

STM 1997:2

Tema – Musiken i Sverige

Hans Åstrand: Musiken i Sverige:s akademiska genesis

Leif Jonsson: Från ax till limpa – reflexioner i backspegeln av en huvudredaktör

Finn Egeland Hansen: Musiken i Sverige

Pirkko Moisala: Musiken i Sverige och det konstruerade svenska samhället – i jämförelse med Finlands musikhistoria

Ståle Wikshåland: Nøyaktighetens patos

Gunnar Eriksson: Synpunkter på Musiken i Sverige

Eva Haettner Aurelius: Musiken i Sverige

Lars Lönnroth: Musikhistoria och litteraturhistoria. En litteraturforskarens tankar om Musiken i Sverige.

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författarna.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Tema – *Musiken i Sverige*

Ett svenskt musikhistoriskt pionjärbete – *Musiken i Sverige* i fyra band utkom med sitt sista band 1994 efter att ha dryftats, skisserats och planerats länge i svenska musikvetenskapliga kretsar. Den fick Augustpriset 1994 i kategorin årets bästa fackbok. I dagspressen fick *Musiken i Sverige* stor uppmärksamhet medan en analyserande och övergripande diskussion och kritik av verket i sin helhet på forskarnivå har saknats.

Även om *Musiken i Sverige* till stor del bygger på ny forskning, har det förutom vissa specialstudier funnits ett antal översiktliga böcker i ämnet svensk musikhistoria att tillgå också tidigare. Men med undantag av Erik Kjellbergs och Jan Lings till utformning och upplägg otraditionella bok *Klingande Sverige* (1991), som i sitt blygsamma format problematiserar kring det svenska musiklivet över genregränserna, har dessa musikhistorieskribenter inte haft ambitionen att täcka både konst- och populärmusik eller att ge en bild av musiklivet i sin helhet. Tobias Norlinds *Svensk musikhistoria* utkom med sin första upplaga 1901 och den andra upplagan 1918. Dessutom utgavs hans *Handbok i svensk musikhistoria* år 1932. År 1949 utkom Stig Walins lilla bok *Svensk musikhistoria. Svensk musikhistoria i två band* utkom också 1977 resp. 1980 med Arne Aulin och Herbert Connor som författare. Sedan *Musiken i Sverige* utkom har dessutom Lennart Hedwall kommit med sin bok *Svensk musikhistoria: En handbok* (1996). Den recenserades i föregående nummer av STM (1997:1).

STM låter i detta nummer Hans Åstrand och Leif Jonsson presentera bakgrundshistorien och genomförandet av det stora projektet. Dessutom får vi möta synpunkter på verket från en dansk, en finsk och en norsk musikforskare: Finn Egeland Hansen, Pirkko Moisala och Ståle Wikshåland.

En kort tid efter att *Musiken i Sverige* färdigställdes utkom i Finland en finsk motsvarighet. Detta tar Pirkko Moisala bl.a. upp i sin artikel. I Norge pågår just nu ett intensivt arbete av motsvarande slag medan Danmark ännu inte har offentliggjort planer i den riktningen. Är det nationalstatens begynnande upplösning, tillkomsten av det gränsutplanande europeiska unionsprojektet eller det faktum att vi befinner oss vid ett nytt sekelskifte eller ytterligare något annat, som förklarar varför de nordiska länderna ungefär samtidigt startar stora nationella musikhistoriska projekt?

Slutligen kommenteras *Musiken i Sverige* av tre svenska forskare utanför de musikvetenskapliga fackområdet men likväl med intresse för musik och med erfarenhet av historieskrivning: Idéhistorikern Gunnar Eriksson, litteraturforskarna Eva Hættner-Aurelius och Lars Lönnroth. De två sistnämnda diskuterar bl.a. skillnader och likheter i att skriva litteraturhistoria respektive musikhistoria med utgångspunkt i sin läsning av *Musiken i Sverige*.

Musiken i Sverige:s akadaimabla genesis

Hans Åstrand

Den process som långsamt ledde till att "Musiken i Sverige" (i det följande "MiS"), de fyra band som försöker skildra just detta, förverkligades kunde karakteriseras så som Sven-Erik Bäck brukade beskriva en fristående akademis möjligheter att hantera komplexa frågor - akadaimabelt, relativt befriad från byråkratiska eller institutionella rutiner. Min personliga historieskrivning följer här.

En given utgångspunkt var de många diskussioner och försök som Carl-Allan Moberg & Co inledde vid musikvetenskapliga institutionen i Uppsala, efterhand med flera kapitel skrivna men aldrig publicerade - drömmen om Den Svenska Musikhistorian. Dessa diskussioner återupptogs 1970-72 av tre involverade forskare, Ingmar Bengtsson, Bo Wallner och Axel Helmer, med den senares Svenskt musikhistoriskt arkiv som en bas. En annan mig närliggande utgångspunkt var ett besök hos Rikskonserter 1975, där dåvarande direktören Paul Lindblom väjde sig mot att ge ut en svensk musikhistorisk fonogramantologi i deras regi (och på Caprice), vilket ledde till att akademien beslöt att själv rulla igång vad som blev MUSICA SVECIAE, MiS' klingande parallell.

En tredje i tidsföljd uppkom när en annan iderik musikkforskare kom till akademien, Nils L. Wallin, som genom ett departementsbidrag våren 1980 "för att genomföra vissa projekt --- med forskningsanknytning" knöts till KMA och där bl.a. animerade till en "musikvetenskaplig samrådsgrupp" (formaliserad 1983, cf. KMA årsskrift detta år s. 92f, officiell musikvetenskaplig nämnd 1985; medlemmar var Ingmar Bengtsson, Folke Bohlin, Alf Gabrielsson, Erik Kjellberg, Gunnar Larsson, Jan Ling, Anders Lönn, Johan Sundberg, Martin Tegen, Bo Wallner och undertecknad tillika ordf.). Avgörande för detta och en rad andra projekts förverkligande blev vad mindre akadaimabla musikpersonligheter kallade "sista spiken i akademiens likkista", den självpåtagarna avvecklingen av de sista myndighetsuppdragen (Musikaliska akademiens bibliotek och ledningen av Musikmuseet fvb den nybildade institutionen Statens musiksamlingar) 1/7 1981, där en följd blev att akademien inrättade en tjänst som forskningssekreterare med dåvarande musikmuseichefen Gunnar Larsson som förste innehavare. Därmed var grunden lagd för MiS.

I de nästan dagliga morgonkaffesamtal som Gunnar Larsson och jag förde (med egna strödda anteckningar utan Tischgespräche:s anspråk) växte underlaget fram som

ledde till en långsam beslutsprocess och det slutliga resultatet, MiS i fyra tjocka band. Denna process finns dokumenterad i ett par inslag i akademiens årskrifter och i en längre rad protokollsbeslut. I årskriften för 1985 sägs (s. 87) under musikvetenskapliga nämnden: "En annan huvudfråga för nämnden har under året blivit diskussionerna kring ett återupptagande av arbetet med en *handbok i svensk musikhistoria*" (som arbetsnamnet då var). I anslutning till dessa diskussioner sände Axel Helmer hösten 1985 ett förslag till akademiens styrelse om bildandet av en ny handbokskommitté (med akademien, statens musiksamlingar och samfundet för svensk musikforskning som "huvudintressenter"). Och nu rullade processen snabbt vidare.

Den 17 april 1986 ordnade akademien en konferensdag om detta behov med ett trettiotal deltagare, och Gunnar Larsson och jag skrev härom en utförlig rapport till akademiens styrelse (publicerad i akademiens årskrift 1986 ss. 59-64, förhistoriens huvuddokument), utmynnande i en anhållan om att musikvetenskapliga nämnden måtte tillstyrka handboksprojektet, som därefter skulle anmälas i akademiens styrelse för ett ev. "principbeslut om projektets igångsättning". Med fortsatta vedermodor blev det ju också igångsatt och förverkligat. I nämnda årskrift skrev också Bo Wallner en uppsats om sättet att skriva musikhistoria, "Läsebok, lärobok, handbok" (ss. 65-69), som behandlar grundfrågor.

