

Recensioner

Litteratur

Red. Lennart Stenkvist

The ballad opera. A collection of 171 original texts of musical plays printed in photo-facsimile in 28 volumes. Comp. and ed. by Walter H. Rubsamen. New York: Garland Publishing, 1974. \$800 (serien), \$35 (enskilda vol.).

Att den engelskspråkiga balladoperan tog sin början med John Gays och Johann Christoph Pepuschs *The beggar's opera* i London 1728 är bekant — mindre känt är kanske den stora spridning i såväl stilistiskt som geografiskt avseende genren (1728—ca 1800) kom att få. Den var visserligen främst en rent engelsk företeelse, men musiken hämtades — då inte melodier av vedertagna operamästare försetts med nya provocativa texter — också ur bl.a. skotsk och irländsk folkmusik, och regionalt anpassade balladoperor nådde snabbt stor popularitet också på Irland, i Skottland och inte minst i Amerika. Genren blev ju vidare med sin talade dialog i samspel med den franska *comédie-en-vaudevilles* en förelöpare till det senare tyska sångspelet och därmed också till ett flertal mer eller mindre burleskt inriktade blandstilar. Det parodiska elementet försvann i takt med att balladoperan från 1760-talet ändrade karaktär och oftare försågs med originalmusik eller övertog välkända mästars musik utan att parodiera opera serian.

Föreliggande utgåva, sammanställd med stor möda — balladoperorna publicerades ursprungligen i broschyrform — från exemplar i skilda bibliotek, har utformats för att uppnå största möjliga användbarhet. I första hand har förstaupplagorna utnyttjats, utom då en senare innehållit en mer fullständig version eller musik som tidigare ej tagits med. Något förvånande gör utgåvan anspråk på att vara komplett: 171 till stor del melodisatta texter till lika många balladoperor i 28 band. Om inte Rubsamen stod för formuleringen i förordet skulle man nästan bli direkt misstänksam av förklaringen: "In assembling the materials for this series, one of my tasks has been to identify precisely which plays fall within an acceptable de-

finition of the ballad opera: many of the titles included have thus been identified for the first time in terms of genre." Kan det verkligen ha varit så pass oproblematiskt som Rubsamen låter påskina? (Någon samlad översikt över huruvida han trots allt lyckats kan här inte ges, då endast ett band — nr 15 — stått till mitt förfogande.)

De 171 verken har nu i alla fall sammanställts efter temakretsar som överskådligt ger en uppfattning om genrens rikedom och breda spektrum, företrätt inte blott av välkända namn som John Gay, Charles Coffey, Thomas Walker och Henry Fielding:

1. The beggar's opera, imitated and parodied;
2. Historical and patriotic subjects;
3. Harlots, rakes, and bawds;
4. The medical and legal professions;
- 5—6. Satire, burlesque, protest and ridicule;
7. Classical subjects I: Satire and burlesque;
8. Classical subjects II: Pastoral and comedy;
9. The influence of pantomime and harlequinade;
10. Farce: Magical transformation and necromancy;
11. Farce, broad or satirical;
- 12—13. Farce: Amorous intrigue and deception;
14. Topical and nautical operas;
15. Country operas I: Romantic intrigue and deception;
16. Country operas II: Farcical humor and stratagem;
17. Country operas III: Sentimental and moral comedies;
- 18—19. Court intrigue and scandal;
20. Political operas I: Satire and allegory;
21. Political operas II: Attack upon excise;
- 22—23. Irish ballad operas and burlesques;
24. Scottish ballad operas I: Pastoral comedies;
25. Scottish ballad operas II: History and politics;
26. Scottish ballad operas III: Farce and satire;
27. York ballad operas and Yorkshiremen;
28. American ballad operas.

Serien utgör ett ytterst värdefullt material inte bara för rena specialister inom litteratur och musik (inkl. utövande musiker!) utan ger också en samhällsbespeglande dokumentation av balladoperans tid, dess idéer och människor. De många melodierna blir tillsammans dessutom en samling av den engelskspråkiga folkligare sångrepertoaren under denna tid.

Jan Kask

Bernhard Crusell, tonsättare, klarinettvirtuos. Hans dagböcker, studier i hans konst, verkförteckning. [Red. o. utg. Sven Wilson.] Stockholm: Musikaliska akad., 1977. 254 s. (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie; 21). ISBN 91-85428-07-8. Kr. 60:—.

En utmärkt pendang till Fabian Dahlströms nedan recenserade Crusell-avhandling är denna volym i MA:s skriftserie, där Dahlström också är en av de huvudmedverkande med en biografisk inledning och en utgåva av Crusells dagböcker. Inledningen utgår från Crusells egenhändigt skrivna självbiografier från omkr. 1825 respektive 1837. Hans dagböcker rör resor 1803 (fr. a. till Paris), 1811 (Leipzig) samt 1822 (Karlsbad). Dagböckerna berättar om sammanträffanden med både kända och okända musikpersonligheter och anteckningar från Parisresan ger en rolig inblick i stadens (tidens) livsföring. Överlag innehåller dock dagböckerna förvånansvärt litet kommentarer över musikteoretiska och -estetiska problem.

Boken innehåller också fyra uppsatser som tar upp olika områden av Crusells verksamhet. *Ake Vrethblad* skriver om Crusell i Linköping och visar med hjälp av en diger faktsamling vilken betydelse denne hade för stadens musikliv. *Axel Helmer* behandlar i artikeln "Crusells sånger — mera måleri än känsla" tonsättarens utveckling i brytningen mellan klassicism och romantik med huvudvikt på tonsättningarna av Tegnérdikter, i synnerhet Frithiofs saga. *Axel Strindberg* belyser hur Crusell arbetade som operaöversättare och drar bl.a. paralleller mellan dennes personlighet och de ibland nedtonade översättningarna av revolutionära operor som Figaros bröllop och Den stumma. Den engelske musikforskaren *Niall O'Loughlin* (i boken genomgående stavad O'Louglin) bidrar med en studie av två kompositioner med soloklarinet i för samtiden gängse genrer, klarinettkonserten och klarinettkvartetten. Verkförteckningen är delvis preliminär men omfattar alla väsentliga verk.

Som helhet är denna omväxlande och välmatade samlingsvolym ett välkommet tillskott både till Crusell-litteraturen och till Musikaliska akademins skriftserie.

Red.

Herbert Connor, Svensk musik. 2. Från Midsommarvaka till Anlara. Stockholm: Bonniers, 1977. 528 s. ISBN 91-0-041778-5. Kr 185:—.

Inom musikvetenskapen angränsande ämnesområden har under senare år utkommit ett flertal framställningar av typ Vilhelm Mobergs Min svenska historia, Hans Wallentins Svenska folkets historia, Författarnas litteraturhistoria, Sven Stolpes Litteraturhistoria etc., dvs. en alternativ historieskrivning i polemik emot tidigare forskning — oftast utifrån en mer eller mindre öppet deklarerad politisk/ideologisk grundsyn. De har också därigenom väckt livliga debatter. Inom svensk musikforskning finns några få specialstudier över vissa epoker, exempelvis Carl-Allan Mobergs arbete om stormaktstidens svenska musikliv, Från kyrko- och hovmusik till offentlig konsert (1942, nytr. 1970), banbrytande genom sitt breda perspektiv. För några år sedan utkom Bo Wallners magnum opus Vår tids musik i Norden med djupgående analyser av den svenska 1900-talsmusiken "från 20-tal till 60-tal". Men hitintills har saknats även en första, grundläggande handbok över hela den svenska musikhistorien, eller kanske snarare över musikens historia i Sverige, än mindre har det presenterats några alternativa synsätt. Det är därför en synnerligen angelägen uppgift Arne Aulin och Herbert Connor påtagit sig som författare till de två volymerna Svensk musik (1974 resp. 1977).

Del 1, Från locklåt till Arnljot (recenserad i STM 1975:1) har tillkommit i samarbete mellan de två. Till del 2, Från Midsommarvaka till Anlara, vilken alltså behandlar 1900-talet, är Herbert Connor ensam författare. Det skall direkt sägas att han gått in i denna uppgift med stor grundlighet, vilket också resulterat i en informativ redogörelse för de delar av svenskt musikliv som han valt att skildra. Han har ambitiöst tagit del av tidigare grundläggande forskning, även relativt undanskymd sådan i form av akademiska uppsatser o. likn. (Även 3-betygsuppsatser får av Connor originellt nog beteckningen avhandling, vilket kan vara vilseledande för läsaren.) Men trots att varje kapitel försetts med fyllig bibliografi (och diskografi) — vilket hör till det värdefullaste i boken — ställs läsaren gång på gång inför svårigheter att finna källorna till vissa påståenden. Connor tycks i stor utsträckning lita till hörsägnar och till icke angivna, okritiskt anammade uppgifter i dagspress och programblad. På så lösan källkritisk grund borde inte en handbok byggas. Olustigt och metodologiskt högst disku-

tabelt är också att framställningen här, liksom i del 1, alltför ofta glider över i "nästan citat", dvs. något omstuvade lån från andra författare — utan något som helst angivande av förlaga!

Medan författarna i del 1 hade ambitionen att ge en bred skildring av musiklivet i Sverige genom århundradena — med flera avsnitt ägnade åt folkmusik och i någon mån även populärmusik — är 1900-talsdelen begränsad uteslutande till konstmusiken. Framställningen börjar märkligt nog med ett kliv bakåt i förhållande till första delens avslutande, digra kapitel om Peterson-Berger. 1900-talsboken startar vid Johan Lindgren (f. 1842) och några av hans generationskolleger. Först på s. 60 är man framme vid Stenhammars och P.-B.:s samtida Alfvén (som ägnas 15 sidor mot P.-B.:s 32). Framställningen gör sedan halt med de tonsättare som är födda på 1920-talet, en fördelning och inskränkning som bara livligt kan beklagas. Inte minst i pedagogiska sammanhang är det ytterst otillfredsställande, att de senaste decenniernas musikskapande helt utelämnas.

Bo Wallner har i sin ovan nämnda bok framför allt velat skildra stilströmningarna i 1900-talets nordiska musikskapande och se dem i ett internationellt sammanhang. Musiken själv står i centrum och en stor del av framställningen utgörs av inträngande musikanalyser. Herbert Connor har i stället valt att göra en generalinventering av den svenska tonsättarkåren. Han betraktar 1900-talets svenska musikhistoria som en tonsättarnas historia, vilket framgår redan av innehållsförteckningen, som mera har formen av personregister. Han har sett det som sin uppgift, att "ur en oförtjänt glömska" hämta fram "många bortglömda personer" (s. 6). Med rätta anser han att historieskrivningen alltför ofta förbigår de kulturarbetare som inte befinner sig i frontposition, hur energiska och fruktbärande deras insatser än må vara. Och visst hade Carl-Allan Moberg bara alltför rätt i sitt förbittrade yttrande om den svenska musikhistorien som "ett de försuttna begåvningarnas, de försuttna tillfällenas och den självgodas dilettantismens generalregister" (citerat av Connor på s. 17). Alltför många begåvningar har tigits ihjäl och alltför mycken värdefull musik ligger ospelad. Inte minst gäller detta vår tid. Connor skall ha allt erkännande för att han med sådan intensitet påpekar dessa missförhållanden. Ändå tvingas man under läsningen gång på gång ifrågasätta dessa Connors i och för sig lovvärda ambitioner, eftersom de resulterat i en nära nog lexikal uppläggning av boken. Det är ytterst tvek-

samt om ett sådant framställningssätt är det bästa, när svensk musikforskning ändå är relativt välförsedd just med — musiklexikon. För 1900-talet finns ju därtill flera sammanställningar av tonsättarporträtt, bl.a. Göran Bergendals 33 svenska komponister och Herbert Connors egen Samtal med tonsättare.

Flera av tonsättarporträtten är både intressanta och informativa, men framställningen är ytterst ojämn och i flera fall har den komprimerats till rena plattityder. Ett exempel bara: Av de fem rader som ägnas den för många okända tonsättarinnan Svea Welander, upptas två av upplysningen att hon är "en av de få kvinnor i vårt land som hanterar notpennan lika elegant som dammtasan" (s. 214). I andra fall ges utrymme åt helt ovidkommande och ofta obehagliga utlåtanden. Om Hugo Alfvén får vi veta denna sanning: "Att vara född första maj tycks vara en särskild belastning. Man framstår så lätt som festprisse. Särskilt när man är utrustad med en så glupande livsaptit (med tillhörande penninghunger) som Alfvén" (s. 63). Eller om Ture Rangström: "Begynnelseorden i En visa till Karin ur fångelset: 'Mät mig ej med mått, men vät mig med tårar,/ en dåre är jag vorden, en dåre ibland dårar', kunde stå som motto över tonsättarens eget liv" (s. 88). Exempel av denna art är bara alltför talrika och tar ibland formen av grova personangrepp. Dit hör bl.a. det ohöjlt raljanta porträttet av Natanael Berg. Delvis sammanhänger dessa övertramp med den yvigt journalistiska stil som Connor — i missriktad populariseringssträvan — använder sig av.

Redan i del 1 förvånades man över den nyckfullhet med vilken de olika tonsättarna behandlas. Åt August Söderman ägnas 16 översvallande sidor i ett eget kapitel, medan Ludvig Norman avfärdas på sammanlagt mindre än en sida. Av kapitlet om Uppsala-kretsen ägnas hälften åt Carl Jonas Love Almqvist (!), medan Geijer och Lindblad broderligt får dela den andra halvan av utrymmet. Detta är bara några exempel på en tendens som ytterligare förstärks i del 2. Tre tonsättare tilldelas där egna kapitel: Hilding Rosenberg, Karl-Birger Blomdahl och — Kurt Atterberg (!). Medan Atterberg behandlas på 18 mycket märkliga sidor, ges Ture Rangström och Gösta Nystroem 9 resp. 8 sidor. Moses Pergament passeras på 3 sidor. En viss sådan obalans i textmassan är måhända oundviklig. Direkt besvärande är att den kopplas samman med en än grövre obalans i bedömningen av de olika tonsättarna. Till detta återkommer jag.

