezahlte Musiker bezeugt, die Belege dafür mehren sich nach 1620, doch bleiben sie zunächst auf besondere Anlässe begrenzt. Ein regelmäßiger Betrag für die Mitwirkung von Hofmusikern wurde 1647—53 an Andreas Düben ausgezahlt. Danach wurden die Mittel zunächst reduziert. Doch wurden von 1660 bis 1690 — als Gustaf Düben Kapellmeister war

— jährlich zuerst 300, seit 1685 dann 450 Kupfertaler für die "Sämtlichen Musicanten" ausgewiesen, wofür dann G. Düben quittierte. Für einige Jahre fehlen die Quittungen, doch werden sie durch Belege für Extramusiken ergänzt. Aufschlußreich ist eine Eingabe, die der Rektor J. Herbinus anlässlich der Einstellung des Kantors J. Stockmann 1667 formulierte. Intensiverer Pflege bedürften danach "alte, heilige, sehr geistreiche Kirchen=Motetten", wogegen "weltgefällige", "krum und bund gedrähte concerten" italienischer und französischer Art "zwar sehr kunstlich, aber wenig erbawlich" seien (S. 228 ff.). Das ausführliche Dokument ist überlokal wichtig, sofern es sich in die vielfachen Auseinandersetzungen über traditionelle und moderne Kirchenmusik einfügt, die man als Vorgriff auf spätere ästhetische Kontroversen auffassen kann. Zwar wollte Herbinus nicht die "Kunstreiche Musica" der Hofmusiker "cassiren" sehen, die "extraordinarie" bleiben solle; doch forderte er, in der Schule habe als "ordinaria Musica" das alte Motettenrepertoire zu gelten. Der Kontrakt des Kantors Stockmann sah einen Ausgleich vor, wonach an Sonn- und Feiertagen wie sonnabends in der Vesper eine "Moteta Dominicalis" zu musizieren sei: "theils nach der itzigen Kunst, theils auch aus denen alten geistreiche und devoten ... Authoribis". Wichtiger noch ist die Bestimmung, dem Kantor gebühre "das directorium chori absolute und dergestalt", daß seinem "commando auch unser bestellter Organista billig und von Amtswegen zu pariren schuldig seyn wird". Der dem Kantor unterstellte Organist aber war — im Nebenamt — Gustaf Düben, der zugleich in der Deutschen Kirche mit den Hofmusikern als deren Kapellmeister auftrat. Aus der personalen Konstellation resultierte die ungewöhnliche Zuordnung der Ämter. Man möchte wünschen, daß Kjellberg diese Dokumente, die für den Streit um die Kirchenmusik wie für die Hierarchie der Ämter wichtig sind, gegenüber den deutschen Quellen gesondert interpretieren würde.

In der Konstruktion der Ämter waren die Konflikte angelegt. So wurden Klagen laut, als Düben bei eigener Verhandlung untaugliche Vertreter entsandte. Und als Konsequenz wurden — statt der bisher pauschalen Regelung — fünf Musiker ad personam für die Deutsche Kirche verpflichtet. Anlässlich weiterer Klagen und Beschwerden betonte Düben 1683 mit Nachdruck, ihm als Hofkapellmeister sei die Unterordnung unter einen Kantor "shimtlich" (schimpflich), wonach Stockmann auf seinen Kontrakt von 1667 pochte, der Düben also so lange unbekannt geblieben war.

Trotz vorläufiger Kompromisse war der Bruch unaufhaltsam. Mehrfach quittierte nun Stockmann, er engagierte dann weitere Musiker, die Verbindung zur Hofkapelle lockerte sich, Dübens Sohn und Nachfolger als Kapellmeister amtierte nicht mehr als Organist der Deutschen Kirche, in der fortan nur noch vereinzelt Hofmusiker mitwirkten.

Im Anschluß an die organisatorischen Bedingungen werden in Kap. VI einige Folgerungen für das Repertoire erörtert. Zwar wird einmal auf wechselnde "idé- och smakströmningar" verwiesen (S. 287), doch werden solche Prämissen nicht weiter verfolgt. Dafür konzentriert sich Kjellberg ganz auf den Bestand an gedruckten Musikalien, um ihrer Datierung, Herkunft und Verwendung nachzugehen. Von den Belegen für Neuerwerbungen der Hofkapelle ist nur eine Liste von 1626 näher spezifiziert, in der mehr italienische als deutsche Druckwerke aufgeführt werden (S. 290 ff.). Ungewiß war bisher, wieweit die erhaltenen Drucke als Repertoire der Hofkapelle oder der Deutschen Kirche anzusehen sind. Dübens Sammlung wurde — auf Grund seiner Stellung am Hof — primär mit der Hofmusik verbunden, und die Aufmerksamkeit galt naturgemäß eher den Handschriften mit ihren zahlreichen Unica. Von den in Uppsala (UUB) erhaltenen Drucken rechnen nach dem Katalog von Mitjana und Davidsson nur drei Sammlungen und neun Einzeldrucke zur Dübensammlung. Kjellberg untersuchte nun die übrigen Drucke der UUB aus Dübens Zeit nach ihren Einbänden und handschriftlichen Eintragungen. Und der Vergleich ergab, daß mit insgesamt 54 Drucken vokaler und instrumentaler Musik ein weit größerer Bestand der UUB zur Dübensammlung zu zählen ist (S. 299 ff.).