Det finns flera trådar i väven. En tvinnades genom att professor Joen Sachs, styrelsemedlem i Gertrude och Ivar Philipsons stiftelse, av Ulf Linde över trädgårdsstaketet anmodats uppsöka mig i akademien för att efterlysa goda förslag om musikforskningsinitiativ "med tvärvetenskapliga och lärdomshistoriska perspektiv", och följden blev flera års substantiella bidrag till olika projekt, fr.a. den betydande konferens som utmynnade i den omfattande skriften "Gustavian Opera ---" (KMA nr 66 1991). Under flera år diskuterades kring dessa bidrag en rad temata med direkt anknytning till "handboken".

En annan tråd var akademiens trägna arbete med UNESCO-projektet "Music in the Life of Man", som senare fick det genusneutralare namnet "The Universe of Music - A History". Genom Ingmar Bengtsson som huvudkoordinator för de tre banden avsatta för Europa, då ännu tredelat (Europe West, East & Soviet Union), kom Gunnar Larsson och jag med akademiens även ekonomiskt underbyggda instämmande att koordinera ett dussin arbetsseminarier med olika europeiska forskare (och Barry S. Brook som huvudaktör), och de "Guidelines" som utarbetats för detta väldiga projekt avspglades i de första utkasterna till "handboken".

Gunnar Larsson utgår nämligen (i nyss nämnda rapport) från den tudelning som MLM/UMH föreskrivit, en diakronisk och en synkronisk behandling av materialet. Vår första modell var därför också två band om 5-600 sidor vardera behandlande dels *den svenska musikens historia* i ett främst diakroniskt perspektiv, dels *det svenska mu-*

siklivets historia i ett synkroniskt. Detta manglades vid tre sammanträden i nämnden och framlades.

Nu tillsattes en ledningsgrupp för handboksarbetet, som under våren 1987 kom fram till ett omfång om tre delar à 500 sidor med arbetsnamnen 1) den svenska musikens historia, 2) det svenska musiklivets historia och 3) musik och musikliv i Sverige efter 1945, beräknade att föreligga i tryck hösten 1991. I en PM från december 1987 (signerad Ann-Marie Nilsson, då forskarassistent i KMA) föreslår emellertid Larsson-Helmer-Åstrand fyra delar med den epokindelning som föreligger i slutresultatet, ett omfång på 350-400 sidor vardera och flera sidor med synpunkter på disposition och skrivsätt.

Och i september 1988 inträder Leif Jonsson som huvudredaktör, koordinatörerna för de fyra volymerna förfinar synopser och tidsplaner med ekonomiska tabläer revideras fortlöpande. Leif Jonsson beskrev raskt dagsläget för de på bredd och djup bedrivna förberedelserna i akademiens årsskrift 1988: "Musiken i Sverige genom tiderna - en läsebok/handbok i vardande", och tempot ökade drastiskt. Här kan förhistorien avslutas, vad huvudredaktörens arbetsledning medförde kan tydligt avläsas i de fyra volymerna (à 429, 488, 544 resp. 592 sidor).

Något mera bör dock sägas om akademiens roll och andel i denna födelseprocess. Sedan styrelsen i princip accepterat musikvetenskapliga nämndens förslag, igångsattes ett aktivt arbete med att säkra utgivningen. En lyckträff var akademiens och särskilt Gunnar Larssons goda relation till Bertil Åberg (då inte bara ledande kemist utan också ordförande i Musikmuseets vänner), som vid en kontakt genast förde handboksförslaget vidare till Thomas Fischer och raskt fick ett avtal signerat, där bokförlaget T. Fischer & Co. åtog sig utgivningen mot att visst ekonomiskt stöd lämnades.

En annan lycklig omständighet var i det sammanhanget att Jan-Erik Wikström då satt i akademiens ekonominämnd, och han lyckades utverka ett betydande bidrag från Beijer-stiftelsen, som blev snöbollen i fortsatt ekonomisering. Akademien fick själv till sist lämna betydande bidrag, inte bara i de arbetsinsatser som vi som tjänstemän medgavs avsätta utan också i klingande mynt.

Bärande i hela tillkomstförloppet var dock naturligtvis de många musikforskare som engagerade sig i arbetet. Musikvetenskapliga nämnden hade för att försöka skapa någon form av *consensus* kring arbetet vid en heldagsdiskussion under de "yngre" musikforskardagarna i Göteborg 1989 nu ingen fullständig framgång, ordföranden Jan Ling menade att sådan consensus vore ouppnåelig och uppmanade oss att fara hem och skriva boken. Vilket också skedde.

En ledningsgrupp, hösten 1988 bestående av undertecknad, Gunnar Larsson, Ann-Marie Nilsson, Axel Helmer och Leif Jonsson, ombesörjde initiativen från den verkliga ledningsgruppen, de fyra volymernas s.k. koordinatörer: I: Ann-Marie Nilsson

och Gunnar Larsson (senare Greger Andersson), II: Ingmar Bengtsson och Anna (Ivarsdotter-)Johnson, III: Axel Helmer (senare Leif Jonsson) och Martin Tegen, IV: Bo Wallner och undertecknad. Under arbetets gång inträffade alltså vissa skiften - smärtsammast Ingmar Bengtssons bortgång -, men ändå skedde miraklet: under Leif Jonssons inspirerande ledning utgavs, på närmast ofattbart kort tid, 1992-94, denna första och betydande "handbok i svensk musikhistoria" - **Musiken i Sverige**.

Från ax till limpa – reflexioner i backspegeln av en huvudredak- tör

Leif Jonsson

Efter det att frågan om en handbok i svensk musikhistoria under en längre tid hade dryftats och Musikaliska akademien under loppet av 1980-talet slutligen gjort den ekonomiskt genomförbar (vilket står att läsa i Hans Åstrands artikel här bredvid) utkom *Musiken i Sverige* med fyra volymer från hösten 92 till hösten 94 – en ”närmast ofattbart kort tid” (Åstrand).

Denna förvandling från ax till limpa kom att stå på min lott, sedan jag hösten 1988 hade inträtt som huvudredaktör för verket (på halvtid). Om man räknar med att skrivarbetet nu inleddes på allvar tog det emellertid fyra år innan första volymen låg på bokhandelsdiskarna. Under denna period skedde en fruktbar och fr.a. helt nödvändig process innan de egentliga skrivresultaten kunde inhöstas. Det var istället en tid för projekteringar, funderingar, sonderingar, diskussioner och förändringar. Inte minst skedde både avsevärda omgrupperingar vad gäller den slutliga redaktionen för de olika delprojekten, som de fyra skilda volymerna utgjorde, och förändringar till volymernas innehåll och utformning.

1988 års primära uppdrag hade varit att åstadkomma en ”Handbok i svensk musikhistoria” med tonvikt på det akademiskt vetenskapliga. Samtidigt hade Bo Wallner kommit med viktigt diskussionsbränsle med sitt inlägg ”Läsebok, lärobok, handbok” i akademiens årsskrift 1986, som satte fingret på de olika skrivsätten och därmed också de olika målgrupperna för vår framställning. Detta övertygande bl.a. mig om att vi inte skulle begränsa oss till handbokens traditionella framställning utan att vi samtidigt också skulle skapa en lärobok och fr.a. en *läsebok* för alla (se ”Musiken i Sverige genom tiderna – en läsebok/handbok i vardande”, akademiens årsskrift 1988). Vid samma tid skrevs också kontrakt med utgivning på ett kommersiellt bokförlag, vilket ytterligare förstärkte kravet om en vetenskaplig framställning i en så attraktiv form som möjligt för att nå den större musikintresserade publiken och inte bara musikhistorikerna själva (som minst sagt utgör en begränsad skara, kommersiellt sett).