Connor beklagar själv, att han av utrymmes-skäl inte tillräckligt kunnat behandla "den samhälleliga situationens betydelse" (s. 6). Denna brist på — annat än några få och ytliga — försök, att sätta in musiken i dess allmänkulturella och sociala sammanhang är en allvarlig svaghet i framställningen. I del 1 berörs ändå i flera avsnitt musikens funktioner i skilda miljöer och samhällsskikt (framför allt gäller detta 1800-talsavsnitten). Att söka skildra just 1900-talets musik utan att relatera den till det övriga samhällslivet med dess genomgripande politisk-ekonomiska, tekniska och kulturella omvälvningar, är att frånhända sig inte bara grundläggande aspekter på olika stilströmningar utan även viktiga förklaringar till musikens utformning. Man skulle också önska, att författaren oftare lyft blicken för att betrakta den svenska musiken i ett internationellt perspektiv (inte bara med konstateranden om svenska tonsättares utlandsresor eller internationella prisbelöningar av svenska verk). Det är svårt att tro, att dessa avgränsningar enbart beror på utrymmesbrist, när samtidigt så många personnotiser av veckotidningskaraktär beretts plats.

Connor sätter som devis för sitt arbete ett citat ifrån en av vår kulturhistorias mest briljanta kritiker, Thomas Thorild: "Att veta vad man skall döma; Att döma allt efter sin grad och sin art..." (s. 6). En aktningvärd målsättning för både kritiker och historieskrivare! Ändå är det på precis denna punkt, som Connors framställning har sina allvarligaste brister. Författaren är upptänd av en brinnande iver att framhäva "det nationalromantiska arvet" — det stilideal som han gjort till sitt eget — som det enda fruktbärande inom 1900-talets svenska tonkonst, medan han samtidigt onyanserat, ironiskt och ibland aggressivt dömer ut andra strömningar. Läsaren får lätt en känsla av att förlora balansen i en hisnande berg-och-dalbana mellan saklig information, devota geniförklaringar och de obehagligaste personangrepp. Connor förmår inte följa det thorildska idealet att bedöma musiken efter dess egenart genom förutsättningslösa och verkligt fruktbärande analyser. Alltför ofta är det i stället så, att musiken bedöms eller fördöms efter författarens i förväg uppställda mallar. Med en bedövande monotoni förklaras all musik som på något sätt knyter an till "den svenska tonen" vara värdefull och personlig, medan all "tolvtonsmusik" (ett synnerligen luddigt, vittomfattande, och i Connors terminologi enbart negativt laddat begrepp) och annan "experimentell" musik är av ondo; "sofistikerad siffermystik" (s. 439), "modekarusell" (s. 459)

eller "kontinental musikesperanto" (s. 308). Om dömen som de följande är legio:

"Göteborgare som han var [det gäller Ingemar Liljefors] hade han i arv fått något kärnfullt uppsvenskt i sitt väsen och inga elektroniska åskväder från Köln eller Milano kunde förkväva de friska nordanvindar och de karska tag man möter i hans Tijds-Spegel ... ett verk ... som skulle visa sin livskraft långt efter det att det mesta av den webbernegonala musiken för länge sedan skattat åt förgängelsen" (s. 248).

"Spelmansränderna har aldrig gått ur Eklund och bevarat honom från mycket ont. Visserligen var han en av de första svenskar som spelades i Darmstadt där hans allt annat än avantgardistiska Serenad för violin, klarinett och kontrabas 1954 väckte en viss undran. Men detta var bara en parentes" (s. 459).

"Med fantasins slagruta upptäckte han [Henning Mankell] Nordingråskogarnas och Lapplands drömvärld och förvandlade den till en musik som även den är utan motstycke i vår pianolitteratur" (s. 37).

Eller den märkliga karakteriseringen av den generation som debuterade på 1920-talet (dvs. Gösta Nystroem, Hilding Rosenberg och Moses Pergament): "det enda man med visshet kan säga är att ... generation III hade sina rötter i den senromantiska klangvärlden" (s. 82).

Jacob Adolf Hägg lovordas för sin "framsynthet vad gäller att fullfölja den folkligt nationella linjen i klassicistisk anda" (s. 22) och Kurt Atterberg hedras med epitetet "nationell klassicist" (s. 8). Det är den väg en tonsättare bör vandra, om han skall finna nåd inför Connors ögon. I sin polemik vänder han sig framför allt mot måndagsgruppen och andra vilkas musik han på ett eller annat sätt finner vara "experimentell". Särskilt illa råkar de tonsättare ut, som samtidigt också är forskare. Insinuationerna duggar tätt i avsnitten om Sten Broman, Bengt Hambraeus och Gunnar Bucht:

"I själva verket är Bucht traditionalist både vad gäller synen på det musikaliska arvet och sättet att förvalta det. Att han under ett visst skede trott sig finna frälsningen i elektronmusikstudion sammanhänger troligen med att hans musik haft svårt att göra sig gällande och att hans festspelsopera Tronkrävarna från 1966 blev en klar motgång" (s. 475).

"Frågan om Hambraeus främst bör bedömas som komponerande vetenskapsman eller som tonsättare i ordets vedertagna betydelse kan ej besvaras i skrivande stund eftersom tidsperspektivet är för

kort. Det enda vi med säkerhet vet är att en omvärdering av den efterwebernska erans estetik som utgör grundvalen i Hambraeus lärobyggnad är på väg" (s. 489).

Vissa yttranden går oroväckande nära ren ärekränkning:

"Klangen som lösgjort sig från musikens övriga element och blivit självändamål dominerade hela 60-talet som var en gyllene tid för Hambraeus, vars ljudexperiment bars upp av en tidvåg som förde hans verk vidare till internationella musikfester och radiokonferenser, där man efter ett visst clearingsystem bytte och prisbelönade tonband. Som tjänsteman på radions musikavdelning ... har Hambraeus haft rikligt tillfälle att få sina verk framförda, vilket SR:s uppförandestatistik värtaligt vittnar om" (s. 490).

Sina skarpaste attacker riktar dock Connor mot de forskare, vilkas musikestetik han inte delar. Detta vore högst legitimt i ett öppet debattinlägg. Men i en handbok bör forskningen självfallet i första hand bedömas efter forskningsresultatens kvalitet och hållbarhet. Att i ett sådant sammanhang leverera mer eller mindre väl inlindad polemik under sken av faktaframställning är nonchalant mot läsaren och gör boken direkt olämplig som undervisningsmaterial. Redan i inledningskapitlet öppnar Connor sitt ställningskrig mot de forskare som "ifrågasatt själva begreppet svensk ton" eller "nedvärderat det nationalromantiska arvet" (s. 15). På motståndarsidan finner vi så småningom också Fylkingen, Nutida Musik, det inte närmare preciserade fenomenet "40-talets förlängda svans" och hela det s.k. musiketablissemang (företeelser som i Connors föreställningsvärld tycks ha ingått symbios). I den attacken riktas så många slag under bältet att även läsaren känner sig illa berörd.

Ovan har givits enstaka prov på oskärpan i Connors terminologi. Kompositionstekniska termer som metamorfofoteknik och tolvtonsteknik blir så vida att de helt förlorar sin precision och mera får karaktär av värdeomdöme än fakterm. (Man får f.ö. ibland intryck av att författaren sätter likhetstecken mellan seriell teknik och dodekafoni.) Gång på gång lämnas läsaren i tvivelsmål om vad författaren egentligen avser. Vad menas exempelvis med att Adolf Wiklund i sina pianokonsorter och orkesterverk "konsekvent fullföljer linjen Brahms—Stenhammar—Alfvén" (s. 41)? Vilken linje är det?

Den svepande språkbehandlingen och den ludiga terminologin blir särskilt irriterande i musikanalyserna. I den mån sådana alls förekommer,

är de så ytliga och tafatta, att de blir intetsägande: "... Efter den jättesmäll som brukar kallas 'aska' kommer ett vackert cellosolo och längre fram ett virtuost violinsolo" (s. 483).

"Det tredelade styckets yttersatser bygger helt på 'isklanger' som ger associationer till skärgårdsbåtar som kämpar sig fram genom isbelagda fjärdar eller påminner om de sällsamma klanger som uppstår vid isbildning intill sjöarnas vassstränder. Liknande klangemulsioner skall man för-gäves leta efter i den kontinental impressionismen" (s. 44).

Överhuvud taget kommer själva musiken i skymundan i denna framställning liksom i del 1. Ett karakteristiskt utslag av detta är bristen på notexempel. De sju (7!) exempel som finns är okommenterade illustrationer, som tydligen tagits med för den vackra piktorens skull. Nog hade läsaren varit betydligt mera betjänt av notexempel som direkt kopplats samman med analyser. Därigenom kunde ha undanröjts åtminstone några av alla de oklarheter som uppstår genom de vaga verkbeskrivningarna. (Jämför i detta sammanhang exempelvis Carl-Allan Mobergs sista stora arbete Musiken historia i västerlandet intill 1600 eller Bo Wallners Vår tids musik i Norden, som båda är utomordentligt rikt försedda med välvalda och utförligt analyserade notexempel.)

Som framgått ovan är folkmusiken och det nationalromantiska arvet helt centrala i Connors musikestetik. Så mycket mer förvånande är därför hans schablonartade uppfattning av folkmusiken. Han har på ett märkligt sätt lyckats bevara 1800-talsromantikernas syn på folkmusiken, oberörd av de förändringar som både musiken själv och sättet att betrakta den genomgått under 1900-talet. Den ges, som nämnts, inget eget utrymme i Connors bok. Anser han att ämnet är uttömt med folkmusikavsnitten i del 1, eller är folkmusikens omvandlingsprocesser i vårt sekel ointressanta och oviktiga? I del 2 berörs folkmusiken enbart som inspirationskälla för konstmusikskapande och då ofta i kategoriska floskler. Om Oskar Lindbergs musik heter det exempelvis:

"Dalarnas vilda låtar och andliga visor med den doriska tonen som varumärke har präglat den musikaliska strukturen både i hans omtyckta Leksandssvit (1935) och hans mest älskade orgelstycken med anknytning till landskapets folkmusik" (s. 96).

Det är både uppfriskande och nyttigt för den svenska musikdebatten, att någon så energiskt som Connor framhäver det värdefulla i den inhemska traditionen. Men det är samtidigt förvån-

nande, att någon som i så hög grad har blicken riktad bakåt och med ett så totalt oförstående tar avstånd ifrån allt dynamiskt nyskapande, tar sig an just uppgiften att i en handbok skildra musiskapandet i vår tid. Connor ger mycken värdefull information om 1900-talets svenska musik, men hans onyanserade betraktelsesätt gör att läsaren ändå inte kan frigöra sig ifrån ett dominerande intryck av att hans framställning — liksom Natanael Bergs verk enligt Connors värdering (s. 93) — "var passé redan vid tiden för sin tillkomst".

Anna Johnson

Fabian Dahlström, Bernhard Henrik Crusell. Klarinetten och hans större instrumentverk. Helsingfors, 1976. 315 s. (Skrifter utg. av Svenska litteratursällskapet i Finland; 470). Diss. Åbo akademi.

I den svenska musikhistorien synes Bernhard Henrik Crusell (1775—1838) i någon mån ha satts på undantag. Detta gäller framför allt hans instrumentalmusik, som trots allt är att räkna till den mest betydande på repertoarområdet i Sverige mellan de gustavianska tonsättarna (Kraus, Wikmanson) och Berwald. Fabian Dahlströms avhandling fyller således en lucka och gör det på ett i många avseenden förtjänstfullt sätt.

Som framgår av undertiteln är det Crusells verksamhet med anknytning till klarinetten som står i centrum för framställningen. De huvudsyften med studien som anges är att ge vissa kompletterande bidrag till Crusells biografi, samt främst att ge en ökad kännedom om hans instrument, verk där detta har någon solistisk funktion, och stiltendenser i dessa verk. Dessutom presenteras Crusells repertoar relativt ingående och förtecknas — så långt den kan dokumenteras — i bilaga. De biografiska bidragen gör uttryckligen inga anspråk på att vara en fullständig levnadsteckning utan är främst inriktade på att belysa klarinetten Crusell. Likväl torde detta kapitel vara den omfångsrikaste och mest väldokumenterade framställning om tonsättarens liv som existerar. I enlighet med syftet behandlas perioden fr.o.m. början av 1820-talet dock relativt litet, eftersom Crusell då allt mindre ägnade sig åt sitt huvudinstrument. Likaså lämnas Crusells verksamhet i Linköping i huvudsak därhän. (För den senare har dock Åke Vretblad redogjort ut-

förligt i Musikaliska akademiens ovan anmälda Crusellbok.)

Kapitlen om Crusells instrument, repertoar och verk för solistisk klarinett måste avgjort betraktas som avhandlingens tyngdpunkt. Redogörelsen för klarinetten och dess utveckling under Crusells verksamhetsperiod hör till bokens starkaste avsnitt. Instrumentets utveckling kopplas hela tiden till de därav betingade speltekniska möjligheterna och idealen. Dahlström är själv klarinettist och denna omständighet torde ligga bakom flera av framställningens förtjänster. Så är t.ex. de delar av verk- och stilanalysen som tar upp de rent idiomatiska aspekterna genomgående instruktiva och insiktsfulla. Man får en rikhaltig provkarta på klarinettmässiga figurationsmönster och motivtyper, betraktade i relation till den europeiska klarinettrepertoaren från Carl Stamitz till Weber och Spohr.

Beträffande övriga aspekter i stil- och verkanalysdelen är framställningen som helhet inte riktigt på samma nivå. Först presenteras de enskilda verken vart och ett efter en ganska mekanisk mall. Den omfattar yttre data (besättning, tillkomsttid, etc.), en mycket schematisk formöversikt, citat av viktigare temata, och en kommentar där karakteristiska detaljer i form, tematik, harmonik, satsteknik, etc. lyfts fram. Den formuppfattning som översikten antyder är mycket traditionell; temaavsnitt, överledningar och fortspinnningar radas upp efter varandra i gängse förkortningar (Inl, H, S, övl, fsg, osv.) med dominerande tonartsplan angivet för respektive fas. Större formdelar anges med bokstavssymboler eller förkortningar av sedvanliga benämningar (Exp, Gf, Rep). När det gäller konserternas inledningssatser betraktar Dahlström genomgående det första tuttit som "Exposition I", även i det flertal fall då detta ej etablerar någon tonart utanför huvudtonarten — ett betraktelsesätt som knappast rimmar med en modernare syn på sonatformen och dess tillämpning i konsertsammanhang. Det gör för övrigt inte heller hans syn på det andra tuttit som konsekvent startpunkt för genomföringen. Flera av de många demonstrationerna av tematisk enhetlighet inom och mellan satser verkar föga övertygande. Samtidigt skall erkännas att verkrepresentationerna innehåller flera träffande detaljobservationer.