Dagegen gelangte die Musikalien der Deutschen Kirche 1874 in Musikaliska Akademiens Bibliotek (MAB), wobei von 93 Drucken nur 8 aus der Zeit nach 1650 stammen (S. 309 ff.). Hier ist zu fragen, wieweit diese Werke in der Deutschen Kirche verwendet wurden oder auch zum Repertoire der Hofmusiker gehörten. Daß nach 1650 immer weniger Drucke angeschafft wurden, entspricht nur einer generellen Situation in dieser Zeit. Doch nennt ein Inventar von 1690 neben 54 Handschriften der Deutschen Kirche noch 38 Drucke, von denen aber 30 als "alt" und nur 8 als "neu" ausgewiesen sind. Von den nachweislichen Erwerbungen der Kirche ist indes nur noch ein Teil in MAB vorhanden. Jedoch liegt andererseits ein Teil der in MAB fehlenden Druckwerke heute in UUB vor, wo sie zu den von Kjellberg identifizierten Drucken der Dübensammlung gehö-

ren. Das legt also den Schluß nahe, daß Düben solche Drucke der Deutschen Kirche für seine Zwecke verwendete. Er benutzte sie teilweise als Vorlagen für Kopien und gab sie dann nicht zurück, so daß sie mit seiner Sammlung nach Uppsala gelangten. All das bekundet die enge Verflechtung beider Sphären, die in der Amtszeit Dübens nicht strikt zu trennen sind (S. 318 ff.).

Schließlich untersucht Kjellberg die Besetzung der Kapelle zu verschiedenen Zeitpunkten. Deutlich wird dabei der Vorrang von Vokalsolisten und Streichern, wogegen Bläser zurücktreten. Dem entsprechen weithin die Anforderungen in Dübens Repertoire. Es leuchtet ein, daß mit diesen Mitteln die vorliegenden Instrumentalwerke wie auch die kleiner besetzten Vokalwerke auszuführen waren. Hinzuzufügen wäre nur, daß jedenfalls Verstärkungen notwendig wurden, sobald Werke eine größere Besetzung forderten.

Die Stellung der Musiker in der schwedischen Gesellschaft will Kjellberg abschließend in Kap. VII umreißen. Sichtbar wird immerhin, daß die Hofmusiker ihrem Status nach vor anderen Musikern ohne höfische Bindung rangierten. Durch familiäre und soziale Bande bildeten zumal die Trompeter, in geringerem Maß auch die Mitglieder der Hofkapelle eine geschlossene Gruppe. Die Vermögenslage der Musiker, die nicht nur von ihrem regulären Lohn abhing, läßt sich auch an Nachlaßverzeichnissen ermessen. Sie war kaum ganz ungünstig, auch wenn die Quellen recht lückenhaft sind.

Erik Kjellberg hat insgesamt eine Fülle von Quellen erschlossen, aus denen er eine Vielfalt an detaillierten Informationen gewonnen hat. Daß seine Arbeit fleißig und gründlich ist, bedarf so wenig der Hervorhebung wie die Redlichkeit ihres Verfahrens. Hier wurde die Einsicht ernst genommen, daß zum Verständnis der Musikgeschichte nicht nur die Werke und Gattungen, sondern ebenso ihre sozialhistorischen Bedingungen gehören. Solche Kenntnisse sind nur zu erreichen, wenn man nicht die Mühen archivalischer Arbeit scheut, die Kjellberg auf sich genommen hat. Freilich macht er es dem Leser nicht ganz leicht, ein zusammenhängendes Bild zu gewinnen. Denn die Arbeit ist zwar sehr übersichtlich angelegt, doch setzt sie auch ständig die Bekanntheit mit der älteren Literatur voraus. Mitunter mag man es bedauern, daß sich Kjellberg so nüchtern an die Fakten hält, um auf die Reflexion der methodischen und musikgeschichtlichen Prämissen zu verzichten. Daß der Historiker nicht Tatsachen referieren kann, ohne sie zugleich schon immer zu