Detta blev ett i högsta grad avgörande beslut för det fortsatta arbetet. Det krävde ju att volymerna var för sig skulle kunna läsas från pärm till pärm närmast som en roman och att det t.o.m. fanns ett inre sammanhang *mellan* de skilda volymerna. Och detta kunde inte åstadkommas utan redigering, och till den grad som de flesta av de vetenskapliga författarna aldrig tidigare upplevt. Mitt huvudargument för en sådan radikal reform inom forskarvärlden var skräckexempel av typen akademisk "Festskrift", där varje enskilt bidrag visserligen är av intresse men något helt för sig till både innehåll, stil och abstraktionsnivå. Trots bitvis naggande motstånd genomfördes min redigeringsidé utan kompromisser och berörde *alla* nivåer, från en genomgående lika stavning av namn och uttryck till en jämkning av stilen (utan att helt utplåna de enskilda författarnas "personlighet") samt ett vakande hökögga på allehanda obegripligheter och akademisk jargong. I konceptet ingick också uteslutande av fotnoter – all nödvändig information skulle ges i löpande text.

Denna redigering skedde dock bitvis på både gott och ont. Det hände nog att jag råkade "nivellera" både språk och stil för att den skulle passa in i en mera "normaliserad" omgivning. Det skedde också enstaka fatala misstag när "obegripligheter" rättades till – allra helst om de gjordes i allra sista korrektur när det var bråttom (och det stadiet kom alltid till sist) och författaren inte hade chans att upptäcka förändringen. Men i det stora hela var redigeringen nödvändig, något som också fick bifall hos många läsare om man får tro raden av recensenter ute i landet.

En viktig förändring i processen var namnändringen från "Svensk musikhistoria" till "Musiken i Sverige". Detta var inte bara en semantisk spetsfundighet utan hade en djupare tanke med inverkan på hela innehållet. Framför allt slapp vi varje frågeställning om huruvida invandrade musiker – som väl utfört merparten av musiken i Sverige genom tiderna – kunde räknas som "svenskar". Nu kunde vi utan förbehåll skildra allt som skett inom Sveriges gränser, märk väl de *historiska* gränserna, utan Skåne etc. före freden i Roskilde men med Finland fram till till 1809. I konsekvensens namn behövde vi inte skildra allt vad svenskar utfört i utlandet – ehuru det kunde räknas som *svensk* musikhistoria var det definitivt inte musik *i Sverige*.

Hela denna utvecklingsprocess ägde rum med stort stöd från främst Akademiens sida. Jag har sagt det flera gånger men det tål att upprepas: det var projektets smala lycka att det styrdes från Musikaliska Akademien och inte från någon av de musikvetenskapliga institutionerna. Därmed kunde vi stå över den traditionella rivaliteten institutioner och forskare emellan och koncentrera oss på att nå målet: en färdig produkt – från ax till limpa. Tämmligen prestigelöst kunde vi samla forskare, specialister och skribenter från ganska skilda läger, från universiteten, radion, visarkivet, Statens musiksamlingar etc. samt inte minst äldre specialister som passerat de magiska 65 åren.

En given kärntrupp var dock forskare från de musikvetenskapliga institutionerna. Att Göteborg därvid inte blev representerat i samma grad som de övriga berodde mera av tillfälligheter än av någon slags Uppsvensk konspiration. Bland annat avböjde Jan Ling i ett tidigt skede sin medverkan för att koncentrera sig på *Klingande Sverige*. Institutionen hade dessutom en markerat internationell profil i sin forskning som alstrade få specialister med vår smala inriktning.

Mycket av detta har förändrats under de sista 10 åren, vilket även gäller de övriga institutionerna. Numera har ett stort antal C-studenter och doktorander slutfört eller är i färd med att slutföra viktiga bidrag till den svenska musikens historia – i många fall är de givna kandidater som skribenter för en *ny* Musiken i Sverige. Denna relativt snabba tillväxten av den "svenska" musikforskningen hade man emellertid inget större begrepp om då vi inledde vårt arbete. (Frågan är om inte en viktig impuls eller rentav katalysator till denna tillväxt kom från just arbetet med *Musiken i Sverige*.)

Under 80-talet var situationen totalt annorlunda. De flesta och främsta skribenterna i ämnet hade uppnått pensionsåldern och nyrekryteringen syntes svag. En viktig målsättning var därför given: att Musiken i Sverige skulle summera all relevant forskning genom åren (från Norlind, Moberg osv.), uppdatera den och därtill försöka fylla de luckor och vita fält, som vi därvid upptäckte. Luckorna var heller inte få, och vi insåg att vi aldrig skulle hinna göra några större djupdykningar i alla dessa saknade områden på den korta tid som vi hade till buds. Där vi inte kunde presentera någon forskning valde vi därför att markera att forskning fortfarande saknades, detta både som en uppriktighet mot läsaren och som en servis till kommande handboks författare i ämnet.

Häri ligger en väsentlig skillnad mellan vårt arbete och motsvarande i andra ämnen som historia, litteraturhistoria och konsthistoria med sina långa traditioner i handboksskrivandet. Medan nyare handboksredaktörer i dessa ämnen alla har föregångare att studera och lära av hade vi i stort sett ingenting att bygga vidare på; bokstavligt talat byggde vi *Musiken i Sverige* från grunden.

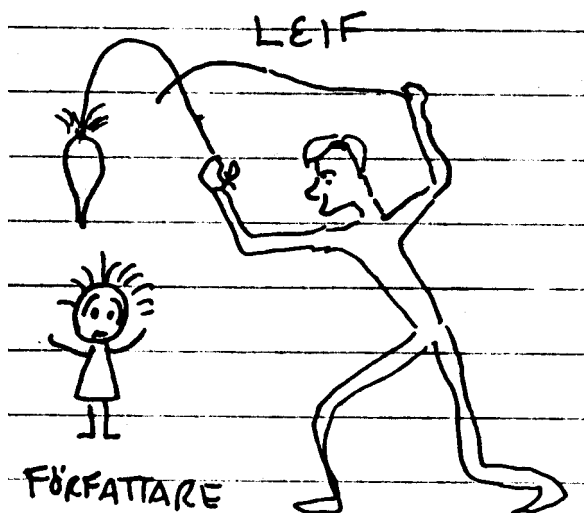
En fördel med detta var dock att vi inte blev lästa av några förebilder. Inte heller sökte vi bygga de olika volymerna efter samma givna mall. Istället lät vi volymerna växa fram organiskt efter sina egna premisser. Ett exempel är behandlingen av den populära musiken. En del har kritiserat fjärde volymens disposition – att populärmusiken inte integreras med konstmusikens framställning. Men häri ligger en poäng. Relationen genom tiderna mellan konstmusik och den populära musiken speglas även på det sätt de disponeras i volymerna; från mer eller mindre total integration (volym I–II) och början till separation (volym III) till slutlig separation och närmast alienation (volym IV).

De olika volymerna hade också andra problem av tämligen olika slag att handskas med. Medan första volymen brottades med att jämkä samman texter från så disparata

perioder som forntiden, medeltiden och 1600-talet, fick andra volymen sisyfosarbetet att rekonstruera de planerade texterna för Frihetstiden efter Ingmar Bengtssons bortgång 1989, och medan tredje volymen skulle skapa enhet i 1800-talets mångfald hade fjärde volymen den allra minst avundsvärda uppgiften att tackla nyare tiden med nu levande tonsättare.

Alla volymer brottades med mer eller mindre allvarliga problem genom att författare utbyttes under arbetets gång, i vissa fall i ett mycket sent skede, vilket i en del fall påverkade resultatet negativt (de sent kontrakterade författarna levererade på kort och pressad tid förhållandevis lysande texter, men de blev av naturliga skäl ofta nya puselbitar som inte alltid kunde inpassas helheten).

Jag upplevde också de mest divergerande tidsperspektiv bland de medverkande, från forskaren som helst gräver i decennier innan han börjar skriva till den journalistiskt sinnade som skriver såsom för publicering redan nästa dag. Mina värsta stunder gällde bidragen som aldrig ville dyka upp, eftersom jag samtidigt klämdes mellan Akademiens önskan om resultat och förlagets (berättigade) krav om leverans av en produkt på utsatt tid. Innerst inne förstod jag alla till synes senfärdiga forskare, jag själv är av samma stam, men samtidigt hade jag tagit på mig den otacksamma uppgiften att stå med piskan i handen (se ill.)