Den helhetsbild av Crusells personstil som Dahlström försöker teckna i den avslutande sammanfattningen är — bortsett från ovan berörda idiomatiska aspekter — relativt konturlös. En del av förklaringen till detta är naturligtvis den all-

männa svårigheten att vaska fram en stilistisk identitet hos en — åtminstone i internationellt perspektiv — kleinmeister från en tid då individuell stilistisk profilering ingalunda var ett självklart ideal. En annan förklaring kan emellertid vara att Dahlström genomgående söker efter franska stilimpulser i Crusells musik. På biografiska grunder finns det skäl att anta att sådana stilistiska samband kan föreligga. Rent stilanalytiskt är dock många av Dahlströms försök att påvisa dessa samband knappast övertygande. Han konstaterar själv att "tonspråket under klassicismens avslutande period var i hög grad internationellt" (s. 99), en omständighet som ställer stora krav på precisionsnivån vid belägg av signifikanta stilistiska samband. De flesta likheter mellan Crusell och ett antal franska tonsättare (Méhul, Gossec, Berton, m.fl.), som Dahlström lyfter fram, får anses höra till epokens allmän-gods och bevisar således föga i sig. Man kan t.ex. finna "groddcellen mi re do" (s. 205) i otaliga melodibildningar från epoken över hela Europa; sångbara teman över harmoniföljden I—IV—I likaså (loc.cit.); "betonade dissonerande långa förslag, ofta dessutom kromatiserade" (s. 208) hör också till kategorin allmänt spridda schabloner. Denna strävan att hela tiden finna beröringspunkter med andra tonsättare kan i någon mån ha försvårat upptäckten av eventuella markanta egenarter i Crusells stil.

Dessa reservationer till trots tycker jag att Dahlström ger en mångsidig och väldokumenterad bild av klarinetten och instrumentaltonsättaren Crusell (även instrumentaltverk utan solistisk klarinett behandlas exkurs-artat). Läsaren får dessutom intressanta inblickar i tidens musikliv och repertoar, inte minst i bilagorna, där bl.a. Crusells opera- och teaterbesök under utrikesresorna, jämte några av hans kommentarer, meddelas. Slutligen ger avhandlingen en inträngande bild av ett viktigt skede i klarinetten historia.

Per-Erik Brolinson

Erling Dyreborg, Musikterapi. Under medverkan av Claus Bang, Frode Bavnild, Carlo Svendsen, Alf Gabrielsson, Ingrid Thalén. Övers.: Maj Frisch. Stockholm: Natur och kultur, 1975. 228 s.

Martin Geck, Musikterapi. Bot eller bedövning? En kritisk diskussion om musiken i samhället. [Med bidrag av Mauricio Kagel, Harm Willms,

Irmgard Merkt, Juliette Alvin, Karin Reissberger.] Övers.: Philippa Wiking. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1977. 141 s. ISBN 91-46-12738-0.

Even Ruud, Musikterapi — en översikt. Oslo: Norsk musikkforlag, 1978. 49 s. ISBN 82-70-93011-3. Kr 51:—.

Litteraturen om musikterapi, i teori och praktik, har ökat stadigt under 1960- och 1970-talen, men den är av mycket skiftande kvalitet och innehåll. I Norden har tre böcker utkommit, Dyreborgs ursprungligen danska arbete från 1972, Ruuds norska, 1978, och den svenska översättningen av Martin Gecks usiktherapie als Problem der Gesellschaft från 1973, som försetts med en kort inledning om musikterapi i Sverige. Dessa tre författare närmar sig ämnet på olika sätt.

Dyreborgs bok är uppdelad i två hälften. Den första, teoretiskt inriktade delen behandlar amerikansk musikpsykologisk forskning från 1950- och 60-talen om musikens verkningar på den enskilde individen. Dyreborg beskriver ett femtiotal undersökningar: de rör sådant som registrering av fysiologiska reaktioner genom mätningar av hudens elektriska motstånd, andnings- och pulsfrekvens och motorisk aktivitet, utveckling av psykologiska mätmetoder för att komma åt upplevelsens betydelse samt mer allmänna företeelser som att musik fångar uppmärksamhet och aktiverar. Han gör en kritisk genomgång av dessa studiers vetenskapliga värde och eventuella användbarhet i ett musikterapeutiskt sammanhang. Vidare prövar han hur musikens verkan kan sättas in i ett utvecklingspsykologiskt sammanhang och skisserar olika möjligheter att terapeutiskt utnyttja denna.

Den andra delen av boken är praktiskt inriktad och kan egentligen läsas oberoende av den första. Tre danska musikterapeuter, som alla är pionjärer på sina respektive områden, beskriver sina arbeten. Claus Bang har bl.a. utvecklat ett talträningsprogram för döva och gravt hörselskade barn. Frode Bavnild arbetade under sin livstid med psykiskt utvecklingsstörda och utvecklade bl.a. förenklade notsystem att användas vid specialundervisning i musik. Carlo Svendsen har använt musik som terapeutiskt hjälpmedel i arbetet med rörelsehindrade. Det viktiga för läsaren i dessa avsnitt blir den levande inblicken i arbetet och det ges också flera fallbeskrivningar av typen "solskenshistorier". I övrigt är det svårt att bedöma metoderna, eftersom inga andra terapeuter eller forskare analyserat eller utvärderat dem.

I den svenska versionen av Dyreborgs bok finns ett förord av Alf Gabrielsson samt ett tillägg av Ingrid Thalén om musikterapi för handikappade barn i Sverige och om Svenskt förbund för musikterapi. För övrigt bör nämnas att en ordlista medföljer — helt nödvändig för det fackspråk som präglar bokens första hälft. (Litteraturförteckningen vänder sig mer till den specialintresserade, och domineras av bl.a. amerikansk musikpsykologisk forskning samt metodik i samband med dövundervisning.)

Det glapp som uppstår mellan bokens teoretiska och praktiska del försöker Dyreborg överbrygga genom att visa på möjligheterna att använda musikens verkningar terapeutiskt. I enlighet med de utvecklingsteorier Dyreborg skisserar "måste terapibegreppet innefatta varje påverkan som medvetet avses befärma en utveckling mot mogna, mera differentierade och integrerade strukturer" (s. 116). Det gäller att träna och utveckla sensoriska, motoriska, intellektuella, emotionella och sociala funktioner hos en individ. Nyckelordet är här påverkan med envägsriktad kommunikation. För Dyreborg är det intressant att skilja ut vad som är musikalisk och vad som är individuell påverkan liksom hur olika musikaliska stimuli verkar. Tyvärr kommer han inte så långt, eftersom de undersökningar han utgår från oftast gjorts i konstruerade miljöer med "normala" människor och ligger långt ifrån den komplicerade terapiprocess som den praktiskt verksamma musikterapeuten och hans "patient" befinner sig i.

I Norden har det länge förts en diskussion om musikterapibegreppet, bl.a. om möjligheten till en distinktion mellan "pedagogisk" och "klinisk" musikterapi. Det förstnämnda avser då närmast målgrupper med specialpedagogiska behov (handikappade barn), det andra grupper med terapeutiska behov (vuxenpsykiatri). Dyreborg tar ställning genom att hänvisa till Werners utvecklingsteori, som får till konsekvens att "terapi ... skiljer sig från pedagogik huvudsakligen genom att påverkan gäller människor som av samhället betraktas som sjuka eller avvikande, medan pedagogisk påverkan gäller s.k. normala individer" (s. 116).

Martin Geck har en annan inställning till musikterapibegreppet och närmar sig ämnet från ett helt annat håll. För honom är musikterapi i första hand en ideologisk fråga. Geck är musikforskare med musikpedagogiska och socialpsykiatriska intressen. 1972 deltog han i Kölner Kurse für Neue Musik, vars tema var musikterapi och som leddes av Harm Willms, psykoanalytiskt oriente-

rad psykiater med musikterapi som specialitet, tillsammans med initiativtagaren Mauricio Kagel. Med utgångspunkt från erfarenheterna vid Kölnkursen försöker Geck beskriva och diskutera musikterapi som en integrerad del av samhället. Geck säger själv att boken inte är någon handbok: målet är att utreda vilken ideologi som ligger bakom musikterapeutisk verksamhet. Han ställer viktiga frågor för det musikterapeutiska arbetet: Till vad vill musikterapin bota? Hur definierar vi sjukdom och hur ser vi på handikapp? Han ifrågasätter också musikterapeutens roll: "Om denne sätter igång med en uppsättning Orff-instrument och diplom, som visar hans kunskaper i bl.a. harmonilära och körsång, och ska försöka dela ut 'musikdoser' per timme ur sitt 'apotek' till 'klientelet', som det ju heter, utan att reagera mot psykiatrins allmänna situation, då är allt förlorat redan från början" (s. 42). Denna bok vill väcka debatt. Samtidigt finns klart redovisade teoretiska utgångspunkter. Geck ställer upp principiella mål för musikterapin. I samtal med Harm Willms belyses dennes idéer, frågor om musikalisk kommunikation tas upp, liksom musikens möjligheter till verklighetsbehärskning och riskerna med musik som verklighetsflykt. Likaså i samtalsform ger Kagel sin syn på musikterapeuten: "... en människa som i sig själv har upplevt det sjukdomsalstrande i de inhumana kommunikationsformerna, som känner sig som patient och nu vill hjälpa de professionella patienterna att uppfatta och avskaffa dessa brister i det att de med musiken som medium åter får lust att engagera sig som kommuniserande samhälls-varelser" (s. 53).

Utöver dessa teoretiska och diskuterande inlägg ger boken inblickar i praktisk gruppimprovisation med både kursdeltagare och psykotiska patienter och patienterna själva uttalar sig om den musikterapi de är "utsatta" för (och som alltför lätt fungerar som en slags musikalisk barn-timme för vuxna). Kursen ägde rum vid ett mentalsjukhus och ägnades nästan enbart åt vuxenpsykiatri. För att komplettera bilden har Geck tagit med ett bidrag om Juliette Alvins arbete med en autistisk pojke, "ett verksamhetsområde där musikterapin haft sina största framgångar hittills".

I övrigt innehåller boken ett avsnitt om musikterapins ställning i Europa och USA och en kort överblick över musikterapiorganisationer, utbildningsmöjligheter och praktisk verksamhet i olika länder. Sist finns en kommenterad förteckning över centrala skrifter på området. Eftersom

åtskillig möda lagts ned på den svenska inledningen kan man bara beklaga att inte också Gecks litteraturlista försetts med aktuella uppgifter.

Den aktuella förteckning som saknas i den svenska upplagan av Gecks arbete finns däremot i *Even Ruuds* bok. Hans kommenterade bibliografi omfattar också tidskrifter och praktiskt musikterapimaterial (mest på engelska), med förlag, adresser och prisuppgifter. Även Ruud redovisar olika musikterapiorganisationer och utbildningsmöjligheter i USA och några europeiska länder.

Boken är annars som titeln anger just en översikt. På det begränsade antalet sidor ges en enkel och systematisk genomgång av praktiskt taget hela musikterapifältet. Inledningsvis ger Ruud sin definition av musikterapi: "Musikterapi er en behandlingsform hvor en musikkterapeut bruker spesielt tillrettelagde musikkaktiviteter for å hjelpe klienten til å nå et terapeutisk mål." Klienten står i centrum och musikterapeuten intar en mycket aktiv roll: "Ingen musikkterapi uten en musikkterapeut." Liksom Dyreborg behandlar Ruud förhållandet mellan musikterapi och musikpedagogik. Han ser musikpedagogiken som i första hand ägnad att träna musikaliska färdigheter som förberedelse till deltagande i musiklivet och på sikt förändra den musikaliska verkligheten. I musikterapi försöker man däremot förändra den enskilde individens verklighet och de musikaliska färdigheterna kommer i andra hand.

Ruud redogör klart och kortfattat för musikterapeutiska målsättningar och målområden och ger en översikt över de metoder som går att urskilja: gruppimprovisation, Orff-metoden, klinisk improvisation, analytisk musikterapi, receptiv musikterapi, sånglekar, musikdrama samt spel på specialtillverkade instrument. I ett avsnitt om musikterapi i praktiken redogörs för hur dessa metoder tillämpas inom olika grupper (psykiskt utvecklingsstörda, döva och hörselskadade, människor med talrubbningar, CP-skadade, barn med beteendeproblem, autistiska barn, drogmissbrukare samt inom psykiatri och familjeterapi). Det är självklart att en så kortfattad genomgång inte ger mycket utrymme för diskussion. Ruud berör ändå en aspekt som oftast saknas i övrig musikterapilitteratur, nämligen hur musikterapin förhåller sig till övergripande medicinska och psykologiska teorier. Hos varje musikterapeut finns sådana grundläggande ställningstaganden, medvetna eller omedvetna, som avspeglar sig i själva arbetets inriktning. Ruud diskuterar här musikterapins förhållande till beteendeterapi, psykoanalytisk teori och humanistisk psykologi (frågor som han

utförligare behandlat i sitt M.A.-arbete *Music therapy and its relationship to current treatment theories*, Oslo 1972, stencil). Han har undvikit alla fallbeskrivningar, som annars dominerar i musikterapilitteraturen. Hans bok är ett teoretiskt arbete tänkt att fungera som en snabböversikt över musikterapin av idag.

Ruuds översikt, Gecks ideologiska diskussion och Dyreborgs levande musikterapipraxis kompletterar varandra. Vi saknar emellertid fortfarande översättningar av redan "klassiska" handböcker som dem av Juliette Alvin eller P. Nordoff & C. Robbins, för att inte tala om allt som skrivits på tyska och franska — oåtkomligt för de flesta praktiskt verksamma svenska terapeuter. Vi lever fortfarande i en musikterapeutisk verklighet som kännetecknas av "musikterapeuter" som arbetar var för sig, utan gemensamt fackspråk, utan ett utbyte av erfarenheter och utan klarhet över i vilket sammanhang de själva ingår.