interpretieren, sollte er sich immerhin bewußt halten. Das Geschichtsbild droht verkürzt zu werden, wo es sich allein auf vermeintliche Fakten einschränkt, deren Interpretation erst die wissenschaftliche Aufgabe darstellt. Aufschlüsse etwa über Funktionen von Musikern vermittelt nicht zuletzt die Musik, für deren Ausführung die Musiker vorab bezahlt wurden. Die sozialhistorischen Änderungen von Aufgaben oder Forderungen lassen sich also von den fundierenden Wandlungen der Kompositionsgeschichte nicht lösen: beides gehört zusammen.

Daß die Arbeit nur begrenzt verbreitet werden kann, ist bei ihrem informativen Inhalt bedauerlich. Zu hoffen bleibt, daß Kjellberg wichtige Ergebnisse in Aufsätzen weiter zugänglich machen wird.

Friedhelm Krummacher

Diether de la Motte, Harmonielehre. 2. Aufl. Kassel/München: Bärenreiter/Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978. 286 s. ISBN 3-7618-0540-3 resp. 3-423-04183-8. DM 12.80.

Äntligen föreligger en harmonilära, som konsekvent utgår från historiska fakta och inte försöker skapa ett harmoniskt system "i sig". Praktiskt taget alla författare av läroböcker i harmoni har ju hittills haft den olyckliga föreställningen att ackord och harmonik i grund och botten är samma sak alltifrån Palestrina till Brahms. Det finns visserligen några element som hållit sig lika under denna tid, men behandlingen av klangerna, förrådet av klanger, kadensernas byggnad osv. har ändrats under generationernas lopp. Diether de la Motte har dragit den enda riktiga slutsatsen av detta. Han disponerar sin bok i en rad historiska kapitel. I det första om Lasso—Palestrina-tiden behandlas det grundläggande treklängsförrådet och dess modala användning. Det andra, hundra sidor långa kapitlet om Bach—Händel-tiden ägnas åt en genomgång av de harmoniska stilegenskaperna hos dessa barockmästare. Här finns kanske den största andelen traditionellt stoff, beroende på att traditionella harmoniläror också ofta medvetet eller omedvetet utgår från denna epok. Harmonifunktionerna betecknar författaren med hjälp av de symboler som Wilhelm Maler (1931) utvecklade ur de riemannska symbolerna, nämligen stor bokstav för durklangerna (T, S, D) och liten för moll-

klanger (t, s, d). Dessa rationella beteckningar vidareförs i fortsättningen, som exempelvis sP för mollsubdominantens parallellklang (Ass i C-dur) och Sp för dursubdominantens parallell (d i C-dur).

Ett tredje kapitel behandlar epoken Haydn—Mozart—Beethoven, ett fjärde Schubert—Beethoven, ett femte Schumann, ett sjätte vissa specialproblem inom operan, ett sjunde Wagner, ett åttonde Liszt, ett nionde Debussy samt slutligen ett tionde helt kortfattat utvecklingen från Schönberg till nutiden. Diskussionen knyts hela tiden till konkreta exempel ur tonsättarnas verk, och de la Motte kommer exempelvis in på den harmoniska planen för ett typiskt mozartskt åtta takters tema. Från och med det wienklassiska kapitlet behandlas harmonikens samband med satsens form. Man får också en klar överblick över harmonikens fortskridande utvidgning och successiva upplösning alltifrån kapitlet om Schumann, som här får en intressant ny belysning. Kapitlet om Wagner presenterar för läsarens bedömning ett halvt dussin tolkningar av Tristan-ackordet, varefter författaren ger en okonventionell men praktisk indelning av de olika fyrklanger som Wagner använder i sina mera avancerade verk. Med Wagner, Liszt och Debussy har man, som de la Motte säger, nått harmonilärans slut, men han redogör ändå för en del klangliga fenomen i 1900-talets musik.

de la Motte håller sig uteslutande till den seriösa traditionen och sysslar inte med någon form av populärmusik. Detta är givetvis helt konsekvent och det ger en klar innehållslig linje åt framställningen. Det är dock en brist att ingenting säga om engelska ackordbeteckningar. Författaren förutsätter för övrigt en god kännedom om musikläran och han hänvisar speciellt till Grabners Allgemeine Musiklehre, vars 13. upplaga kom 1979 (med ett tillägg av de la Motte).