Ill. Redaktören svingar sin piska och morot över författaren, teckning av Ingmar Bengtsson nedklottrad under ett av de första redaktionssammanträdena hösten 1988.

Trots (eller tack vare?) denna pressade arbetssituation är mitt bestående minne av arbetet klart positivt. Främst vill jag minnas det stimulerande redaktionella arbetet då jag i intensiva perioder hade privilegiet att arbeta med raden av framstående musikforskare. Det började med Martin Tegen, och även slutade, eftersom det samarbete som inleddes med 1800-talsvolymen blev så fruktbart (det var också den volym som kunde utges allra först) att Martin av bara farten kvarstod som mitt personliga stöd under hela det fortsatta arbetet. Något av samma roll fick också Axel Helmer, som på SMA sedan länge hade närt drömmen om handbokens förverkligande och nu med sitt fulla stöd följde mina mått och steg. Nästa volym som kunde utges var 1700-talet, där jag fick äran att vid Bengtssons fränfalle inträda redaktionellt vid sidan av Anna Ivarsdotter. Arbetet intensifierades nu alltmer, för redan 6 månader därefter utgavs volym I, som Ann-Marie Nilsson och Greger Andersson svarade för med undertecknad endast som "överkoordinator", och slutligen ytterligare ett halvår senare volym IV, där jag inträdde redaktionellt vid sidan av huvudförfattaren Hans Åstrand. Många gånger lika stimulerande och givande var samarbetet med alla övriga författare, ingen nämnd och ingen glömd.

Något bör också sägas om de praktiska omständigheter som möjliggjorde att arbetet kunde göras enligt alla planer. Först och främst blev SMA, Svenskt Musikhistoriskt Arkiv, ett väsentligt nav i och med att jag från 1990 hade en tjänst som arkivarie där parallellt med handboksarbetet, och därmed på köpet hela Musikaliska Akademiens Bibliotek. SMAs genom åren upparbetade resurser på både litteratursidan, bildsidan och arkivsidan kunde nu till fullo utnyttjas till det ändamål som arkivet en gång grundades för, nämligen att skapa en handbok över den svenska musikhistorien. Dessutom fick jag möjlighet att där bygga upp en datorpark för ändamålet som innebar att även hela sättningen och layouten kunde utföras här. Förlagets roll begränsades därmed till tryckning och marknadsföring, vilket gav största möjliga frihet i vårt arbete, samtidigt som jag hade full kontroll över hela produktionen (en ordning som även passade förlaget Fischer & Co.).

Kort och gott är detta min historia om hur *Musiken i Sverige* förverkligades. Jag vill på intet sätt påstå att vi nådde ända fram, som om det gick att skriva den perfekta, slutgiltiga musikhistorien. Verket skall til syvende og sist blott ses som ett historiskt dokument med 1980-talet som plattform. Vi har i alla fall kunnat demonstrera att ett sådant kan förverkligas och slutföras på relativt kort tid – enligt min övertygelse ett "måste" för ett slutförande. Vi har också skapat en grund för eventuella uppföljare att blir ännu bättre. Så varsågod, handsken är kastad.

Musiken i Sverige

Finn Egeland Hansen

Til indledning

Leif Jonsson er hovedredaktør på dette imponerende 4-bindsværk. De fem bindredaktører er Ann-Marie Nilsson og Greger Andersson (bind I), Anna Ivarsdotter-Johnson (bind II), Martin Tegen (bind III) og Hans Åstrand (bind IV). Leif Jonsson anføres tillige som bindredaktør. De enkelte kapitler – og i nogle tilfælde de enkelte afsnit – figurerer med selvstændig forfatterangivelse. Når teksten alligevel fremtræder med et betydeligt enhedspræg skyldes det en stærk redaktionel styring i oplæg og krav til den enkelte forfatter, hvortil kommer en effektiv efterbearbejdning af forfatterens tekster. Man har på denne måde opnået, at alle de bedste specialister (ca. 40 til hele værket) har bidraget med deres viden og derigennem sikret, at den nyeste forskning ligger til grund for fremstillingen – men uden at det er gået ud over den redaktionelle linie i stort og småt.

Lidt om det ydre antræk: Bøgerne er sat i en nydelig typografi i en spalte. Der er mange og smukke illustrationer, herunder mange facsimiler af musikalske kilder (især i bind I), og de mange transskriberede nodeeksempler bidrager i høj grad til at sætte musikalsk "kød" på fremstillingen.

Litteraturlisterne i hvert enkelt bind er gode og dækkende uden at antage urimelige dimensioner. Der er også et personregister i hvert bind. Sagregistret som ikke er særligt omfattende, findes samlet for hele værket i bind IV.

Nogle få kritikpunkter:

- 1) Placeringen af billedteksterne virker sine steder ulogisk, selv om den er konsekvent gennemført (f.eks. bind I side 104–105, hvor et nodeeksempel fylder hele højresiden, medens den tilhørende tekst incl. nodeeksemplets nummer står på venstresiden i venstre margin).
- 2) Jeg er sikker på, at den alment kulturinteresserede læser, som bøgerne angiveligt (også) henvender sig til, savner oversættelser af de latinske citater og sangtekster. Denne mangel føles naturligvis stærkest i bind I.
- 3) I bind I og II er de computergenererede bindebuer og legatobuer i nodeeksemplerne fint udformet med tilspidsede ender som i "rigtig" nodegravure. Til gengæld er buernes krumning ofte uskøn (se f.eks. bind II side 70). I bind III derimod har man

skiftet de fint tilspidsede buer ud med nogle klodsede buer med samme stregtykkelse over hele buens længde. Til gengæld er disse buers krumning i orden. I bind IV er de fleste nodeeksempler tilsyneladende fotograferet ud af eksisterende partiturer. Aner man bag denne detalje en redaktionel diskussion/uenighed om brug af computer-notedeskrivningsprogram?

En egentlig og fyldig anmeldelse af hele 4-bindsværket vil gå langt ud over de rammer, der er sat for denne artikel. Jeg vil derfor i det følgende kort karakterisere og kommentere de fire bind enkeltvis og derefter trække nogle enkelte områder frem til lidt nærmere granskning. Til sidst vil jeg søge at give en sammenfattende vurdering af *Musiken i Sverige*.

Bind I: Från forntid till stormaktstidens slut 1720

De knap 400 sider i bind I er opdelt i to hoveddele, 1: *Forntid och Medeltid* og 2: *Vasatid och Stormaktstid*.

I 1. del af bogen er kirkemusikken det kildemæssigt bedst dækkede. Til de to andre store afsnit – om *Forntiden* og *Musik utanför kyrkomurarna* – er kildedækningen derimod forsvindende.

I bogens første kapitel om forhistorisk tid gives en oversigt over de vigtigste arkæologiske fund, og der fortælles med støtte i helleristninger og andre ikonografiske kilder så nøgternt som det nu kan lade sig gøre, om de fundne lydgifveres og musikinstrumenters formodede anvendelse.

Også det efter omstændighederne fyldige afsnit om den mundtligt traderede middelaldermusik uden for kirken skal fremhæves for dets lødige kombination af fakta og nødvendigt gætværk.

Kapitel 2 om *Medeltidens Kyrkosång* vil jeg behandle senere.

Dispositionen af kapitlerne om *Vasatid och Stormaktstid* lader tre musikkulturelle stråte træde særligt frem. De to er som man kunne forvente, hofmusikken og kirkemusikken, medens det tredje er musikken ved skoler og universitet. Dertil kommer et kortere men uhyre vigtigt afsnit om *Musiken i tyska församlingen i Stockholm*.

I bogens sidste kapitel, *Stad och Landsbygd*, får vi et interessant indblik i musiklivets indretning, herunder forordninger, "tariffer" og organisatoriske forhold.