Mona Hallin

Handbuch der Orientalistik. Leiden: E. J. Brill. Erste Abteilung. Der nahe und mittlere Osten. Ergänzungsband 4. Orientalische Musik. [Von] Hans Hickmann und Wilhelm Stauder. 1970. 254 s.

Denna volym innehåller tre bidrag: Die Musik des arabisch-islamischen Bereichs av Hans Hickmann (134 s.), Altägyptische Musik av samme författare (36 s.) och Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrier av Wilhelm Stauder (73 s.). Ordet musik i titlarna bör inte missförstås. Av naturliga skäl vet vi föga om hur musiken låt under de tidsperioder de båda senare uppsatserna behandlar; mer anmärkningsvärt är att bokens huvudbidrag avstår från att närmare studera de musikstilar och formtyper som lever i dagens arabisk-islamiska musikkultur. Ingen av texterna innehåller ett enda musikexempel (däremot några skal- och rytmexempel). Förklaringen torde delvis vara att boken vänder sig till orientalister, inte till musikkforskare. Detta hindrar inte att även de senare bjuds en givande läsning.

Hickmanns huvudbidrag är en essä snarare än en handboksframställning. Titeln är noga vald, för att utesluta områden som t.ex. Indonesien ur framställningen; dessvärre får Hickmanns urvalskriterier honom också att i stort sett förbigå länder som Turkiet och Iran. Författaren har anlagt

ett övergripande synsätt, ett slags syntes, vilket medför oundvikliga nackdelar; exempelvis kunde Iraks särart ha framhållits tydligare, särskilt vad beträffar maqām- och formtänkande. Å andra sidan är Hickmann generös med kunskapsrika associationer och perspektiv, varvid såväl de nämnda områdena som relevanta delar av det "svarta" Afrikas islamiska områden berörs i förbifarten.

Texten är disponerad i sex avsnitt, utan rubriker och med mycket olika längd. I det första gör författaren de nödvändiga avgränsningarna och drar upp huvudperspektivet: den främreorientalistiska musiken består av de tre skikten konstmusik, folklig massproducerad underhållningsmusik och "äka" folkmusik. Hickmann låser inte framställningen ensidigt till ett av dessa skikt, utan associerar hela tiden mellan dem, åtminstone mellan det första och det tredje; det andra faller tyvärr alltför ofta utanför diskussionen.

Det andra avsnittet är en översiktlig musikhistoria, där några sidor även ägnas det arabiska inflytandet på den europeiska medeltidsmusiken. I det tredje tas olika mer eller mindre "utommusikaliska" aspekter upp, såsom arabernas "utpräglade musikalitet" och "naturliga sinne för musik" (!) som bl.a. yttrar sig i deras lätthet att improvisera; musikens motorisk-kroppsliga och kosmologiska aspekter; sociala aspekter och musikernas ställning; tradering och notation; m.m. Den fjärde delen tar upp vokala och instrumentala klangideal, musikinstrument enligt Sachs/Hornbostels systematik, ensembler och ensemblertänkande, osv. Det fylligaste avsnittet behandlar teorin i ett utpräglat historiskt perspektiv: formtyper, rytm- och skalsystem, samt maqāmsystemet. Framställningen avslutas med några faderliga råd till moderna arabiska kompositörer: försök inte applicera västerlandets harmonik och flerstämmighet på er musik, det är att hoppa över en utveckling som tar sekler. Den västerländska utvecklingen från enstämighet över kontrapunktisk flerstämighet till harmoni och ackord tog lång tid, och denna utveckling måste ni gå igenom, även om ni kan tillåtas göra det på kortare tid (någon tidsgräns anges dock inte).

Hickmanns postumt tryckta uppsats är sammanfattningen av ett livslångt sysslande med främre Orientens musikkulturer, och är ett av de viktigaste bidragen till den magra översiktslitteraturen om arabisk musik. Den innehåller många intressanta iakttagelser och kloka synpunkter, även om läsaren någon gång ställer sig undrande inför vissa textställen (se ovan) och ibland störs av väl långtgående generaliseringar och förenklingar.

Författaren rör sig med lätthet över ett stort källmaterial och tryfferar ibland framställningen med mer eller mindre belysande, självupplevda anekdoter. Bildmaterial och bibliografi saknas; däremot finns en omfattande notapparat, där författarnamnen Farmer och Hickmann dominerar.

Hickmanns och Stauders båda följande uppsatser har av naturliga skäl en annan karaktär. De sammanfattar på ett klart och överskådligt sätt en omfattande litteratur om respektive ämne, där f.ö. båda författarna bidragit med stora delar av den nödvändiga grundforskningen. Det är fascinerande för den oinitierade att följa resonemangen utifrån det begränsade källmaterial som står till buds (vilket naturligtvis gör delar av resonemangen rätt hypotetiska). Inte oväntat består stora delar av texterna av diskussioner kring musikinstrument; ändå är det snarast förbluffande hur mycket dessa forskare har att säga om skalstrukturer, flerstämmighet, olika musikers status, musikfunktioner, uppförandesätt, ensembler, klangvärld, musiksyn, musikundervisning ... Båda uppsatserna innehåller åtskilliga illustrationer, notapparat, och för Stauders del också bibliografi. — Volymen avslutas med ett utförligt, gemensamt register.

Inge Skog

Walter Kolneder, Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts. 5 bd i 4 vol. Wilhelms-haven: Heinrichshofen, 1977. 1052 s.

Vilka avsikter hade Bach med sitt sista verk, Die Kunst der Fuge? Var det tänkt som lärobok i kontrapunkt i form av en exempelsamling eller som en spelbok (eller bådadera)? Vad innebär nottextens partiturmässiga uppställning? Är KdF att betrakta som ett löst hopfogat samlingsverk eller en genomorganiserad cykel? Vilka kontrapunktiska principer skulle användas i de partier av verket Bach inte hann utföra? Dessa och många andra frågor reser sig inför det gåtfulla och som Bachs sista komposition speciellt tankeväckande verket, och de har som bekant besvarats mycket olika. Mest förbluffande är kanske den omvärdering som blev följden av KdF:s "nyupptäckt" på 1920-talet genom en genialt begåvad skolyngling (som knappt 22 år gammal begick självmord), Wolfgang Graeser. Efter att tidigare ha fört en förhållandevis undanskymd tillvaro blev det plötsligt "wohl das gewaltigste Werk

der abendländischen Musik... in seinen tönenden Gebilden von kosmischer Weise ist im eigentlichen Sinne die Musik selbst überwunden, zum Transparent überweltlicher weltenschaffender Urkräfte geworden" (Graeser), och samtidigt började verket erövra konsertsalarna.

En omfattande speciallitteratur — i synnerhet om man räknar in programkommentarer, recensioner etc. — har växt fram sedan ca 1930, och det verkar välbefogat att i bokform resumera allt som har sagts och skrivits om KdF och dess olika problem, att förteckna och referera utgåvor, framföranden, litteratur m.m. Walter Kolneder, välkänd bl.a. som Vivaldiforskare, har tagit itu med denna uppgift i en ganska omfångsrik publikation, varvid han också i viss utsträckning inarbetat egna ställningstaganden och forskningsrön, exempelvis beträffande originalutgåvans tillkomst och autenticitetsgrad samt dess förhållande till de bevarade delautograferna. I undertiteln kallar han den "Mythen des 20. Jahrhunderts" men säger i en efterskrift att "avmytologiseringen" inte varit författarens ursprungliga avsikt men med nödvändighet aktualiserades under studiernas gång.

Denna "avmytologisering" försiggår ganska handfast utan att därför alltid vara helt övertygande. Kolneder räknar t.ex. upp en rad ordningsprinciper som man har försökt påvisa i Bachs cykliska verk men ironiserar över sådana som inte är "hörbara", vilket i det här sammanhanget förefaller som ett ganska osäkert kriterium. Beträffande tänkbara incitament för KdF:s tillkomst förkastar han såväl uppfattningen att Bach här skulle velat ge en avslutande sammanfattning av fugans idé och teknik som den att han skulle haft didaktiska avsikter. "Var [ett didaktiskt verk] verkligen nödvändigt? Den som omkring 1750 ville lära sig hur man tillverkar en fuga behövde endast ta fram Das wohltemperierte Klavier ...". Den enorma artmässiga olikheten mellan de båda storverken tycks alltså för Kolneder sakna all betydelse. Däremot tror han, i anslutning till G. H. Hoke, att KdF var avsedd som pliktkomposition till den Mizlerska societeten (varje medlem måste årligen lämna in en sådan, och han konstaterar (s. 10) att Bach sedan sitt inträde 1747 inte hade levererat någon men påstår något inkonsekvent och tydligen utan att känna till källan, ett brev av Lorenz Mizler (återgivet som nr 557 i Bach-Dokumente), omedelbart därpå (s. 11) att även Ein musikalisches Opfer var avsett — förutom för Fredrik II — för societeten. För detta talar "den brådskande varmed Bach påbörjade verkets stück ännu innan det var avslutat", och med stöd av en

färska amerikansk undersökning (1975) kan Kolneder påvisa att Bach själv har skrivit 40 % av stückförlagan. Men kopplingen till Mizler är inte belagd på något sätt, och därmed finns risk för en ny "myt".

Vidare vänder sig Kolneder mot den traditionella föreställningen att Bach skulle arbetat med KdF ända tills "i kvadruppelfugan pennan sjönk ur mästarens hand" (F. Blume i MGG): handstilen är helt klar in i det sista och Bach torde alltså snarare avbrutit arbetet före den första ögonoperationen fyra månader före sin död och sedan inte kunnat återuppta det. Men tyvärr nöjer sig Kolneder inte med detta, onekligen intressanta konstaterande utan skapar åter en ny "myt": KdF:s tema skulle sannolikt ha tillkommit redan tre år före Bachs död — ett antagande som saknar allt stöd i sak. Och i sina ständiga ansträngningar att komma ifrån de alltsedan Graesers dagar så ymnigt flödande esoteriska spekulationerna poängterar han (s. 26) att KdF endast för eftervärlden är Bachs "sista stora verk"; "för Bach själv var det bara ett enda i den räckta av de många ytterligare verk han ämnade skriva". Detta är att driva "avmytologiseringen" väl långt och att bortse från en del omständigheter som tyder på att Bach kanske inte *vetat* men dock *anat* att KdF skulle bli hans sista kompositionsarbete (om inte av andra orsaker så just på grund av hans försämrade synförmåga). Aldrig tidigare hade Bach drivit idén om den ur ett enda tema utvecklade verkcykeln till en liknande konsekvens som här; Goldberg- och "Vom Himmel hoch"-variationerna följde ju en traditionell verkidé, variationsseriens, och Ein musikalisches Opfer är ett jämförelsevis löst hopfogat och oenhetligt verk (betecknande nog finns där en hel sonatsats utan minsta relation till huvudtemat). Härtill kommer att variationscykelns idé knappast kan betecknas som ett centralt problem för Bach men väl fugans, och det säger en hel del att han, *trots att* han skapat två verkcykler om vardera 24 (preludier och) fugor, mot slutet av sitt liv kände ett behov att på ett mera systematiskt sätt demonstrera fugakonstens kompositöriska möjligheter. Att han därvid först mera diskret men i slutfugan helt öppet inarbetat sitt förut veterligen aldrig använda musikaliska bomärke BACH talar ännu mera för KdF:s karaktär av slutsten i ett livsverk.

Det är givetvis omöjligt att granska Kolneders omfångsrika framställning punkt för punkt; det må räcka med det anförda för att belysa att den långtifrån är fri från svagheter i tankeförföringen (vartill kommer att formuleringarna stundom är

triviala, att dispositionen av den stora stoffmängden inte överallt är klar och att smärre sak- och tryckfel kunde ha reducerats med större energi).

Arbetets fem delar (i fyra pocketvolymerna) har följande uppställning: I. Entstehung und Erstdruck, II. Analysen, III. Spezialuntersuchungen, IV. Kritische Chronologie, V. Die Aufführungen (samt bibliografi och register). Några av de i I behandlade problemen har redan nämnts. Analyserna (II) är lyckligtvis endast delvis detaljerade genomgångar; Kolneder väljer i stället ofta att peka på karakteristiska individuella detaljer, vilket många gånger ger intresseväckande resultat (i likhet med hans hänvisningar till olikheter mellan autograf och originaltryck). Till egendomligheterna hör hans nästan totala undvikande av termerna dubbel- och trippelfuga samt det kategoriska förnekandet att Contrapunctus XI — i motsats till nr VIII — skulle utgöra ett exempel på den senare typen, vilket förutsätter en något formalistisk tillämpning av termen trippelfuga — NB att Kolneder inte bryr sig om att definiera den. III har som mest vägande inslag en undersökning av ordningsföljden i KdF. Kolneder förkastar alla nyordningsförsök, då "der Erstdruck mit ziemlicher Sicherheit die von Bach gewünschte Ordnung darstellt", vilket dock knappast kan gälla för de sista numren, och Kolneder talar här också med en viss självmotsägelse kritiskt om "die Ordner des Erstdrucks", vilkas arbetsresultat han endast med förbehåll godkänner. Andra problem som här tas upp är verkinterpretationen (speciellt tempot) och den eventuella instrumentationen, vilken jag återkommer till. IV är en framför allt för de senaste femtio åren mycket givande sammanställning av KdF:s receptionshistoria, såsom den framstår i skrifter, editioner, framföranden, recensioner m.m. (för tiden 1750—1800 skulle dokumentationen kunnat ersättas genom en hänvisning till den välkända publikationen Bach-Dokumente, vol. 3.). I V slutligen ges på 180 sidor en lista över KdF:s offentliga framföranden, följd av två sidor kommentarer, vilket verkar dels för mycket, dels för litet. Bibliografien är på 97 (!) sidor; dock är en avsevärd del härav recensioner, programkommentarer och liknande.