En del funktionsbeteckningar är nya för denna harmonilära. Det förminskade septimackordet betecknas med en kombination av bokstäverna D och s, eftersom de la Motte menar att ackordet, åtminstone under 1700-talet, var en kombination av två toner från dominanten och två från subdominant. Även andra ackord har fått speciella beteckningar, i de flesta fall välgrundade.

Det nya och välgörande med de la Mottes harmonilära är dess nära koppling mellan praxis och teori. Han har undersökt hur ofta resp. tonsättare använder en viss harmonisk vändning, varför kadensen ser ut just så, vilken effekt komponisten eftersträvar med just detta ackord osv. Harmoniläran blir på detta sätt samtidigt en lärobok i mu-

sikalisk analys, fast med koncentration på de harmoniska förloppen. Det är just så man bör bedriva harmonilära, och jag kan bara rekommendera boken till närgånget studium.

Martin Tegen

Sedan recensionen skrevs har boken utkommit på svenska, i översättning av Martin Tegen: Epokenas musik — en harmonilära. Bromma: Ed. Reimers, 1981. 276 s. ISBN 91-7370-063-0.

Stig-Magnus Thorsén, Ande skön kom till mej. En musiksosiologisk analys av musiken i Götene Filadelfiaförsamling. Göteborg: Univ., Musikvetenskapliga institutionen, 1980. 173 s. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg; 5). Diss. ISBN 91-85974-01-3.

[Tender Spirit, come to me. An analysis of musical life in a Swedish Pentecostal assembly. With a summary in English.]

Ein veikskap ved den musikk sosiologiske forskningsinnsatsen i Norden er at så lite er publisert av endelige forskningsrapportar. Derfor blir publikasjoner som markerer eit fullført prosjekt møtt med dess større forventning og spenning. Stig-Magnus Thorsén si doktoravhandling Ande skön kom till mej. En musiksosiologisk analys av musiken i Götene Filadelfiaförsamling er ein framifrå illustrasjon til dei mange metodeproblema — men også dei fascinerande problemstillingane og tankevekkande resultata — den empiriske musikk sosiologien kan leie fram til.

Emnet for avhandlinga er henta frå eit stort og overlag viktig grenseland i vår kultur — kan hende alle kulturar — nemlig skjeringsfeltet mellom religion og musikk. Emnet representerer ei kjempemessig utfordring, og det av fleire årsaker:

1) Eit studium av musikk i ein religiøs kontekst krev vitenskapelig innsikt og innsats på ei rekke område. Ein einslig forskar skulle kunne brenne nakkene på eit slikt prosjekt, der f.eks. religionsvitenskap, sosiologi, psykologi, filosofi, antropologi og folkloristikk ideelt sett bør inngå på brei tverrfaglig basis, med den musikkvitenskapelige forståinga som samlande teoretisk og metodologisk overbygning.

2) Nordisk og europeisk musikkvitenskap har til no vore svært lite orientert mot noko slikt studium. Det eksisterer ikkje noko metodeapparat, og det er ikkje utvikla modellar for å beskrive eller

forstå musikklivet i ei avgrensa religiøs gruppe. Den som vill gjera ein innsats på dette området, må gå inn i rolla som pionér, med dei rike forventningar — og dei store farer — dette fører med seg.

Gjennom heile avhandlinga — spesielt dei delane som omhandlar materialinnsamling — går det klart fram at forfattaren har hatt ein nær og åpen kontakt med Filadelfiaforsamlinga. Han legg heller ikkje skjul på det problematiske i at ein som sjølv står utanfor det kristne fellesskapet i kyrkja, forsøker å observere og studere kritisk dei musikalske ytringane og den kulturelle og samfunnsmessige konteksten. Forfattaren gir elles si tilslutning til den "humanistiska traditionen inom den empiriska samhällsforskningen", som bl.a. siktar mot "medvetandegörande" gjennom ein "pedagogisk process — i dialog med läsaren". Dette er ei målsetting dei fleste kan seie seg samd i. For det er bare ved å ta belastninga av ein slik open debatt at den samfunnsorienterte musikkvitenskapen kan ha håp om å komme ut av skinn-objektivitetens dødvatn og verkelig spele ei aktiv rolle i utviklinga av vårt framtidige musikk- og kulturliv.

Eit problematisk punkt er forholdet mellom religion og vitenskap, som for Thorsén (p. 17) fører fram til eit val — "ett val mellan en idealistisk eller en materialistisk kunskapssyn". Det er vanskelig å akseptere hans forsøk på å relatere religiøs tru og praksis til vitenskapelig metode: "Dels hänvisas alltså till för evigt bestämda lagar (idealism) dels hänvisas till den omedelbara erfarenheten (materialism). I strävan att förstå omvärlden i avgörandet om vad som är rätt eller fel blandas för oss alla sådana idealistiska och materialistiska ställningstaganden. I denna uppsats har jag dock behov av att renodla dessa principiellt olika förklaringsmodeller. Detta har ett naturligt samband med metodproblemet: religion kontra vetenskap. ..."