Bind II, Frihetstid och Gustaviansk tid 1720–1810

Her er de ca. 450 sider fordelt på tre hoveddele af tilnærmelsesvis samme længde, dels emnemæssigt, dels kronologisk disponeret. Første del omfatter kapitlerne 1–3 og dæk-

ker *Frihetstiden*, altså tiden efter Karl XII's død i 1718. Tredie del med kapitlerne 11–15 handler om *Den Gustavianska tiden*. Ind imellem disse to kronologisk afgrænsede dele skyder sig 2. del med overskriften *Musik över epoker och sociala gränser*. Denne mellemdel omfatter kapitlerne 4–10 med overskrifterne *Ingress, Kyrkosången, Städerna som musikmiljöer, Instrumentbygge, Folkligt musicerande, Ur vissamlingar och skillingtryck* samt *Carl Michael Bellman*.

Umiddelbart virker det som om denne disposition er en nødløsning – som om det primære i bindredaktørens bevidsthed har været den kronologiske disposition af kunstmusikken og det dertil hørende musiklivs-stof. Og at alt det øvrige stof er placeret i en "rodekasse" dækkende hele århundredet; og for at det ikke skal virke som om denne var stuvet af vejen i slutningen af bogen, har man placeret den i midten. Dette var som sagt min umiddelbare reaktion på dispositionen. Men efter at have læst bogen i sammenhæng må jeg tilstå, at dispositionen virker mere velbegrunderet end som så. Og ydermere, at det er midterdelen der står stærkest i min bevidsthed. Det sidste hænger sammen med, at det er midterdelen der indeholder det stof, man normalt ikke får med i musikhistoriske fremstillinger.

I 1. del er det naturligvis komponisten Johan Helmich Roman (1694–1758) der indtager den dominerende plads (hele kapitel 2). Det efterfølgende kapitel beskriver *Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas tid* med afsnits-overskrifterne *Hovmusik och konsert, Teatermusik* og *Musikålskare, mecenater och samlare*. Og i tredie del får vi på tilsvarende måde kapitler om bl.a. *Den Gustavianska operan* og *Instrumentalmusiken* med Kraus, Wikmanson, Zander, Vogler og Eggert som de selvstændigt omtalte komponister. Bindet afsluttes med Leif Jonssons fyldige kapitel *Mellan konsert och salong* der behandler den gradvise emancipation af den offentlige koncert og i det hele taget ændringerne i musiklivet i løbet af 1700-tallet.

Midterdelen lægger efter et *Ingress* ud med et par afsnit om salmesang i kirken og om de evindelige skænderier om *Koralboksfrågan* djærvt fortalt af Folke Bohlin. I kapitel 6 tegner Greger Andersson et billede af byernes musikliv i 1700-tallet, fulgt op af Eva Helenius Öbergs kapitel om instrumentbygning, en metier der blev hjulpet godt på vej af den svenske merkantilisme i 1700-tallets første halvdel. Herefter følger tre tæt sammenhængende kapitler om *Folkligt musicerande* (Märta Ramsten og Margareta Jersild), *Ur vissamlingar och skillingtryck* (Gunnar Hillbom, James Massengale og Margareta Jersild) og *Carl Michael Bellman* (Gunnar Hillbom og James Massengale). I det sidste mærker man sig især James Massengales nyfortolkende redegørelse for melodirepertoirets vej fra de franske syngespil til Bellman.

Bind III. Den nationella identiteten 1810–1920

Første del af dette binds ca. 500 sider indeholder en generel oversigt over den svenske musikkultur i perioden 1810–1920. Først et kronologisk exposé årti for årti. Derpå et selvstændigt kapitel om *Upptäckten av folkmusiken* ved Anna Ivarsdotter-Johnson. I kapitel 3 kan man læse om *Musikmiljöer och repertoarer*, i kapitel 4 om *Musikern och musikmarknaden*, i kapitel 5 om *Musik till bildning, frälsning och nöje*, og endelig i kapitel 6 om *Folkmusiken som nationell och provinsiell symbol*. Som naturligt er, indtager folkemusikken en forholdsvis fremtrædende plads i denne del. Folkemusikkens behandling i hele 4-bindsværket vil jeg vende tilbage til senere.

Anden og tredje del af bindet handler om musikproduktionen i perioderne 1810–1870 og 1870–1920. Disse mere traditionelt prægede musikhistoriske kapitler kombinerer en genremæssig disposition med ialt 8 komponistprofiler (fire i hver del). I 2. del er de behandlede genrer romancen, kormusikken, teatermusikken, klaver- og kammermusikken og orkestermusikken. Komponistprofilerne er Adolf Fredrik Lindblad, Franz Berwald, Ludvig Norman og August Söderman. I 3. del er genrer-overskrifterne de samme som i 2. del, de portrætterede komponister Emil Sjögren, Wilhelm Stenhammar, Wilhelm Peterson-Berger og Hugo Alfvén.

Bind III slutter med det ganske korte kapitel 13 *Den romantiska epilogen*.

Bind IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990

Bindets ialt 13 kapitler (530 sider) falder i fire hoveddele – dog uden at denne opdeling fremgår eksplicit af indholdsfortegnelse eller lay-out. Man kunne få den lidt maliciøse tanke, at man ved at undgå den eksplicite strukturering i ”dele” – som man jo har i de øvrige bind – søger at skjule den åbenlyst skæve disposition af bind IV.

Kapitlerne 1–5 er en svensk musiklivshistorie med en indledning efterfulgt af selvstændige kapitler om *Musiklivets breddning* (Rolf Davidsson), *Körsången* (Lennart Reimers), *Koral och Mässa* (Harald Göransson) og *Pedagoger och Skriftställare* (Lennart Reimers). Musiklivets breddning handler først og fremmest om Sveriges dækning med symfoniorkestre; Göteborg, Stockholm, Sveriges Radio, Norrköping, Gävle, Helsingborg og Malmö samt en beskrivelse af *Rikskoncerter*. Körsången indeholder separate afsnit om mandskor, blandet kor, korpædagogik, herunder en velbegrunnet fremhævelse af Eric Ericsons indsats, m.m.

De fem første kapitler tilstræber at give et overblik over det svenske musikliv i dets fulde bredde – og det problematiske i denne fremstilling er ikke hvad der står, men hvad der ikke står. At en sådan oversigt skal indeholde afsnit om symfoniorkestrene og om korsangen vil næppe nogen anfægte. Det forekommer straks mindre indlysende, at en musiklivs-oversigt over det 20. århundrede indeholder temmelig udførlige

beskrivelser af den til kirkens liturgi knyttede musik. Man kan med rette hævde, at salmesangen indtog en central plads i det folkelige musikliv i tidligere århundreder. Men sådan forholder det sig ikke mere, og derved mindskes behovet for den fortsatte og fyldebeholdning af salmespørgsmålet. Det forekommer mig også mindre velbegrundet, at der er et selvstændigt kapitel på 34 sider om musikpædagoger og musikforskere, især når mere musiklivsnære emner som jazz-klubber, musikforeninger, spillesteder, turnevirksomhed m.m. ikke tildeles nogen plads i fremstillingen. Jeg må derfor konkludere, at jeg finder de fem kapitler om musiklivet indholdsmæssigt meget skævt disponeret, og det er tydeligvis den etablerede del af musiklivet der er tildelt broderparten af pladsen.

I de tre øvrige hoveddele, der handler om henholdsvis *Populärmusiken*, kap. 6 (Per-Erik Brolinson og Holger Larsen), *Folkmusiken*, kap. 7 (Märta Ramsten) og *Konstmusiken*, kap. 8–12 (Hans Åstrand, Bo Wallner, Göran Bergendal, Rolf Davidson) bevæger vi os fra musiklivets ydre rammer til selve musikken.

To forhold springer i øjnene i denne disposition. Den ene er den store overvægt på det kunstmusikalske område. Den anden er, at populærmusik-kapitlet omfatter alt fra jazz over rock til regulær underholdningsmusik. Dette er givetvis et bevidst valg fra redaktionens side – men et valg jeg ikke kan bifalde. Ikke mindst jazzten får derved en særdeles stedmoderlig behandling, både kvalitativt og kvantitativt.