Kolneders bok ger en omfattande överblick över vad som tänkts och sagts om KdF, och den tillrättalägger åtskilliga traditionella missuppfattningar. Men den som väntar sig att författarens vidsträckta kunskaper skulle lett honom till väsentliga nya insikter måste bli något besviken. Kolneder tycks inte ha gått riktigt till botten med de centrala frågorna. Han förnekar att KdF har byggts upp

efter en enhetlig och symmetribetonad plan, vari han *kan* ha rätt — men en dylik plan kunde också varit rent fugatekniskt orienterad och utan varje anspråk på en "högre" ordning av estetisk eller metafysisk art; originaltrycket uppvisar ju faktiskt fram till nr 15 en sådan kompositionstekniskt betingad uppställning, från "enkla" fugor över kontra- och dubbel-/trippel- till spegelfugor och avslutas sedan med kvadruppelfugans jättetorso; endast satserna före denna (där dock kanonstyckena utgör en sluten grupp) saknar en klar ordningsidé. Oskiljbar från frågan om KdF:s uppbyggnad är den, huruvida verket är att betrakta som en cyklisk enhet eller som en samling separata kompositioner över ett gemensamt tema. Endast om man antar det förstnämnda blir frågan om de klangmedel med vilka verket skall realiseras vid konsertmässiga framföranden överhuvudtaget av vikt, ty endast då inställer sig behovet av klanglig omväxling och stegring. Kolneder nöjer sig emellertid med att referera olika "bearbetningar", från sådana för (ett eller två) tangentinstrument över stråkensembler till stora orkesterbesättningar och elektronik utan att på något vis ta ställning till den egentliga problematiken, dvs. om verket är avsett att uppföras konsertmässigt och som helhet samt vilka klangmedel som i sådant fall kan betraktas som legitima. Detta förefaller desto mera egendomligt som han inte enbart — och säkerligen med rätta — avvisar uppfattningen att partiturnoteringen skulle innebära ett moment av abstraktion utan också poängterar att KdF innehåller vändningar, "die direkt auf die Ausführbarkeit auf dem Tasteninstrument Rücksicht nehmen" (likväl betraktar han — även detta med fog — KdF inte som ett specifikt verk för tangentinstrument utan snarare som ett slags "klaverutdrag"). Vad innebär då en instrumentation, i synnerhet för orkester? Ett förtydligande av formstrukturen? En anpassning till ett Beethoveninspirerat musiktänkande? En popularisering? Ett försök att — med inte precis verkimmanenta medel — motverka den monotoni som ett sådant frosseri i d-mollfugor med gemensamt tema ovillkorligen måste framkalla hos lyssnaren? Ett klargörande eller en förfälskning?

Givetvis kan man inte begära att Kolneder skall lämna entydiga och definitiva svar på dessa och liknande frågor. Men med tanke på de erfarenheter och den kompetens som ett långvarigt umgänge med KdF bör ha givit honom har läsaren faktiskt en viss rätt att förvänta sig väl underbyggda ställningstaganden till verkets centrala problematik. I rättvisans namn bör dock sägas att

denna problematik i sin komplexitet är ytterst svårbemästrad, och trots alla reservationer måste Kolneders bok betraktas som en värdefull kunskapskälla.

Hans Eppstein

Wolfgang Laade, Die Situation von Musikleben und Musikforschung in den Ländern Afrikas und Asiens und die neuen Aufgaben der Musikethnologie. Tutzing: Hans Schneider, 1969. 227 s. DM 40.—.

Wolfgang Laade, Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien. Eine grundlegende Bibliographie. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1971. 110 s. (Collection d'études musicologiques; 51)

Wolfgang Laade, Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien. Diskographie und historisch-stilistischer Überblick. Heidelberg: Förf., 1971. 463 s. DM 52.—. (Beställs direkt från förf., Ethnologisches Seminar, Universität Zürich, Remistrasse 44, CH-8001 Zürich.)

Bakgrunden till denna trilogi är de delvis destruktiva förändringar som drabbat olika utomvästerländska musikkulturer som ett resultat av de västerländska kontakterna. Genom samhällsömvandlingar har traditionella musiktyper ofta mist sin ursprungliga funktion och därmed antingen försvunnit ur historien eller fått nya sociala funktioner (såsom när krigssånger blir hejarsånger vid fotbollsmatcher), vilket dock orsakat förändringar i uppförandesätt och stil. Missionen förbjöd på många håll helt eller delvis den traditionella musiken. Nya värdeskalor uppstod, som resulterade i förakt för den traditionella musiken, medan den västerländska främjades via massmedia, konserter och skolorundervisning. Där den traditionella musiken överhuvudtaget fick och får statligt stöd är detta ofta mycket knappat tilltaget.

Vid sidan av dessa båda huvudgrupper av musik, den traditionella respektive den västerländska, har en tredje växt fram som en "hybrid" av båda. Denna är "modern", dvs. "progressiv", och fungerar som en viktig spik i den traditionella musikens likkista.

Merriam talade en gång i ett föredrag över ideal och ambitioner hos olika musikanthropologer om "the duty of preservation concept" och "the white knight concept" ("tongue in cheek and with no malice intended"). Det första innebar att världens

gehörstraderade musik var på väg att försvinna och därför måste dokumenteras snabbt och utförligt, det andra att de icke-västerländska kulturernas musik betraktades som mer eller mindre underutvecklad och därför måste försvaras och förklaras. Bägge synsätten tycks ligga bakom Laades trilogi. Han vill att musikanthropologin skall vara en praktisk, tillämpad vetenskap i den värld vi lever i, i stället för ett akademiskt pysslande med intervall och instrumentsystematik. Han vill inrätta, och ge redskap för, en kulturell och musikalisk "u-hjälps" (Entwicklungshilfe), där musikanthropologerna med sin speciella sakkunskap om den utomvästerländska musikens inom- och utommusikaliska aspekter naturligtvis skulle spela en viktig roll. Laade ger ett helt program för denna u-hjälps: man skall bygga upp dokumentationscentraler som skall tjäna såväl vetenskapliga, pedagogiska som kommersiella intressen; utbilda musikanthropologer i både västerländska och utomvästerländska länder samt inhemska musikexperter för skolor och massmedia i de senare; publicera facklitteratur, bibliografier etc. på inhemska och västerländska språk; samarbeta med massmedia och skolväsen i de berörda länderna; ge traditionella musiker arbete inom massmedia och skolväsen; uppmuntra användandet av rent traditionella instrument i stället för "förbättrade" och "moderniserade" (Laade jämför detta med våra egna ambitioner att använda autentiska instrument för äldre musik) samt utbyte av experter för forskning och information.

Tankegångar som dessa presenteras i trilogins första del, som också innehåller kortare avsnitt om denna "musikaliska u-hjälps" ur historisk synpunkt. Som sådan hjälps betraktar nämligen Laade de skrifter om främmande musikkulturer som författades av olika västerlänningar från 1700-talet och framåt: klassiker som du Halde, Amiot och van Aalst om kinesisk musiä, Day, Fox-Strangways och Popley om indisk, Piggott om japansk och Groneman om javansk musik, m.fl. Denna litteratur gav nämligen översikter över respektive musikkultur, till vilka det inte fanns några inhemska motsvarigheter; som hjälps till självinsikt har de haft betydelse även för nutida musikskriftställare i de berörda länderna.

Tanken är intressant, men kanske inte enbart på det sätt Laade ser saken. Han tangerar ju här en risk med all "u-hjälps": i vilken utsträckning styr västerländska synsätt, värderingar och missuppfattningar en utveckling som borde äga rum på det berörda landets villkor? I vilken utsträckning, och på vilka mer eller mindre subtila sätt,

har litteratur som den nämnda inympat västerländska tankestrukturer på den inhemska kultur- och musiksynen — en "u-hjälp" som trampar sig själv på fötterna? Mantle Hood berättar i sin bok *The ethnomusicologist* (1971) hur han under sin första musiklektion på Java antligen skulle få klarhet i om det pentatoniska slendrosystemet var ekvidistant (som Jaap Kunst hävdade) eller inte (som Hood tyckte sig höra). Den javanske musikern ritade upp ett ekvidistant system på ett papper och förklarade: "Alla intervall är lika stora. Från ton 1 till ton 2 lika långt som från 2 till 3, osv." Men när han spelade tyckte sig Hood fortfarande höra en icke-ekvidistant skala. Javanen fortsatte: "Mr Kunst förklarade det där i sin bok. Men vi spelar det på det här sättet..." Det är lätt att ta andra exempel som rör just skalaspekten; de västerländska "experternas" diskussioner och definitionsförsök av fenomenet *maqām*, t.ex. på den första panarabiska musikkongressen i Kairo 1932, är ett. Men hur är det beträffande musiksyn, musikupplevelse, värderingar av olika slags musik och musikframföranden, kategorisystem, osv.? Forskning på detta område förefaller minst lika angelägen som exempelvis den "musikarkeologi" som Laade propagerar för.

Ett avsnitt i den första volymen rör framföranden av utomeuropeisk musik och dans på europeiska scener sedan 1818 — ett ämne med många aspekter som skulle räcka till åtskilliga avhandlingar — och ett tar upp de kommersiellt utgivna 78-varvsskivornas roll. Från 1920-talet och framåt gav europeiska skivbolag ut förbluffande mängder av afrikansk och asiatisk musik, huvudsakligen avsedda för försäljning i de berörda länderna. Detta ovärderliga dokumentationsmaterial är nu minst sagt sällsynt: Lindströmskoncernens stora lager i Berlin förstördes under kriget, andra firmor har förstört såväl kvarvarande skivor som matriser av lagerutrymmes-skäl, och de skivor som varit i privat ägo är ofta i ett jämmerligt skick. En internationell räddningsaktion vore av nöden, men något initiativ har ännu inte tagits av någon. Och samma problem gäller naturligtvis dagens EP- och LP-skivor.

Huvuddelen av volymen upptas av en genomgång av musikens och dansens villkor och de musikvetenskapliga aktiviteterna i ett trettio-tal länder i Afrika och Asien. Materialet bygger på ett utförligt frågeformulär som sänts till olika institutioner och personer i respektive länder; detta återges inte men tycks ta upp frågor om den allmänna synen på och värderingen av traditionell musik jämfört med västerländsk, de olika musik-

typernas roll i undervisning, massmedia, konsertväsen m.fl. sammanhang samt insamling och forskning. Uppgifterna är kompletterade med informationer ur tillgänglig litteratur. Graden av utförlighet och precision varierar starkt mellan de olika länderna, och uppgifterna har naturligtvis snabbt blivit delvis föråldrade. Detta innebär inte att de är värdelösa. De stora skillnader beträffande attityder, organisation etc. som kan utläsas ur materialet finns i stor utsträckning fortfarande, och mängden av information ger goda utgångspunkter för kommande studier över det aktuella musiklivet i utomvästerländska länder.

Volymen avslutas med en presentation av internationella organisationer, arkiv och universitet som arbetar med utomvästerländsk musik, samt det ovannämnda handlingsprogrammet.

Volym 2, en bibliografi på ca 900 titlar (böcker och tidskriftsartiklar), tar upp litteratur om den "hybridmusik" som nämndes inledningsvis. Boken är geografiskt disponerad (med sakordsregister) och omfattar huvudsakligen litteratur från 1950- och 1960-talen, med enstaka djupdykningar mot sekelskiftet. Engelska, tyska och franska dominerar givetvis, men även flera holländska och ryska titlar finns med, liksom enstaka på bulgariska, arabiska, turkiska och japanska. I ett fåtal fall finns korta annotationer. Laade har använt ett mycket brett spektrum tidskrifter, men naturligtvis kan bibliografin inte göra anspråk på fullständighet. En jämförelse med t.ex. Fredric Lieberman's bibliografi över kinesisk musik (som gör detta anspråk) ger åtskilliga kompletterande titlar. Å andra sidan har Laade med några som Lieberman missat. Värdefull är också förteckningen över relevanta musiktidskrifter i varje land, liksom adressförteckningen över museer, musikarkiv, forskningsinstitutioner, musikutbildningsanstalter, lärda sällskap samt radiostationer.

Den tredje volymen är en diskografi med ungefär 660 EP- och LP-skivor från Afrika och Asien samt dessutom Oceanien, som här dyker upp som nytt område, med samma "moderna" musik: urban dans- och underhållningsmusik, kyrkomusik, filmmusik, moderna bearbetningar av traditionella musiktyper, modern konstmusik av "västerländsk" typ, m.m. Den följs av en "historisk-stilistisk översikt" över den musik skivorna representerar, som därmed blir något av en generalinventering av de senaste decenniernas musik i de nämnda områdena. Ibland har författaren varit alltför bunden av sitt (visserligen stora) skivurval och de informationer skivmapparna ger, men oftast är framställningen fyllig och systematisk;

särskilt bör nämnas avsnitten om musiker och kompositörer i Japan och Sovjets centralasiatiska republiker. Den del av översikten som behandlar Oceanien är en hel liten avhandling för sig: nära 200 sidor om områdets dans- och musikhistoria under västerländskt inflytande. I slutet av volymen finns något överraskande ett kapitel om ackulturation i musiken, som trots sin korthet (28 sidor) torde vara den bästa och mest allsidiga översikt över ämnet som skrivits. (En del av det har i förkortad form influtit i nya Sohlmans som artikeln *Ackulturation*.) Dessutom innehåller boken en kommenterad förteckning (med adresser) över skivbolag i de berörda världsdelarna samt Europa.

Bristerna i denna ambitiösa trilogi väger lätt jämfört med dess förtjänster. Viktigast är att den innehåller mängder med information som helt enkelt inte finns tillgänglig någon annanstans. Bibliografin är ett omistligt arbetsredskap för var och en som sysslar med nutida förhållanden i utomeuropeiska musikkulturer; den historisk-stilistiska översikten i volym 3 är trots sina stora ojämnheter en lika omistlig källa till information om dagens utomeuropeiska musikliv. Den bör naturligtvis läsas tillsammans med (den dock lika ojämna) översikten i volym 1. Dessa brister förlåter man också gärna, när man betänker att detta är ett pionjärarbete av en ensam författare. Laades tre volymer, välmatade med fakta och idéer, vill inte bara informera. De vill i lika hög grad, energiskt och våltaligt, plädera för en musikvetenskap som sysslar med vad författaren bedömer vara väsentligheter — både för "tredje världen" och för oss.

Inge Skog

Rikskonserter beställningsverk 196(5)—1975.