Ein hovudveikskap her er at Thorsén ikkje presiserer kva han legg i termen "religion". Polariseringa mellom idealisme og materialisme i vitenskapen er vel eigentlig eit skinnproblem. Ingen vitenskap arbeider i dag ut frå idealistisk tenkemåte, og religion kan ikkje relaterast til vitenskap. Derimot kan vitenskapen granske religiøse ytringar — f.eks. religiøs musikk — med materialistisk funderte metodar, slik Thorsén gjer. Det er såleis ikkje vanskelig å akseptere at han legg eit materialistisk verdsbilde til grunn for den vitenskapelige prosessen. Derimot vil eg stille spørsmålsteget ved den polariseringa mellom religiøse/idealistiske og vitka-

pelige/materialistiske forklaringsmodellar det blir lagt opp til.

Utgangspunktet for Thorséns arbeid er det store musikk sosiologiske prosjektet "Musikklivet i Skaraborg" som den Musikvetenskapliga Institutionen i Göteborg gjennomførte på midten av 70-talet under leiing av Jan Ling. Eit viktig mål for Thorséns delprosjekt er såleis å følgje opp den tredelte målsettinga for Skaraborg-undersøkinga: å beskrive musikkobjekt, deira relasjonar til ulike faktorar og musikk-systemets styring. Denne klassiske tredelinga innafor musikk sosiologiske modelltenking blir ikkje gjennomført i avhandlinga. Påverknaden frå musikk antropologisk tankegang gir seg såleis bl.a. utslag i ei firedeling av framstillinga, sentrert kring:

1. musikalsk samhandling og musikalsk åtferd (kap. 2 "Musikverksamheten"),
2. musikkobjektet (kap. 3 "Musikens innehåll"),
3. kva musikken er for folk (kap. 4 "Föreställningar om musiken") og
4. kva musikken gjer for folk (kap. 5 "Musikens funktioner").

Spenningsforholdet mellom denne musikk antropologiske tilnærmingsmåten inspirert av bl.a. John Blacking og Alan P. Merriam og det musikk sosiologiske utgangspunktet er påtakelig. Det har bl.a. ført til metodologiske avvegingar av stor prinsipiell interesse.

I kap. 2 blir det gitt ei kort innføring i den historiske bakgrunnen for pinsevern-rørsle og deira musikk. Så langt det er mulig på grunnlag av eit noe fragmentarisk kjeldemateriale, gir framstillinga eit bilde av framvoksten både internasjonalt og i Sverige, som munnar ut i ein presentasjon av Götene Filadelfiaforsamling.

I drøftinga av musikkens innhald (kap. 3) legg Thorsén bl.a. musikk psykologiske synssett og musikk sosiologisk resepsjonsforskning til grunn for framstillinga. Han skil såleis mellom tre sosiale nivå, frå det allmenne opplevingsfellesskapet i ein kultur, over gruppefellesskapet og til einskildindivid med sine individuelle opplevingar. Modellen verkar logisk og fungerer som eit nyttig verkøy i analysane av ulike lyttarreaksjonar og lyttarattityder. Meir diskutabel er modellen av budskapet. Her gjer forfattaren utan grunngeving ei sterk forenkling, ved at modellen bare tar omsyn til det auditive signalet. Dette er sjølv sagt logisk all den tid analysen bare gjeld massemediamusikk. Men fleire av lydopptaka er gjort ved autentiske aktualiseringssituasjonar, og lydbildet formidlar såleis

informasjon og vekker assosiasjonar i retning av den visuelle og eventuelt taktile kommunikasjonen som inngår i møte-situasjonen. Dette spelar utan tvil ei viss rolle for lyttarreaksjonane til medlemmene av Filadelfiaforsamlinga, som forfattaren med fordel kunne ha diskutert. Ei drøfting av kva det eigentlig vil seie å redusere den mangedimensjonale kommunikasjonen til einkanals kommunikasjon hadde òg vore på sin plass. I staden for å relatere f.eks. kroppslige opplevingar direkte til det auditive signalet, ville ei slik drøfting ha opna for ei forståing av at slike opplevingar like gjerne kan henge saman med assosiasjonar til sjølv møtesituasjonen, og da betinga av ikkjeauditiv kommunikasjon. Her opnar det seg eit musikkestetisk forskingsfelt bl.a. mot vår tids folkemusikalske ytringsformer (jfr. f.eks. R. Kauffman: Some aspects of aesthetics in the Shona music of Rhodesia. Ethnomusicology 1969: 507—511).