Det er som nævnt kunstmusikken, der med kapitlerne 8–12 på ialt godt 200 sider får den bedste ”dækning” i bind IV. Af de 5 kapitler er de tre, kap. 8, 10 og 12 helliget henholdsvis perioden 1920–1945 med *Nyklassicism och nysaklighet* som fremtrædende strømning; 1940erne og 1950erne med Mandagsgruppen som kraftcenter for den mere radikale modernisme; og *Konstmusik för vår egen tid*, hvori den elektroakustiske musik, instrumentalteater og happening, 70erne og postmodernismen behandles.

De mellemliggende kapitler indeholder komponistprofiler af Hilding Rosenberg og Lars-Erik Larsson (kap. 9) og Karl-Birger Blomdahl og Allan Pettersson (kap. 11). Men det er i øvrigt karakteristisk (og meget naturligt) at også ”periode-kapitlerne” i høj grad er disponeret i afsnit om enkeltkomponister.

En pudsig detalje. På side 525 hedder det i det afsluttende kapitel *Musiken i Sverige och framtiden*: ”Vidare får kunstmusiken en mycket liten andel i mätbara strukturelement – konsertbesök, fonogramköp, lyssnarvanor för radio/TV m.m.” Men mindre end 10 linier højere oppe på samme side står: ”Att både Norrland och Småland kunne förtjäna egna symfoniorkestrar hör också till det som diskuterats för framtidens önskelista”. Disse to ”konstateringer” må logisk set dække over den holdning, at kunstmusikkens dårlige tal-prognose bør imødegås gennem etableringen af flere symfoniorkestre. Eller forestiller man sig, at symfoniorkestrene i fremtiden skal spille

underholdningsmusik? Ellers er det rent vanvid at lave flere symfoniorkestre – når der alligvel ikke kommer nogen til deres koncerter. Eller Hur?

Behandlingen af folkemusikken

Folkemusikken har sine selvstændige afsnit i bind II, III og IV, og det meste er skrevet af Märta Ramsten. Jeg har læst disse afsnit med stor glæde og fornøjelse.

I beskrivelsen af folkemusikken i 1700-tallet understreges indledningsvis det meget uskarpe skel mellem kunstmusik og folkemusik – og tillige en uskarp grænse mellem amatør og professionel. Folkelige spillemands-melodier optræder i kunstmusikkens forskellige former, ofte som tema i variationssatser. Og spillemandsbøgerne indeholder mange melodier hentet fra den barokke og galante kunstmusik. Det får forfatterinden til at stille det relevante – og ganske provokerende – spørgsmål: ”hade det vid 1700-talets slut hunnit utbildas en speciellt svensk folklig musiktradition eller var den allnordisk eller rent av nordeuropeisk?” (bind II side 190). Af den efterfølgende diskussion af dette spørgsmål fremgår det, at der er belæg for at antage, at i hvert fald opførelsespraksis i forbindelse med dansemusik (særligt i henseende til rytme og betoningsforhold) var forskellig i almue og de højere samfundslag, medens selve repertoire af danse stort set var fælles.

Spillemandsreperoiret er overleveret i talrige håndskrevne spillemandsbøger. Men det understreges, at disse spillemandsbøger ikke er uproblematisk som kilder. Kan vi regne med, at enhver bonde-spillemand havde tilstrækkelig nodekundskab til at kunne bruge sådanne bøger? Og er det ikke rimeligt at antage, at spillemandsbøgerne repræsenterer en repertoire-*udvidelse* i forhold til et stort grundrepertoire som spillemandene kunne udenad? Vejen til en bedre forståelse af repertoireforholdene – siger Märta Ramsten – går via sammenlignende studier af danske, norske og svenske spillemandsbøger. Som forskningen står idag er det ikke muligt at drage skrækkelige konklusioner. Forsigtigvis antydes det dog – med henvisning til Jens Henrik Koudals arbejde med Rasmus Storm – at dansemusikrepertoiret i Norden var mere enhedspræget i 1700-tallet end det ifølge 1800- og 1900-tallets optegnelser og indspilninger blev senere. Meget oplysende er i øvrigt den side 198–199 viste synopsis over 7 versioner af den samme polska-melodi spændende fra 1700-tallets spillemandsbøger til vort eget århundrede.

Om den folkelige vokaltradition i 1700-tallet hedder det indledningsvis, at de væsentligste kilder udgøres af ”olika litterära källor och ... ett fåtal visböcker som innehåller traditionsmaterial” (bind II side 203) En eksemplarisk gennemgang af disse får vi så i det følgende under overskrifterne *Några allmogevisböcker*, *Ballader i allmogemiljö*, *Sång- och danslekar*, *Andlig sång och folkliga koralvarianter* og *Traditionsvägar*.

I bind III kapitel 2 *Upptäckten av folkmusiken* (skrevet af Anna Ivarsdotter-Johnson) når vi så frem til 1800-tallet og hermed til det nationalistiske århundrede, hvor ingen fortidig aktivitet, åndelig eller materiel, undgår at blive taget til indtægt for den udødelige, götiske folkesjæl. Således også folkemusikken. Efter et resume af de generelle europæiske forudsætninger hos Montesquieu, Rousseau, Macpherson, Herder, brødrene Grimm m.fl. når Anna Ivarsdotter-Johnson frem til den specielt svenske nationalisme, hvis kraftcenter blev *Götiska Förbundet* (stiftet 1811). Flere af *Götiska Förbundets* medlemmer var levende interesseret i de gamle svenske folkeviser. En af forbundets stiftere, digteren og komponisten Erik Gustaf Geijer må således, sammen med Arvid August Afzelius og Leonard Fredrik Rääf som også var medlemmer, betragtes som banebryderne blandt de svenske folkeviseindsamlere. En interessant forskel mellem den svenske opfattelse af folkevisen og den kontinentale herunder den danske var i øvrigt, at man i Sverige i højere grad end andre steder opfattede tekst og melodi som en enhed.

Geijers og Afzelius' *Svenska folk-visor från forntiden* (3 bind med musikbilag) udkom 1814–18 som den første af en række svenske folkeviseudgaver. Melodierne i *Svenska folk-visor från forntiden* var udsat af director musices i Uppsala, Johann Christian Friedrich Hæffner i romancesstil for sang og klaver til brug for "en välbärgad, kulturhungrig borgerlighet" (bind III side 60). De uundgælige stridsspørgsmål om harmoniseringerne, den musikalske behandling af omkvædene mv. beskrives levende gennem velvalgte citater fra breve og andre skriftlige kilder.

I kapitel 3 skriver Märta Ramsten om *Folkligt musicerande*. Indledningsvis konstaterer hun, at de udgivne folkevise-samlinger næppe kan anses for at give et retvisende billede af det, som virkelig blev spillet og var populært blandt folket. De trykte samlinger var resultatet af en bestemt klasses opfattelse af, hvad der repræsenterede den sande götiske ånd, og ikke nødvendigvis hvad folket faktisk interesserede sig for i 1800-tallet. Men der er ingen tvivl om, at indsamlerne "på både gott och ont skapat den bild af 1800-talets repertoar och musicerande som fortfarande uppfattas som "svensk folkmusik" och som blivit till en genre i dagens svenska musikliv" (bind III side 71). Märta Ramsten stiller spørgsmålstegn ved, om det overhovedet kan lade sig gøre at tegne et helhedsbillede af 1800-tallets folkelige musikskaben – allerede uendeligheden af lokale variationer taler imod dette. En måde at komme svaret nærmere på, er at gøre "nedslag" i forskellige konkrete musikmiljøer og "i tur och ordning lära känna repertoar, sång- och spelsätt" (bind III side 73). Sådanne nedslag göres så i det følgende under overskrifterne *Några traditionsmiljöer, Folkligt sång- och spelsätt, Samspelsformer og Fäbodernas musikaliska traditioner*.