En redovisning av Rikskonserter beställningar med verkdata, notexempel och kommentarer. Inledande essäer av Jan W. Morthenson, Lars af Malmborg, Anders Jansson, Lars Blohm, Göran Bergendal, Gunnar Bucht, Rolf Davidson, Gunnar Norgård, Åke Holmquist och Krister Malm. English summaries by Alan Stout. Red. Ove Nordwall. Stockholm: Rikskonserter, 1976. XII, 432 s. Ca kr 60:—. På titelsidan felaktigt: Rikskonserter beställningsverk 1963—1975.

Först ett exempel som inte ingår i den här aktuella boken, förmedlat till mig av en cellospelande

kollega. År 1972 "komponerade" Karl-Erik Welin ett litet stycke på en enda sida för violoncell-solo, *Frammenti*. Spelaren finner inte några tempobeteckningar eller annan hjälp att få sammanhang i de tydligen meningslöst uppräddade "fragmenten". Fragment av vad? Av ren slump kan man kanske leta sig fram till Alban Bergs *Lyriska svit* och så småningom upptäcka att samtliga fragment hämtats utan inbördes samband ur denna svits cellostämma (från i tur och ordning sidorna 80, 61, 60, 59, 55, 55, 38, 33, 32, 2, 80, 66, 79, 54, 54, 83, 83 enligt *Philharmonias* fickpartitur). Vad händer om spelaren inte har denna kunskap? Sannolikt uppstår kaos. Men till glädje för vem? För spelaren, publiken eller tonsättaren? Welin har i detta fall tydligen valt att agera på en osäkerhetsnivå som i sista hand drabbar honom själv: det finns ytterst små utsikter att stycket någonsin kommer att fungera förrän spelaren upptäckt facit. Av den sakkunnige avfärdas det som dåligt, av den osakkunnige som normal obegriplig modernism. Ett dystert faktum är ju att en ordinär musiker idag inte har den allmänbildning som skulle hjälpa honom att omedelbart avslöja sambandet med en av den moderna musikens klassiker, ett samband som direkt ställer spelaren inför outtömliga associationsmöjligheter — men också tolkningsmöjligheter. Till den komplexa bilden av den samtida musikens mål och mening hör emellertid också att Welin mycket väl kan tänkas anse den nämnda kunskapen önskad. När musikern vet sambandet förvandlas ju uppspelningsen till *enbart* en "tolkningsfråga". Osäkerhetsmomentet försvinner, likaså styckets karaktär av kulturkritik (även om denna i praktiken skulle vara uppfattbar endast av upphovsmannen själv). Spelaren skulle ju i själva verket med större utbyte kunna framföra "originalet".

Frageställningar av liknande art uppträder ständigt för den som presenterar nutida musik för konsertbesökare, skivköpare och lexikon- eller recensionsläsare. Ständigt går man balansgång mellan sin egen okunnighet, förtjusningen över de ofta knappologiska upptäckter man tycker sig göra, svårigheten att finna källmaterial, osäkerhet om upphovsmannens intentioner — och den tilltänkte spelarens uppfattning om desamma, i allt det omöjliga ansvaret att samtidigt tjäna tonsättaren, främja spelarens karriär, hjälpa publiken och vara sann mot sig själv. På ett par decennier har informationsflödet ökat så att det inte längre är möjligt att utan hjälpmedel ha kontroll över skeendet. STIM har numera tillgång till datamaskin för att tillhandahålla kataloguppgifter om

ett stycke, dvs. data om tonsättaren, titel, besättning, kompositionsår, speltid, genre, eventuella textförfattare samt tidpunkt för och medverkande vid uruppförandet. Kvar står dock bristen på det avsevärt subtilare källmaterial som placeras in ett stycke i en vidare tidsmiljö, sociala, politiska och kulturella samband osv., allt detta som en lyssnare eller spelare i förväg inte vet om han eller hon *vill* veta eller ej, alltså det problemkomplex som anfördes i fallet Welin. Behovet av sådana anvisningar är emellertid uppenbart. Varken musiker, publik eller andra inblandade på vägen mellan ett styckes konstnärliga koncipiering och dess faktiska verkan har längre möjlighet att enbart lita till tidigare kunskap, intuition eller allmänkonstnärlig beredskap för att omedelbart förstå ny musik. Information måste till. Varifrån skall den komma?

Hittills har dagstidningarnas musikkritiker i stor utsträckning burit ansvaret att informera om musikens aktualiteter. En lång rad samverkande faktorer har lett till att tidningarna inte längre kan uppfylla detta ansvar: exempelvis att de stora tidningarna alltmera förlorar sin rikstäckande karaktär och blir snävt Stockholmsorienterade och -orienterande, att speciellt ny musik inte längre tillmäts sådant nyhetsvärde att uruppföranden uppmärksammas mera än i förbigående — beskrivningarna av nya verk lämnar idag mycket övrigt att önska —, att även kritikerna ofta saknar tillräcklig vidsyn och kompetens samt att musikernas ovana vid nya uttryckssätt allt oftare leder till tvivelaktiga framföranden som redan därigenom knappast gör styckena eller upphovsmännen rättvisa. För den musikinformatör som på egen hand vill gå till källorna reser sig andra svårigheter, bl.a. ekonomiska — det är ganska dyrt att skaffa notmaterial, t.ex. via STIM: redan portona blir kännbara. Biblioteken ute i landet saknar referensregister och exempelvis Musikiska akademins bibliotek har inte personal nog att bistå en icke-stockholmare vid sökandet. Det andra stora musikbiblioteket, Sveriges radios, förefaller vara mönstergillt avpassat för praktiskt bruk, men är inte offentligt. Inte heller finns det någon facktidsskrift som regelmässigt bevakar hela musikutbudet. Vad som saknas är alltså en typ av källmaterial som möjliggör vidare associationer och eget nystande, däremot inte en färdig "kommentar" för evärdliga tider.

Rikskonserterns sammanställning fyller utan tvekan ett sådant behov. Ett 175-tal verk av sammanlagt 105 tonsättare, de flesta svenska, presenteras, ordnade alfabetiskt efter upphovsmännen.

Som regel visas en sida ur partituret på vänster-sidan av ett uppslag; på högersidan finns samma typ av faktauppgifter som STIM tillhandahåller jämte en kommentar. Oftast har tonsättaren själv stått för denna och i de flesta fall också lyckats ge en lämplig bakgrund som fortfarande lämnar fältet fritt för tolkningar och ger stycket en möjlighet att förändras med tiden. Stor möda har uppenbarligen lagts ned på kontroll. Boken avslutas med en redogörelse av Jan Olof Rudén för hur siffergrupperna i instrumentationsredovisningarna skall läsas samt STIM:s förkortningsförslag ifråga om instrumentbeteckningar.

I själva verket utgör boken i sig det kanske bästa argumentet för att någon institution, förslagsvis STIM, bör kunna stå till tjänst med den här berörda typen av information om varje nytt stycke. Med tanke på komplexiteten i dagens musikutbud och den skrala musikestetiska beredskapen bör det också ligga i tonsättarnas intresse att i görligaste mån styra ett styckes framtida öden och äventyr. Att döma av förordet är en av anledningarna till bokens tillkomst att beställningsverken tenderat att leva ett dagsländeliv. Med dagens perspektiv har de allra flesta verken i boken haft en endast marginell betydelse i vårt musikliv. Felet är dock absolut inte av musikaliskt slag. Istället ger boken en imponerande bild av den nya musikens aktualitet och ambitioner. Däremot är det tvivelaktigt om de beställda verken riktigt motsvarat musiklivets behov. Varje beställning borde utgå från ett verkligt önskemål och en helhjärtad vilja att göra en insats från den berörda ensemblens sida. Nu, när beställningsboken föreligger, finns en uppenbar risk att den "byråkratiska" principen permanentas, att sådan musik som musiker och publik i verkligheten negligerat tack vare en exklusiv information får en central betydelse i framtiden.

De uppsatser som inleder boken ger samtliga argument för det ohållbara i nuvarande praxis. Jan W. Morthenson konstaterar i sin bittra artikel att beställningsverksamheten gör komponisten till ett nådehjon. Den ökande byråkratin på alla nivåer skapar skenkvaliteter och en skenkultur som ser bra ut i rapporter och referat men som saknar all kontakt med publikens behov och konstnärernas ambitioner. De följande åtta essäerna redogör för de beställningar som gjorts och de problem och behov som finns inom i tur och ordning följande genrer: musikedramatik, orkestermusik, körmusik, kammarmusik, elektronisk musik, musik för skolkonserter, de försök som gjorts att engagera "huskomponister" i samband

med musikläger samt slutligen musik för Region-musiken. I den avslutande essän argumenterar *Krister Malm* för möjligheten att stödja improvisationsmusiken inom beställningsverksamhetens ram.

Sedan bokens pressläggning sommaren 1975 har ytterligare ett 40—50-tal beställningsverk tillkommit. Enligt uppgift kommer de förmodligen inte att, som uppges i beställningsverksboken, presenteras fortlöpande i Rikskonserter årsredovisningar. Troligare är något slags kontinuerlig uppföljning av boken. Samtidigt som initiativet är berömligt och sannolikt kommer att ha stor betydelse för den framtida synen på vår tids musik är det dock otillfredsställande att den redovisade musiken faktiskt inte representerar den gängse konsertrepertoaren.

Rolf Haglund

Bertil Sundin, Barns musikaliska utveckling. Lund: LiberLäromedel, 1978. 152 s. — Omarbetning och utvidgning av Barnets musikaliska värld, 1977.

Vad musikpedagogisk forskning är eller skulle kunna vara kan inte fastställas så entydigt. Men om det — åtminstone bl.a. — innebär en forskning vars metoder och resultat är (eller borde vara) intressanta för musikpedagogiken, då hör Bertil Sundins arbeten till det viktigaste som skett i Sverige på detta område. Det saknar inte sitt intresse att erinra om att Sundin ifråga om sin akademiska utbildning och "borgerliga" verksamhet är *allmänpedagog* — och att hans *musikaliska* bakgrund framför allt är jazzmusiken. Dem som sysslar med musikpedagogiskt relevant forskning finner man nämligen bland *olika* typer av musiker, pedagoger, sociologer osv. och de i fall för fall speciella utgångspunkterna sätter naturligtvis sina spår i val av ämnesområde och i allmän attityd till metodiker och till vad som bedöms vara "intressant".

Den "klassiska" musikpedagogiska forskningen i USA är t.ex. kraftigt präglad av de starka traditionerna inom den amerikanska psykologin (särskilt den seglivade behaviorismen) och ännu idag finns det många som ihärdigt ägnar sig åt att med faktoranalyser o.d. försöka utveckla definitioner på "musikalitet", fastställa "förmågor" av olika slag, utarbeta testbatterier som instru-

ment för elevintagning vid musikskolor osv. Dessa Seashore—Wing-traditioner har också fått avläggare i England (Arnold Bentley) och i Sverige (Bengt Franzén). Det finns i Europa (inklusive Sverige) fortfarande musiklärare, som av forskningen förväntar sig redskap för urval av musikelever och för konstruktioner av "riktiga" metoder till undervisningen — så att eleverna passar för urvals-instrumenten! Därmed sluts cirkeln: vi får inte en "riktig" musikundervisning, utan bara precis den som vi "vill" ha.

Bertil Sundins epokbildande licentiatavhandling Barns musikaliska skapande (1963) tar, som titeln antyder, en motsatt utgångspunkt: han undersöker vilka musikaliska aktiviteter som barn utvecklar i situationer när de inte direkt är utsatta för undervisning. Särskilt intressant blir då tiden före skolåldern och perspektivet präglas av ett utvecklingspsykologiskt betraktelsesätt. Tyvärr är detta arbete sedan länge inte tillgängligt i handeln. Däremot har författaren i böckerna Barnets musikaliska värld och Barns musikaliska utveckling inte bara reparerat denna skada (bägge innehåller utdrag ur avhandlingen), utan också utformat arbeten som direkt vänder sig till fältarbetarna.

Omarbetningen (delvis populariseringen) och utvidgningen av Barnets musikaliska värld har inneburit att vi nu i Barns musikaliska utveckling också har en bred, allmän introduktion till såväl de psykologiska och sociologiska som allmänpedagogiska förutsättningar som musikläraren ställs inför: ett inledande kapitel resonerar om "samhället i musiken", därefter följer ett koncentrat av licentiatavhandlingens undersökningar av förskolebarns musikaliska skapande. Resultat från denna undersökning sätts också i fortsättningen in i sammanhang, som är omedelbart gripbara för den praktiske pedagogen: de bio-sociala förutsättningarna för barnmusik, barnsångens karaktistika, kreativitetens möjligheter, musiken i förskolans arbete, osv.

En av de stora fördelarna med Sundins framställning är att den, även i avsnitt som kan uppfattas som kontroversiella och/eller berör områden som är "känsliga" i den musikpedagogiska debatten, bibehåller en välgörande lugn och balanserad ton. Författaren agiterar inte för åsikter och metoder. Han redovisar de musiksociala, utvecklingspsykologiska och institutionella (massmedia, utbildningsanstalter osv.) fenomen, vilkas ramar musikpedagogiken har att arbeta inom — eller, om man så vill, spränga. För detaljerade och med vetenskapligt samve-

te redovisade uppgifter måste naturligtvis hänvisas till Barns musikaliska skapande och till de ännu pågående undersökningarna om förskolläraryrket — till bilden hör naturligtvis också rapporterna från institutionen för pedagogik vid Högskolan för lärarutbildning i Stockholm (framför allt den just publicerade Jiveskog—Petterson—Åsen: Kommunikation och kreativitet, 1978). Indirekt tillhör ju också Göran Nylöfs musiksociologiska undersökningar, Jan Lings projekt vid universitetet i Göteborg och den kulturpolitiska forskningen inom Statens kulturråd detta intresseområde. Sundin ger f.ö. också ganska rikhaltiga litteraturhänvisningar till varje kapitel i sin bok.

Men framför allt kan hans nya bok rekommenderas som en grundläsning för både forskande pedagoger och musiker och för fältarbetande lärare.

Lennart Reimers

Tio forskare om Bellman. Föredrag vid Vitterhetsakademiens symposium 15—17 september 1976. Red. av Horace Engdahl. Stockholm: Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien: Almqvist & Wiksell International, 1977. 127 s. (Filologiskt arkiv; 20). ISBN 91-7402-015-3. Kr. 47:—.