Analysen av 4 songar (s. 67 f.) berører mange sentrale problem. Ein kan nok diskutere mange detaljar ved transkripsjonane, men som utgangspunkt og illustrasjonar til analysen fungerer dei godt. Drøftingane av ulike lyttarattityder i tilknytning til dei utvalte songane høyrer til det mest interessante og nyskapande med omsyn til både metode og konklusjonar. Her oppnår Thorsén å plassere det musikalske mangfeldet ved Filadelfiaforsamlinga inn i eit stort perspektiv både historisk og kulturelt. Metodologisk kan mykje innvendast mot den systematiske grupperinga av lyttarreaksjonane i to kategorier (medlemmer av pinserørsle resp. "kontrollgruppa"). Dette er ei overforenkling med basis i den religiøse absolutismen forfattaren elles ønskjer å distansere seg frå. Framstillinga som heilskap gir allikevel eit solid grunnlag for ei forståing av dei musikalske stilmidla pinsevernene sjølv nyttar, og deira premissar for bruken.

Kapitlet "Föreställningar om musiken" gir overtydande dokumentasjon av brytningane mellom ein idealistisk, fundamentalistisk estetikk basert på bibelens ord og ein materialistisk, pragmatisk estetikk brukt som legitimering for musikalsk-stilistisk pluralisme. "Principen om gudsinspiration och principen om den fungerande musiken kommer i konflikt med varandra. Därför kommer det att vara svårt för de kristna att avgöra om William Booth verkligen hade rätt när han brukade djävulens melodier för att fånga örat hos Londons slumbefolkning" (s. 100). Her kunne forfattaren ha dratt dei historiske linjene mykje lenger tilbake. Praksisen med å gjera verdslige songar "kristelig forvandt" går som kjent tilbake til dei

første reformatorene.

Det musikk antropologiske tankegodset gjer seg sterkt gjeldande i det avsluttande kapitlet om musikkens funksjoner. Innleiingsvis skisserer Thorsén ein interessant modell der musikken blir plassert i forhold til skalaen informasjonstett musikk — musikk som sosial handling — musikk som ritus, korresponderande med skalaen kommunikasjon — handling — ritus. Denne modellen, supplert med idear frå sosiologi, sosialpsykologi og antropologi, dannar det tverrvitenskapelige grunnlaget for analysen av musikkens funksjonar.

Musikkens viktigaste funksjon i Filadelfiaforsamlinga er å skape fellesskap, meiner Thorsén. Det kan han gjerne ha rett i. Han peiker elles på at musikk og religion samverkar om denne "gemenskapsfunktionen", og at det kan vera vanskelig å skilje det eine frå det andre. Samtidig viser han korleis gemenskaps-funktionen også er med på å skape ein front mot dei som står utanfor det religiøse fellesskapet. Analysen er gjennomtenkt og drar inn sentrale aspektar, jamvel om den ikkje kan seiast å vera uttømmende. Dersom forfattaren hadde trekt inn i analysen analogiar til f.eks. lagnadsfellesskapet og handlingsfellesskapet i Filadelfiaforsamlinga, kunne han på eit meir overtydande sett ha vist korleis musikkaktiviteten bidrar til den kulturelle infrastrukturen, som bind alle enkeltindivid saman og bl.a. er essensiell for vedlikehald og vidareføring av den felles tradisjonen.

I drøftinga av musikkens "övertygande funktion" legg Thorsén vekt på å sjå musikken som eit element i eit interaksjonssystem. Her kunne sosialiseringaspekten eller den pedagogiske tekningen vore ytterligere klargjort ved referanse til redundansfaktoren, f.eks. ut i frå skalaen prosa — poesi — song, som både korresponderer med aukande redundans og aukande tilførsel av musikalske verkemidlar. Det kan neppe vera tvil om at musikkens memoreringseffekt er nært knytt til redundansfaktoren. Ein annan faktor, som er overlag viktig, og som forfattaren ser ut til å ha oversett i denne samanhengen, kunne vi kalle sperrefunksjonen: Songen eller musiseringa konstituerer ein situasjon der motførestellingar blir effektivt undertrykt. Dette er eit eksempel på at musikkaktiviteten både gir teksten større gjennomslagskraft og samtidig hindrar at noen får komma med motførestellingar til budskapet. Legg ein så til at ein sunge tekst både formidlar eit språklig intellektuelt budskap og eit ikkje-språklig emosjonelt innhald, er det klart at overtydingseffekten totalt sett er formidabel.