Med overgangen til det 20 århundrede er de stærkeste nationalistiske over- og undertoner i forbindelse med folkemusikken klinget ud. Bind IV kapitel 7 følger fint op på folkemusik-afsnittene i bind III. Efter en kort introduktion følger afsnit om *Den*

organiserade spelmansrörelsen, Radion och folkmusiken, Folkmusikvägen og *Insamling och forskning*. I disse afsnit får vi en mængde interessante oplysninger om folkemusikkens organisatoriske og ideologiske grupperinger, dens udbredelse og et billede af en række af dens udøvere. Det er interessant – om end ikke særligt overraskende – at den ideologiske kløft mellem de danske organisationer ”Folkemusikhusringen” og ”Folkemusiksamslutningen” – med øgenavnene sivskoene og gummiskoene og repræsenterende henholdsvis en traditionsbevarende og en af den rytmiske musik påvirket og liberal holdning til den musikalske brug af det overleverede stof – findes tilsvarende i Sverige. Og formentlig i de fleste vestlige lande, hvor der eksisterer en gammel folkemusiktradition, som under 1970ernes folkemusik-revival *kolliderede* henholdsvis *fusionerede* med den anglo-amerikanske folkmusic.

Et enkelt, men alvorligt kritikpunkt: Det understreges i det generelle forord til *Musiken i Sverige* (bind I side 9), at det er ”ett uttalat syfte att skildra både det svenska musikkivet i dess olika aspekter och den tonkonst som tillkommit inom rikets historiska gränser. Sålunda betraktas Skånelandskapen som ”svenska” först efter 1600-talets mitt och Finland som en svensk riksdel före 1809”. Og det understreges tillige, især i forordet til det først udkomne bind III side 10, men også andre steder, at *Musiken i Sverige* ikke blot handler om kunstmusiken, men om musikken i bred forstand ”under olika epoker och i skilda delar av landet – hos såväl hög som låg, i såväl stad som landsbygd, bland såväl adel och medelklass som allmoge och arbetare.” Endelig kan man i forordet til bind III side 11 læse følgende: ”Vi betraktar invandrade musiker som ”svenska” när de har verkat i landet en längre tid, fr. a. om de anlänt i unga år och förblivit i landet.” Alt i alt tyder disse tilkendegivelser på et højt bevidsthedsniveau omkring udvælgelsen af det stof og de personer der behandles i *Musiken i Sverige*. Det er derfor dobbelt skuffende, at den nutidige indvandreremusik kun lige netop nævnes (bind IV side 309); men slet ikke får en behandling, der kvantitativt eller kvalitativt tåler sammenligning med den folkemusik der er skabt af ”rigtige” svenskere.

Behandlingen af den elektroakustiske musik

Bind IV kapitel 12 indeholder fem afsnit der omhandler *Mellan grupper och decennier, Elektroakustisk musik (EAM), Instrumental teater – happening, 70-talet – nästa skördetid* og *Nya nätverk i en ”postmodern” musik*. Det kan naturligvis diskuteres, om netop disse fem overskrifter repræsenterer de mest adækvate indfaldsveje til den allernyeste musik, som endnu ikke er blevet ”naturligt” sorteret gennem tidens filter, og som derfor udviser endnu vanskeligere udvælgelsesproblemer end det ældre stof. Denne diskussion vil jeg ikke gå ind i her, men nøjes med at tilkendegive som min personlige opfattelse, at jeg finder det særdeles ”to the point” at skrive selvstændigt om den elektro-akustiske musik, netop når det drejer sig om Sverige, der jo var foregangsland på området. Ikke blot var Sverige tidligere med end de øvrige nordiske lande; men Sverige har også bi-

draget meget selvstændigt til udviklingen af området gennem skabelsen af den helt specielle og grænseoverskridende genre, Text-Lyd-Komposition.

Afsnittet om EAM er på kun 10 sider, og man kunne godt have ønsket sig en lidt bredere fremstilling. Indledningsvis omtales Pariser skolens *musique concrète* og Kölnerskolens syntetiske musik samt deres ret hurtige forening under fællesbetegnelsen elektro-akustisk musik. Også produktionsteknikkens udvikling fra "ljudsløjd" (på dansk båndsløjd) til computer-generering nævnes. Her savner man en bare lidt mere detaljeret fremstilling. F.eks. nævnes hele 2. generation af udstyr, som er teknologisk kendetegnet ved analog spændingsstyring, overhovedet ikke.

Efter denne indledning følger en beskrivelse af, hvorledes Sverige tog den elektro-akustiske musik til sig og så tidligt som i 1960 oprettede et produktionsstudie i *Fylkingens* regi – og midt i 60'erne kommer EMS til, Sveriges elektronmusikalske flagskib gennem flere årtier. De ideologiske stridigheder mellem EMS-lederen Knut Wiggen og de praktisk arbejdende komponister omtales kort.

I resten af afsnittet (6 sider) præsenteres vi for en række komponistprofiler, Bengt Emil Johnson, Lars-Gunnar Bodin, Sten Hanson, Jan W. Morthenson, Ralph Lundsten og Leo Nilson. Andre komponister nævnes *en passant*.

Også i det afsluttende afsnit i kapitel 12 *Nya nätverk i en "postmodern" musik* omtales en række betydelige svenske og udenlandske, i Sverige i kortere eller længere perioder bosatte, elektronmusik-komponister.

Behandlingen af den gregorianske kirkesang

Det anføres i det generelle forord (bind I side 10), at "*Musiken i Sverige* skall kunna bli ett standardverk för såväl envar kulturintresserad som för alla berörda institutioner". Enhver forlagsledelse vil af indlysende grunde være tilbøjelig til at postulere en så bred læserskare som overhovedet muligt. Men det er et stort spørgsmål på hvilket niveau den generelt kulturinteresserede – men ikke specielt musikkyndige – vil kunne læse *Medeltidens kyrkosång* i bind I. For dette kapitel gælder det, at et generelt og ikke ganske overfladisk kendskab til den gregorianske kirkesang må siges at være en forudsætning for forståelsen. På side 67 annonceres således en "allmän orientering kring sång och sångböcker i de medeltida katolska gudstjänsterna (liturgin) samt om den flerstämmiga sång som kunnat påträffas på svensk botten." Denne gennemgang er imidlertid for overfladisk og for lidt systematisk til at jeg tror på, at den "uforberejede" efter læsningen af dette afsnit vil kunne kapere det øvrige med fuldt udbytte. Hvis man derimod på forhånd har de nødvendige forudsætninger og selv er i stand til at relatere fremstillingen til den centrale europæiske musikhistorie, fremtræder kapitlet som oplysende og meget interessant læsning – med mange detaljer og beskrivelser af forhold specifikke for det svenske.

I forhold til den centrale del af Europa er Sverige – ligesom resten af Norden – temmelig fattig på kilder, især vedr. flerstemmighedens indførelse og udvikling. Det tjener til forfatterens ros, at de ikke i beskrivelsen af disse forhold søger at vride mere ud af de få og spredte kilder, end de kan bære.

Det vægtigste afsnit i middelalderdelen er det om de svenske helgenofficier. Her får vi for første gang en fyldig, up-to-date og dog letlæselig redegørelse for denne i Sverige meget populære, sene forgrening af den gregorianske sang.

Alt i alt

At udgivelsen af *Musiken i Sverige* repræsenterer et højt prisværdigt initiativ og en enorm arbejdsindsats er hævet over enhver tvivl. Ligeledes at udgivellesarbejdet i forbindelse med denne musikhistorie i henseende til koordination af et stort forskerholds samlede indsats må danne forbillede for tilsvarende bestræbelser andre steder. Også publikationens ydre må betragtes som i al væsentlighed lydefri.

Vedrørende det rent indholdsmæssige er der i det foregående påpeget visse konkrete og til dels alvorlige dispositionsmæssige skævheder.