I september 1976 träffades ett 40-tal litteratur- och musikforskare för ett tredagars symposium kring Bellman, vilket något år därefter burit frukt i form av en tryckt utgåva av tio av de föredrag som hölls vid tillfället. De tre symposiedagarna ägnades åt följande problemområden: 1) editionsfrågor och manuskriptstudier samt analyser av förhållandet mellan text och musik hos Bellman, 2) Bellman och hans samtid; tolkningsproblem i Bellmans verk, 3) traditioner som tar sin början i sysslandet med Bellmans verk och person. Av de nu tryckta bidragen faller fyra under den första rubriken, fyra under den andra och resterande två under den sista. Av ytterligare två föredrag som hölls under symposiet, men som inte kunnat införas i föreliggande utgåva, faller det ena under rubrik ett, det andra under rubrik tre.

Samlingen inleds med en kort plädering av Olof Byström kring behovet av en fortsatt utgivning av (och i vissa fall nyutgivning av äldre volymer i) Bellmansällskapets standardutgåva. Som andra bidrag skriver Gunnar Hillbom om

vissamlaren Carl Matthias Völschow, en av de viktigaste Bellmansällskaperna. Framställningen rör sig huvudsakligen kring frågan om Völschows förlagor, hans bekantskap med Bellman själv och hans utnyttjande av Samuel Christian Wallens samling.

C.-G. Stellan Mörmers bidrag med titeln Nyare forskningsrön kring Bellmans poetisk-musikaliska egenart kunde kanske väntas vara av mer centralt intresse (också för musikforskare) för förståelsen av Bellman som skapande konstnär. Rubriken till trots visar sig dock anförandet närmast vara en redogörelse (och dessvärre en tämligen ytlig sådan) för hur Mörner gått tillväga för att para ihop texter och melodier hos Bellman. Något om hur Bellman arbetat för att anpassa texter och melodier till varandra får man inte reda på, än mindre ges det någon bild av hans "poetisk-musikaliska egenart".

Längre på den vägen kommer onekligen James Massengale, som lämnat det i varje fall från musikvetenskaplig synpunkt intressantaste bidraget till samlingen med sitt föredrag Musical-poetic patterns in Bellman's song verse. Massengales strävan har varit att belysa Bellmans poetiska teknik och dennas funktion med hjälp av musikvetenskapliga överväganden. Problemet formulerar han själv inledningsvis: "Bellman research has gradually become scrupulously analytical: manuscripts, variant readings, semantic structures, rhetorical expressions and word lists are now our daily bread. We know more about Bellman's conjunctions, formulas, expressions of time and word frequency than any other generation has known; doubtless more than Bellman himself knew. But do we really know how he put his poetry together? Can we explain how his verse functions technically? Or is there something about his metrical and rhyme patterns that makes them inexplicable?" (S. 34.) Massengale menar nu att man hittills tagit för liten hänsyn till de musikaliska aspekterna i beskrivningen av Bellmans poetiska teknik, och att därför vissa sidor av hans metrik och rimflätning i onödan framstått som "oförklarliga": "It would ... seem logical that some common ground could be found between the arts of music and poetry, so that their interaction in a Bellman song could be described." (Ibid.) Att lägga grunden till en karaktärisering av denna "common ground" är vad han ser som sin uppgift.

På ett övertygande sätt visar Massengale hur metrisk analys gjord utifrån traditionell verslära kommer till korta inför många av Bellmans sånger och hur nödvändigt det i detta samman-

hang är att ersätta versfotsbegreppet med musikanalytiska begrepp som takt, (2-takts)fras och (8-takts)period. Han kan med den valda analysmetoden också demonstrera hur Bellman utnyttjar variationsmöjligheter i fråga om rimflätning för att bryta regelbundenheten i ett musikaliskmetriskt mönster. Detta ger också en förklaring till varför olika texter till en och samma melodi understundom kan tyckas vara byggda på skilda "versschemata" (ett intryck som ibland dessutom understöds av den typografiska uppställningen i tryck). Denna utgångspunkt i musikaliskt betingade schemata i analysen borde kunna vara fruktbringande för många kommande undersökningar av förhållandet mellan text och musik hos Bellman och andra visdiktare, liksom — vilket Massengale exemplifierar — för arbete med textunderläggningar till en angiven melodi.

Under rubriken för den andra symposiedagen skriver Carl Fehrman om Bellman och den franska visan (representerad fr.a. av de s.k. Caveaupoeterna) och Hans Ritte om Bellman och den tyska litteraturen. Båda håller sig inom den traditionella komparativa litteraturforskningens ramar, där intresset koncentreras kring vem som kan ha påverkat vem, kring motiviska paralleller osv. Resultatet blir m.a.o. framställningar som snarare rör sig kring Bellman än om honom. I ett föredrag betitlat Zions och Bacchi tempel diskuterar Lars Lönnroth förhållandet mellan Bellmans religiösa och bacchanaliska diktning och visar på långtgående innehållsliga och poetiskt-tekniska parallelliteter mellan dessa båda som han menar lika "äkta" uttryck för Bellmans personlighet. Kurt Johansson gör i sitt bidrag en utredning av Bellmans förhållande till ceremonierna och understryker hur skalden använder sig av burleskens dubbelbelysningsteknik. "Den höga konstens språk har framhävt det låga och löjliga i en viss verklighet — och samtidigt skänkt den ett hallucinatoriskt ljus och en egendomlig skönhet." (S. 107.) Genom sin infallsvinkel lyckas Johansson teckna en tänkvärd bild av Bellmans utveckling som uttryck för tidens politiska förändringar, vilken förklarar "de nya dragen i [den sena] epistel-diktningen, där Fredman och hans värld träder i en alltmer oskuldsfull relation till samhället och det offentliga livet" (s. 111).

Till den sista symposiedagens bidrag hör Märta Netterstads genomgång av Bellmansarvet i skolsångböckerna och Folke Bohlins anförande kring Bellmanstraditionen inom körsången. Fakta och synpunkter som presenteras här är knappast ägnade att förvåna: inom skolsången (och i viss mån

även inom körsången) har de mest "rumsrena" sångerna dominerat ända fram i modern tid, dvs. de som inte innehåller alltför tydliga anspelningar på dryckenskap och erotisk frigjordhet och som inte är konstruerade som bibelparodier (Gubben Noack förekommer inte före 1962 i någon skolsångbok!); censurering genom strofurval har också varit vanlig. I körsättningar har musikarrangemanget många gånger fått dominera över såväl det innehållsliga som originalets musik. Osv.

Som helhet gör denna samling föredrag ett anmärkningsvärt tunt och föga framåtsyftande intryck. Om man väntar sig att finna översikter över forskningsläget kring Bellman eller öppnade dörrar mot nya forskningsinriktningar och angreppsmetoder på området har man inte mycket här att hämta. På något undantag när håller sig studierna innanför den väletablerade positivistiska vetenskapstraditionens ramar med dess förkärlek för ett föregivet teorilöst faktasamlade och därmed sammanhängande oförmåga att formulera problem av större räckvidd. Vision, synthes, uppslagsrikedom, inspirerande hypotesbildning får man i stort sett söka på annat håll. En forskning som av princip nöjer sig med det välbelagda och mer eller mindre klart bevisbara löper alltid risken att fastna i det triviala. Den risken har uppenbarligen inte heller Bellmansforskningen helt lyckats undvika.

Hans Uddling

Kurt Westphal, *Genie und Talent in der Musik*. Regensburg: Gustav Bosse, 1977. 141 s.

Den västerländska musikkulturen uppvisar som bekant ett antal genier och en enorm mängd talanger. Men vad skiljer de båda kategorierna och var går gränsen? Att namn som Bach, Mozart och Beethoven tillhör den förstnämnda torde vara allmänt överenskommet, och att härskaran av habila fullföljare och medelmåttor inte är annat än talanger kan väl också betraktas som odiskutabelt. Men alla de övriga? Vart hör Vivaldi och Couperin, Boccherini och Rossini, Debussy och Schönberg? Kurt Westphal, välkänd tysk stilanalytiker ur den äldre generationen, har i ovan nämnda skrift (som grundar sig på ansatser från 1940-talet) tänkt igenom hithörande frågor; han försöker avgränsa och beskriva geni och talang "als zwei verschieden geartete und verschieden sich entwickelnde Begabungsformen". Inlednings-

vis ger han följande definition: "Das Talent entdeckt an der Welt der Erscheinungen eine neue Nuance. Sie sichtbar gemacht, sie in Klang umgesetzt zu haben, ist seine schöpferische Leistung... Das Genie... trachtet nicht danach, *einen* [min kursivering] der tausendfältigen Strahlen, in denen sich das Prisma des Lebens bricht, aufzufangen. Es fragt zu jeder Zeit und stets von Neuem nach dem Ganzen und seinem Sinn." Detta kan se ut som en rent kvantitativ distinktion men är knappast tänkt så. Ty "das Ganze" är inte summan av detaljerna utan det både grundläggande och övergripande. Och denna totalitet förmår endast geniet att spänna över och att gestalta som konstverk.

Westphals teser baserar sig tydligt på solida kunskaper och erfarenheter. Men hans ofta rätt kategoriska påståenden övertygar inte alltid. Han har en bestämd föreställning om geniets väsen: det utmärks av en universell begåvning, det startar långsamt och insamlar utan hast, i organisk tillväxt, vidsträckta grundläggande erfarenheter och är fritt från behovet att vara "originellt", det äger förmågan att under ett helt liv förnya sig (dock utan tvära omslag som hos Stravinsky!) och att således utveckla även en "Spätstil". Därmed exkluderas bl.a. specialister som Corelli och Chopin (och Palestrina, då han "uteslutande sysslade med religiös musik"!)) eller tidigt fulländade tonsättare som Schumann och Mendelssohn, som efter ungdomsårens snilleblixtar inte fann nya vägar utan väsentligen enbart upprepade sig. Överhuvud taget verkar Westphals bestämning av geniet ganska snäv, även om han uppställer en melankategori, de "genialiska", som visserligen "eine neue Welt des Geistes verheissen und Ansätze zu ihr entwerfen" men av olikartade orsaker inte förmår fullfölja dem, "so dass sie zu keinem geschlossenen Weltbild kamen" — personligheter som Berlioz, Liszt och Musorgskij. Kan inte en tonsättare vara specialiserad och ändå genialt bygga upp en hel värld i sin musik som just Chopin eller också Hugo Wolf? (Westphal räknar själv — dock medveten om denna inkonsekvens — operaspecialisterna Wagner och Verdi till genierna.) Måste ett geni nå fram till en "Spätstil" (som enligt Westphal helt riktigt inte är en fråga om antalet levnadsår), kan det inte av någon anledning bli tidigt utslitet och förbrukat?

Vissa invändningar ligger alltså nära till hands. Man kan också konstatera ett eller annat direkt tankefel. Bland "talangerna" dominerar enligt Westphal "diejenigen, die von einem bestimmten Instrument ausgingen und ihr Schaffen auf dies

eine Instrument beschränkten". Denna tes exemplifieras (i kapitlet Die Spezialisierung des Talents) emellertid inte endast med "äka" specialister à la Corelli, Paganini, Frescobaldi, Froberger etc. utan också med tonsättare som först eftervärlden genom ett ensidigt verkurval stämplat som "specialister", t.ex. Legrenzi, Vivaldi och Couperin; Westphal är givetvis medveten om dessas egentliga mångsidighet men deklarerar framt. t.ex. att "die Bedeutung Vivaldis... liegt allein im Violinkonzert". Om nu en vacker dag Vivaldis kyrko- och teatermusik skulle uppleva en renässans, skulle han därmed bli "mera" geni?

Det är en författares goda rätt att "avgöra" i vilket bås en tonsättare skall inordnas. För Westphal är Richard Strauss, som har utvecklat en utpräglad åldersstil (men knappast enbart därför), tveklöst ett geni, medan Brahms "ähnlich wie Bruckner" uppvisar "Charakteristika des Genies wie des Talents". Mahler var "ein grosses Talent". "Schönberg — ein Genie? Einer eingehenden Analyse hält diese zuweilen zu lesende Etikettierung nicht stand... Eine geschichtlich bewegende Persönlichkeit von Rang war er als Lehrer und Theoretiker in jedem Fall. Ein Schöpfer von hohem Rang war er nicht." "Züge des Genies eignen Béla Bartók, dennoch wird man ihn... kaum ein Genie nennen dürfen." Men hur klokt Westphal än må argumentera för sina bedömningar, så säger dessa minst lika mycket om hans egen personliga och generationsmässiga position som om de bedömda. Att till varje pris söka bestämma vem som är värdig att bära epitetet geni förefaller angeläget endast ur ett specifikt romantiskt perspektiv på konstens och konstnärens innersta väsen och funktioner. Delar man inte detta synsätt så har man svårt att ge Westphals frågeställning en mera central betydelse. Likväl kan man finna hans undersökning seriös, tankeväckande och läsvärd.

Hans Eppstein

DEBATT: Edström om Tegen om Edström

Martin Tegen slutar sin anmälan (i STM 1978:1) av min avhandling *Den samiska musikkulturen. En källkritisk översikt* med "Den föreliggande upplagan är en reproduktion av samma stencil med endast ett fåtal korrigeringar, trots att mycket av ovanstående framfördes vid ventileringen". För läsaren av recensionen torde det därför stå

klart att Tegens opposition spårlöst gått mig förbi. Så är det inte! I enlighet med Tegens konstruktiva kritik har jag företagit en hel del korrigeringar och förändringar. Beklagligtvis har jag likväl missat ett fåtal. Men de allra flesta av Tegens anmärkningar, som han således framförde redan vid disputationen, finner jag nu, liksom då, helt skjuta över målet eller vara felaktiga. Detta påtalade jag naturligtvis vid den diskussion som ägde rum vid disputationen, men tydligen inte med tillräcklig skärpa. När Tegen därför valt att återupprepa dessa anmärkningar måste jag i mitt eget men framför allt i läsarnas intresse förändra bilden.

Tegen inleder sin recension med följande stycke:

Föreliggande avhandling uppställer i inledningen fyra syften, här anförda i något ändrad ordningsföljd: 1) "att ge en total bild och beskrivning av den samiska musiken och dess plats, roll, funktion och utveckling", 2) "att kritiskt redovisa, sammanställa och analysera olika typer av källmaterial", 3) transkription och analys av ett dussintal jojkar, 4) att "pröva den samiska musikkulturen i ett större nordeurasiatiskt sammanhang".