Eit av Thorséns meir originale bidrag til drøftinga av musikkens funksjonar er det han kallar "Musik för ett symboliskt universum". Med grunnlag i tankar frå ulike fagområde som pedagogikk, religionssosiologi, nevrologi og psykologi forsøker han å vise korleis musikken er identitetsskapande og medverkande i oppbygginga av ei heilskapsforståing av tilveret, uttrykt i Berger/Luckmanns begrep "symboliskt universum". Framstillinga er idérisk og eit djervt forsøk på å bygge bru mellom bl.a. humaniora og naturvitskap. Forsøket verkar ikkje overtydande. Den mest nyttige konklusjonen ein kan dra av Thorséns nevrologiske ekskurs, er at den dokumenterer den veldige avgrunnen mellom ei humanistisk og ei naturvitskapelig forståing av mennesket og menneskelig åtfærd. Hypotesane kring lokalisering av ulike tankefunksjonar i hjernen er bokstavelig tankevekkande, men forfatternen si plassering av musikkaktivitet innafor dette systemet bygger på ei utillatelig forenkling. Han reduserer her musikken som mangedimensjonalt fenomen til ein rein tankeprosess. Resonnementet gir ein lærerik demonstrasjon av det logisk håplause i den reduksjonistiske tankegangen. Det er kanskje også verdt å minne om at nevrologien i beste fall bare kan registrere symptoma (t.d. elektrokjemisk aktivitet) — mens sjølvne tenkinga som medvets- eller ikkje-medvets-handling unndrar seg nevrologiens måle- og begrepsapparat.

Eg har tidligare nemnt forfatternen si understreking av at den vitskapelige metoden bygger på materialistisk tenking. Denne heilt ut legitime og akseptable målsettinga blir ikkje alltid følgt opp like godt i praksis. Såleis nyttar forfatternen i fleire samanhengar ein språkbruk som indikerer ei dichotomisering mellom kristne og ikkje-kristne. Døme på dette er bl.a. bruken av ei kontrollgruppe av ikkje-pinsevenner i samband med studiet av lyttarreaksjonar på ulike innspelte musikkseksempel (kap. 3). Førestellinga om at menneska fell i to grupper — ei innafor og ei utafor Filadelfiaforsamlinga — er jo nettopp utslag av den religiøse idealistiske tankegangen Thorsén forsøker å distansere seg frå. Ut frå religionssosiologisk tankegang er det all grunn til å rekne med at kontrollgruppa skjuler store ulikskapar i religiøse holdningar. Her ville forfatternen ha stått seg på sosiologisk fundert modelltenking, osm bl.a. plasserer menneska i fleire ulike religiøse rolletypar. Det ville sikkert gi eit langt meir nyansert bilde av holdningane til religiøs massemediamusikk og kanskje ført til meir varsemd i generaliseringar.

Avhandlinga stadfester til fulle den innleiande

merknaden om at "musik i olika kyrkor och samfund var betydelsefulla hörnpelare i länets musikkiv". Eit av dei høgst interessante spørsmål som ikkje blir reist, er dette: Kva kan årsakene vera til at musikklivet blant pinsevennene har greidd å oppretthalde eit visst særpreg også i massemedia-alderen? Det hadde f.eks. vore av interesse å studere

— om den funksjonelle bindinga av musikkutvinga gir eit vern mot ytre press stilistisk eller på anna vis, og

— om bindinga til forkynning og tanken om at alt arbeid for Guds rike i dag får si lønn i form av velsigning — dvs. ikkjemateriell lønn — gir eit vern mot idol-dyrking og kommersialisering, dvs. at dei økonomiske kreftene blir haldne i sjakk av førestillinga om at Gud lønner sine tenarar.

Det metodeforrådet Thorsén nyttar, skulle høve bra for slike problemstillingar. Og det synest som om ein del av forklaringa på det frodige musikkivet i pinsevennforsamlinga og andre kristne forsamlingar kan ligge i det faktum at dei økonomiske marknadsmekanismene som elles dominerer i musikklivet, i dei religiøse samfunna blir balansert mot religiøse prinsipp som — i alle fall hittil — har hatt ein relativt dominerande styringseffekt.