Som jämförelse uppmanar jag läsaren att kritiskt studera min originaltext:

Syftet med föreliggande arbete, är att kritiskt redovisa, sammanställa och analysera olika typer av källmaterial, som behandlar samernas, och speciellt då de nordiska samernas musikkultur. Jag har haft som mål att ge en total bild och beskrivning av den samiska musiken och dess plats, roll, funktion och utveckling... Det stora antalet jojkar som finns publicerade i transkriptionsutgåvor tillsammans med mina egna transkriptioner av Sveriges Radios jojkinspelningar har använts för att belysa och ytterligare berika olika frågeställningar.⁵ Jag avser också att i vissa frågeställningar sätta in och pröva den samiska musikkulturen i ett större nordeurasiatiskt sammanhang.

⁵ Parallellt med arbetet med källskriftsmaterialet har jag även transkriberat merparten av de jojkar som finns på de sju Lp-skivor som Sveriges Radio gav ut 1969.

Jag kan inte finna annat än att Tegens sammanfattning och omändring av min text är lika förädlisk som ovetenskaplig. Jag har således ett övergripande syfte: "att kritiskt redovisa..." etc. Som ett resultat av detta arbete har jag framställt som

ett *mål* att ge "en total bild och beskrivning..." etc. (i och för sig borde jag skrivit totalbild — vem kan ge en total bild?). Tegen däremot börjar med mitt *mål*, som kan kallas *syfte* och sätter således vagnen före hästen. Tegens två följande punkter är också grova förvanskningar. Jag framhåller att "Det stora antalet jojkar... använts för att belysa och... berika olika frågeställningar". Det är en enorm skillnad på detta och det syfte som Tegen tillskriver mig "3) transkription och analys av ett dussintal jojkar"! Inte heller avser jag, som Tegen påstår, "4) att 'pröva den samiska...'" etc. — detta hade varit omöjligt inom ramen för en och samma avhandling. Jag säger att jag i "vissa frågeställningar [ska] sätta in och pröva...". — Följaktligen är Tegens försök till uppspaltning av mina intentioner mer en förvanskning än en vetenskaplig beskrivning.

Efter en kortare kapitelgenomgång säger sedan Tegen att i några "kapitelrubriker borde ordet 'musik' ha utbyts mot 'joj'". Detta gäller bl.a. kap. 4, som behandlar 'musikens betydelsebärande element'. Emellertid handlar kapitlet om både vokal och *instrumental* musik. "Musik" kan således inte bytas ut mot "joj". Detsamma kan sägas om Tegens anmärkning i denna sak mot rubriken för kap. 9. Kapitlet handlar inte enbart om joj, utan innefattar också instrumentalmusik. Givetvis är dock joj den alldeles dominerande musikformen i den samiska musikkulturen.

Tegen finner min definition av joj oklar och föreslår i stället "att på traditionellt samiskt manér framföra en samisk sång". Svagheten med denna definition är dock att den innefattar samiska sånger som i allt väsentligt är kopior av svenska (etc.) dur/mollvisor (även om de sjungs på samiskt manér). Därför definierade jag joj som "att på samiskt manér sjunga en traditionell samisk melodi".

"Man kan också undra", skriver Tegen, "vad författaren avser när han talar om den 'utpräglat kommunikativa/informativa funktionen vid de tillfällen den [jojen] användes för att komma i kontakt med olika andeväsen' (s. 138). Jojen är ju inte 'kommunikation' i vanlig mening, för såvitt inte författaren menar att andeväsen verkligen existerar..." Det väsentliga här är ju att samerna faktiskt ansåg andeväsen finnas. De upplevde ibland att de fick svar från andeväsen. Därför är det berättigat tala om en informativ/kommunikativ funktion.

Texter till jojkar finns på s. 32, 41, 104 och 125, och reproduktioner av melodier finns på s. 68, 104 och 152 i avhandlingen. Varför Tegen

då skriver att "inga jojktexter anförts ... inga reproduktioner av melodier" är mig en gåta.

I samband med funktionen påpekar jag att djurjojkar kunde utnyttjas för att stävja ett önskat socialt beteende (s. 138). När således Tegen meddelar att "djurjojken är ofta mycket mer än den enkla djurkaraktistik som Edström anger (s. 109)" och påtalar ett exempel från Wustman, slår han in en öppen dörr.

"Anders Fjellners episka sånger ... borde väl tagits med och diskuterats", skriver Tegen vidare. Jag har dock aldrig funnit någon anledning att diskutera Fjellners poetiska dikter, skrivna på hans personliga samiska konstspråk. Det har andra forskare gjort alltsedan Friis (1871) och nu senast Lundmark (Samefolket 1977:2).

Tegen klagar på att jag inte tagit del av alla källor. "Enstaka uppgifter av intresse kunde exempelvis tillförts genom böcker av Ester Blenda Nordström, Schöyen eller Pirak." Ja, Schöyens norska dikter (!) med samiska motiv kände jag till, men hade funnit dem oanvändbara. Även Pirak hade jag, som jag sade vid disputationen, läst, men inte funnit att boken gav något ytterligare. Detta gäller helt naturligt för en mängd litteratur. Den enkla princip jag följt är att i litteraturlistan ta upp den litteratur jag använt. Varför skulle Aikio & Crottet (1960), Asp (1966), Berquist (u.å.), Berggren (1861), Boberg (1930), Boreman (1954), Braem (1671), Bruhn (1935) etc. nämnas då dessa verk inte ytterligare givit eller förtydligat någon informaiton?

I samma anda finner Tegen, att jag inte företagit någon "kritisk redovisning" eller "analys", att "någon öppet uttalad värdering av källmaterialet förekommer sällan" osv. Även denna, i sak allvarligare kritik, finner jag vara felaktig. Kapitel 2 har rubriken "Allmänna källkritiska synpunkter": där söker jag värdera hur och vilken information källskriftsförfattarna insamlade och delgav samt med vilka motiv de sannolikt gjorde detta. Kapitlet slutar för övrigt med ett påpekande, att det tämligen ensidiga insamlandet/inspelandet av jojkar varit till förfång för kartläggandet av "samernas egna värderingar och uppfattningar av sin egen musikkultur" (s. 18). Över så gott som samtliga använda författare lämnas en kortfattad beskrivning med tonvikt på deras trovärdighet. Varje gång en ny författare nämns, förekommer därför dessa uppgifter i en fotnot. Detta förfarande beskriver Tegen som att "författarna [är] strödda över fotnoter genom hela boken". Knud Leems liv och verk beskrivs följaktligen i en fotnot. I den sista meningen i fotnoten citerar

jag den välkände ugralisten och "lappologen" Collinders välgrundade omdöme om Leems verk: "är en av de bättre handböckerna" (s. 28). Tegen däremot utläser att Leems och Scheffers verk "anförts som vilka handböcker som helst". Tegen vill heller inte inse varför jag inte skriver mer om Scheffers verk än jag gör. Detta redogör jag emellertid för i avhandlingen (s. 15, 18 och 40). Jag har således valt den naturligare vägen att använda Scheffers källor i de kritiska utgåvor som bl.a. K. B. Wiklund ombesörjde i början av 1900-talet. Scheffer har nämligen förvanskat en del uppgifter.

Om Karl Tiréns mycket viktiga arbete Die lappische Volksmusik (1942) skriver jag bl.a. att "som helhet har dock verket stora förtjänster och är av bestående värde" (s. 3). Verket utnyttjas flitigt av mig. Därigenom står det klart vilken vikt jag fäster vid Tiréns informationer. I de allra flesta fall har det heller inte funnits anledning att ställa sig tveksam till dessa. Tirén presenteras i en fotnot om 16 rader å 50 tecken, där hans kunnande i samisk musikkultur bl.a. vitsordas genom ett citat av K.-E. Forsslund (1914:98). Detta har dock Tegen inte funnit tillräckligt. Han tycker att "praktiskt taget ingen diskussion av denna källas tillkomst och pålitlighet [förekommer]". Vidare har jag efter disputationen gjort en jämförelse mellan Tiréns originalmanuskript och den tyska tryckta versionen. Det magra resultatet finns redovisat i fotnot 49 s. 42.

Medelst ett citat ur avhandlingen påpekar Tegen att jag valt att inte bruka något material efter omkring år 1950. Det var därför för mig självklart att intet hinder fanns att använda de jojkinspelningar som gjordes av Sveriges radio 1953—54. Dessutom var det i regel gamla samer som sjöng jojkar som de kunnat i många år. Men det tycker Tegen är inkonsekvent! Inte heller tycker Tegen att jag borde ha använt mig av A. I. Guttorms jojkar, eftersom dessa utkom i tryck 1972. Ja, men jojkarna är, såvitt jag kan förstå, alla äldre traditionella jojkar (nordsamiska). Vissa går t.ex. tillbaka till före år 1908, då samma jojkar finns i Launis' samling. Och så fortsätter Tegen: "Den kronologiska avgränsningen blir således närmast ett försvar för att författaren inte har gjort några egna fältundersökningar eller inspelningar." Detta påstående saknar all grund. Dessutom står det i avhandlingen (förordet) att jag företagit en kortare (ca tre veckor) inspelningsresa och fältundersökning i Jokkmokks kommun. Som läsaren ju vet är avhandlingen en källkritisk översikt över det mycket omfattande

samiska materialet. För alla som är insatta i den samiska "världen" torde det stå klart, att det i början av 1950-talet började blåsa nya och friska politiska och kulturella vindar. Detta är huvudskälet till tidsavgränsningen, vilket redovisas på s. 2 i avhandlingen.

Tegen har inte förstått vilka avsnitt jag analyserat och hur detta har gått till. Om detta läser man på s. 178 not 8. Jag har således analyserat avsnitten mellan snedstrecken i transkriptionerna (/) och därvid av analysmässiga skäl ej kunnat ta hänsyn till den eventuella tonhöjdstegringen mellan/i olika avsnitt. "Vad avsikten är med dessa jämförelser" skriver Tegen, "sägs aldrig". Ändå har Tegen bara några rader ovanför denna passus själv citerat mig: där står att syftet är att sätta in den samiska musikkulturen i "ett större nordeurasiatiskt sammanhang". Jämförelserna som görs visar, skriver Tegen, "närmare besett ingenting, eftersom de nämnda dragen också uppträder hos folkgrupper som aldrig haft någon beröring med samerna". Men jag gör ju bara jämförelser med nordeurasiatiska folk — och redan i inledningen i avhandlingen slår jag fast att bl.a. religionshistoriska, föremåls- och musiketnografiska undersökningar tidigare påvisat den samiska kulturens samhörighet med den nordeurasiatiska. Tegen nämner några välkända verk av Stadling (1912) och Ohlmarks (1939). Jag har föredragit att använda andra och, som jag fann, mycket bättre verk, t.ex. Christiansen (1953), Eliade (1964) och Findeisen (1957). De jämförelser jag systematiskt gör mellan den samiska och de nordeurasiatiska musikkulturerna, där jag grundar mig på ett 25-tal större verk eller artiklar, förtydligar enligt min mening avsevärt den tidigare något suddiga bilden av ovan nämnda släktskap. "Inte ens på det rent musikaliska området gör Edström några egna jämförande undersökningar", hävdar Tegen vidare. Samtidigt påtalas bekanta svagheter med Alan Lomax' verk (1968). Jag borde ha varnats av en uppsats av Bodor (1971) anser Tegen, som på sitt vis sammanfattar Bodor: "Hon fann ... att sången företer många avvikelser från den av Lomax uppställda arktisk-asiatiska modellen." Bodor skriver i själva verket att "Jämför man profilen av den individuella jojken med den modala profilen för Arctic Asia ... visar sig ändå stora likheter mellan dem" (1971:27)!

Tegens recension av min avhandling är snål och destruktiv. Man kan fråga sig vilken verklig nytta läsaren och forskningen om den samiska musiken har av en recension av denna typ.

Karl-Olof Edström

Replik

1. Recension och opposition är inte identiska. Vid oppositionen gick jag in på detaljer och småfel, som jag förbigår i recensionen, fast många av dem kvarstår. Recensionen strävar att mera beröra de principiella frågorna. I det följande tar jag bara upp några av min kritikers anmärkningar. På andra punkter, t.ex. gällande komparationerna eller transkriptionerna, torde min recension vara tillräckligt tydlig.

2. Ang. kapitelrubrikerna "musik" i kap. 4 och 9. Min anmärkning grundar sig inte bara på att jojken är "den alldeles dominerande musikformen", utan också på att det är jojken och inte musiken som har de berörda "elementen", såsom mimik/gestik etc.

3. Det strider mot folkloristisk terminologi att tilldela magi och trolldom "utpräglat kommunikativ-informativ funktion". Även samerna kunde säkerligen skilja mellan normal "information" och budskap från andevärlden, tillkomna under magisk-rituella omständigheter.

4. Ang. citat av jojktexter och melodier medger jag att jag gått till överord. Edström har faktiskt några sådana citat.

5. Att en sovring i litteraturlistan är nödvändig är riktigt. Men att utesluta just Piraks självupplevda En nomad och hans liv (1933) i en "källkritisk översikt" förefaller felaktigt.

6. Ang. värderingen av källmaterialet. Edström refererar i regel till andras omdömen. Collinder får bedöma Leem, vilket är i sin ordning, eftersom Collinder är en obestridd auktoritet. Att Forsslund vitsordar Tiréns kunnande är däremot av mindre intresse. Det hade varit intressantare om Tirén hade vitsordat Forsslunds kunnande.

7. Ang. "material efter omkring år 1950". Tvektigheten kunde ha undvikits genom ett klarare uttryckssätt, t.ex. att avhandlingen bygger på material rörande den äldre jojktaditionen, däremot inte de förändrade traditioner som uppkommit efter omkring 1950.

8. Det talas *inte* i förordet om någon "inspelningsresa och fältundersökning", bara om en "studievistelse i Jokkmokk".

9. Till Edströms slutkläm: Jag har inte ifrågasatt Edströms hederliga uppsåt och trodde inte heller han ifrågasatte mitt.

Martin Tegen