Somme sentrale termer har ikkje fått så god begrepsmessig avklaring som ein kunne ønskje. Blant desse er termane "rit" og "rituell". Thorsén tangerer eit overlag viktig problem når han påviser (s. 58) at det som skjer under musikkaktivitet i eit religiøst møte ikkje lar seg fange inn og beskrive ved hjelp av den konvensjonelle kommunikasjonsmodellen. Han skildrar den rituelle handlinga som "stelnad" kommunikasjon og meiner at den gjentatte handlinga får eit eigenverd som bl.a. tener som manifestasjon av kontakten mellom Gud og menneske. Dette er trulig rett, på same tid som ein også kan føre inn i analysen eit dynamisk element. Ein bør såleis skilje mellom den ytre handlinga — som for ein utanforståande vil verke noko nær identisk frå gong til gong — og innhaldet/opplevinga/hendinga, som representerer noko unikt kvar gong. Dåpsritualet er f.eks. alltid det same, men personane er nye, og med dei opplevinga og assosiasjonane. Det same gjeld (og det er viktig!) jamvel musikken: bak den redundante ytre forma ligg unike opplevingskvalitetar kvar einaste gong ein song blir sunge. Dette problemkomplekset synest romme element som Thorsén ikkje har fått med. Kan det ha samanheng med at han

som observatør står utanfor den musikalisk-religiøse samhandlinga og såleis er ute av stand til å identifisere seg med dei som sjølv tar del i og går opp i denne samhandlinga?

Ein formell mangel som vanskeliggjer bruken av avhandlinga i praksis, er at det ikkje finst namn- eller sak-register. Dette er eit stort sagn, ikkje minst fordi same emne rett ofte dukkar opp i ulike samanhengar. Elles er sjølvsalgt talet på relevante problemstillingar legio. Eksempel på problem som ikkje blir tatt opp i særlig breidd, er desse:

— Kan ein relatere religiøs oppleving til kunstoppleving i samband med musikk? Kva konsekvensar kan dette få for studiet av musikklivet i ei religiøs gruppe?

— Kva slags relasjonar eksisterer mellom musikk i den private sfæren og i forsamlinga?

— I kor stor grad er forsamlingsmedlemmer musikkaktive også i andre samanhengar?

— Musikk og kjønssroller i Filadelfiaforsamlinga.

— Spontansong, funksjonar og utbreiing.

— Rørslesong, eit dansesubstitut?

Hovudinnvendinga mot den samla framstillinga, må bli at forfatternen, trass i iherdige forsøk, ikkje har greidd å trenge inn til kjernen i den religiøse musikken, samhandlingssystemet og verdinormene i Filadelfiaforsamlinga. Men han har nådd så langt som det er rimelig å vente av ein som sjølv ikkje deler "det symbolske universum" som rår i forsamlinga. Stig-Magnus Thorsén har betre enn nokon annan greidd å gi eit heilskapsbilete av musikklivet i ei religiøs gruppe og forklare vesentlege samanhengar mellom musikkobjekt, åtfærd og førestellingsverd. Ein måte å føre denne forskingsprosessen vidare på, er å dra inn introspek-

sjon, bygd på det religiøse, sosiale og musikalske systemet sine egne, autonome føresetnader. Men den person som skal kunne gjera dette, må sjølv høve til innafor Filadelfiaforsamlinga og fullt ut identifisere og solidarisere seg med dette miljøet og denne kulturen. Ei lett oppgåve vil det ikkje bli, jamvel om store delar av vegen alt er rydda av Thorsén.

"Ande skön kom till mej" har undertittelen "En musiksociologisk analys av musiken i Götene Filadelfiaforsamling". Opplegget av undersøkinga, metoden og problemstillingane viser at Thorsén nyttar termen musikkssosiologi i vid mening. Han kombinerar metodar frå ei rekke fagområde og har konsekvent gitt avkall på dei velkjente og godt innarbeidde harddata-metodane som til no har vore eit berande element i empirisk musikkssosiologi. I staden drar han inn mjukdata-metodar og modelltenking frå andre samfunnsfag og gjer små ekskursar innom naturvitskap. Med djerv fantasi set han kunnskapselement frå eitt område inn i nye samanhengar og greier på det viset å kartlegge delar av den tette kulturelle veinaden som bind musikkobjekt, åtfærd og førestellingar saman til ein heilskap. Det overgripande perspektivet er kanskje meir musikkantropologisk enn musikkssosiologisk. I alle tilfelle er det samfunnsorientert. Ikkje alt er like overtydande, men i det store og heile er boka perspektivrik og nyskapande. Thorsén klargjer sine egne premissar og standpunkt. Framstillinga er pregnant utan å bli tørr, levande utan å bli utflytande. Avhandlinga ber preg av å vera skriven av ein forskar med stor kunnskap, rik fantasi og evne til å synleggjera vesentlege samanhengar i musikklivet. Det er eit verk Stig-Magnus Thorsén har ære av.

Ola Kai Ledang