Et mere generelt spørgsmål er arbejdets historieteoretiske udgangspunkt. Og i denne sammenhæng må det konstateres, at 4-bindts-projektets grundlag er temmelig løst. Det nærmeste man kommer en omtale af det teoretiske grundlag er i bind III – som var det første bind der udkom – hvor det side 10 hedder: "Vi avser inte att göra en "traditionell" musikhistoria fokuserad endast på konstmusiken. Vi vil ge en så adekvat bild som möjligt av musiken i Sverige under olika epoker och i skilda delar av landet – hos såväl hög som låg, i såväl stad som landsbygd, bland såväl adel och medelklass som allmoge och arbetare. En sådan skildring innebär hänsyn till samhällets skiftande utseende, traditioners utveckling och förändring, ekonomiska faktorer, mentaliteters utbredning etc. Man skulle kunna beteckna vår vetenskapliga metod som en pragmatisk variant av musikalisk strukturhistoria (såsom den formulerats av den tyske musikforskaren Carl Dahlhaus)." Strukturhistorie kan næppe betegnes som noget særligt veldefineret historieteoretisk begreb, og når det yderligere nedtones til en "pragmatisk variant" betyder det i praksis, at den teoretiske ramme der skulle have styret stoffets afgrænsning og beskrivelsesform, er næsten fraværende. Nu ville det være fristende, at slutte denne omtale med at sende 4-bindsværket en tur ud i tovene med en "lige venstre": "*Musiken i Sverige* er teoriløs positivism". Det vil jeg imidlertid ikke, men i stedet sige: "Tak for det!" Den teoretisk stringente historieskrivning egner sig bedst til behandling af kortere stræk og med faglige specialister som målgruppe. Som udgangspunkt for en total-historie der også skal kunne kaperes af læsere uden specialistens forudsætninger, vil en alt for rigid teoretisk indfaldsvej næsten uundgåeligt virke utilnærmelig og dertil dræbende kedsommelig. Så i forbindelse med *Musiken i Sverige* må den pragmatiske variant af strukturhistorien anses for at være meget velvalgt.

Musiken i Sverige* och det konstruerade svenska samhället – i jämförelse med *Finlands musikhistoria

Pirkko Moisala

Både i Sverige och Finland har nationella musikhistoriska verk nyligen slutförts. Verket *Suomen musikin historia* 1-4 (Finlands musikhistoria) kom ut 1995-96 och *Musiken i Sverige* 1994. Eftersom böckerna har utkommit tidsmässigt så nära varandra använder jag detta tillfälle till att diskutera några möjliga förklaringar till våra länders olikhet vad gäller musikvetenskapens karaktär. Min utgångspunkt är närmast den musikanthropologiska kulturforskarens, med intresse för kvinnoforskning, d v s min synvinkel ligger inte nära den traditionella historieskrivningen i musik och jag hoppas att den just för den skull kan öppna nya insikter i historieskrivning i s k nationell musik.

Att skriva en musikhistoria för en nation är utan tvivel inte bara en krävande utan också en riskfylld uppgift. Det gäller att skapa en bild av ett folk, dess förflutna och samtid genom musiken (vilket enligt Homi Bhabha [1990, 297] kallas den performativa dimensionen) samtidigt som verket är en musikpolitisk yttring (den pedagogiska dimensionen). Att skriva en nationell musikhistoria innebär att man använder sin makt, makten att ta fram någonting samtidigt som man väljer bort någonting annat, makten att använda många sidor för att beskriva en viss företeelse, makten att välja en synvinkeln som beaktar bara några aspekter men är blind gentemot andra. Stora nationella musikhistorieböcker är inte opolitiska eller objektiva utan de är innehållsladdade, de lyfter fram vissa betydelser och formar också nya. Man kan kanske inte ens skriva en nationell musikhistoria så att den tillfredsställer alla riktningar i musikkivet eller alla dimensioner i det kulturella livet.

Motivet för att skriva nationella musikhistorier är dock uppenbart. Kanske är det inte bara av en slump som de nationella musikhistorieböckerna utkom både i Finland och i Sverige just nu på 1990-talet. Den europeiska unionen har märkbart ökat behovet av diskussion kring den nationella integriteten och upprätthållandet av den nationella kulturidentiteten och kring frågor om etnicitet.

Begreppet *nation* förutsätter att man gör avgränsningar, att man i viss mån är obunden och att man har känslan av samhörighet och gemensamma rötter, d v s ett slags

överenskommelse om en kulturell enhetlighet. Enligt den kritiska synen på nationalism (bl a Gellner 1964, Anderson 1983 och Bhabha 1990), anser man dock nationen som en konstruktion och nationella historier som narrationer/berättelser av nationen. I sin bok "Imagined Communities" definierar Benedict Anderson (1983, 6) nationen som ett uppdyktat politiskt samhälle. Enligt Ernest Gellner (1964, 169) skapar nationalismen nationen "där den inte existerar". Förutom att nationen måste ha kontinuitet, centrala attribut som konstruerar den nationella identiteten, förutsätter den att man gör begränsningar och låter bli att beakta olikheter – befolkningsgrupper och företeelser som inte passar in på den nationella berättelsen (Handler 1988, 6). De frågor som jag ställer till *Musiken i Sverige* följer dessa kritiska tankar om nationen: Vad berättar de om den svenska nationen och vilket slags "inbillat samhälle" skapar de?

Om musikvetenskapen och musikhistorieskrivningen i Sverige och i Finland

Att Jean Sibelius uppskattas så högt både utomlands och i Finland är en lyckospark samtidigt som det är ett problem för finländsk musik och musikforskning. Det spelar ingen roll om andra kompositörer har hamnat i skuggan av honom med rätt eller orätt (även Einar Englund benämnde sina memoarer som "I skuggan av Sibelius", 1996), det är ett faktum att hans rykte överglänser de andras. Detsamma gäller också musikforskningen i Finland. All forskning som har något att göra med Sibelius har ännu i dag ett speciellt värde i sig. Det har utan tvivel påverkat och påverkar fortsättningsvis musikforskningen i Finland: forskning kring kompositörer och verkanalyser har en större betydelse och ett högre värde än i många andra länder, till exempel i Sverige, där – så vitt jag vet – musikantropologiska och sociologiska synvinklar redan länge har spelat en viktig roll också i konstmusikforskningen. Häri ligger kanske också en orsak till varför *Finlands musikhistoria* beskriver bara konst-musikens historia i vårt land. De andra musikarterna, populärmusik, folkmusik, jazz o s v har ingen plats i verket. Musikens historia betraktas som utvecklingen av musikaliska former, stilar samt kompositionstekniska och estetiska ideal. Kompositörerna står i förgrunden, utövande musiker nämns bara i förhållande till dem och deras verk. Den betydelse som musikinstitutioner och andra kulturinstitutioner samt sociala faktorer har haft i musikens historia beaktas inte speciellt. Detta linjeval gäller särskilt de delar av Finlands musikhistoria som behandlar 1800- och 1900 -talen. Den sista delen koncentrerar sig bara på kompositörerna och deras verk. Den socialt sett bredaste utgångspunkten återfinns i den första delen skriven av professor Fabian Dahlström. Han skriver om det allmänna kulturlivet runt Östersjön under hansaepoken samt diskuterar konstmusikens eventuella rötter i folkmusiken.

I *Musiken i Sverige* skriver man om de många värdeförändringar angående musiklivet och -politiken som skedde i Sverige i slutet av 1960-talet och i början av 1970-talet. På den tiden diskuterade man också inom de finska musikkretsarna om konstmusikens elitism, musikens nationella karaktär och andra politiska frågor inom musiken. Det intressanta är att diskussionerna i Finland mestadeles stannade vid just diskussioner. De hade inget nämnvärt inflytande på musiklivet eller på musikforskningen. Jämlikheten mellan olika musikerter blev inte heller påtagligt bättre – med undantag för de förändringar som infördes vid Sibelius-akademien i början av 1980-talet, när jazzmusik och folkmusik accepterades som akademiska ämnen. Också musikanthropologin och den "traditionella" musikvetenskapen har till våra dagar varit relativt åtskilda, t ex alternativa forsknings- och studielinjer. Carl Dahlhaus tankar samt hela den tyska musikvetenskapliga traditionen har haft ett starkt inflytande på den finländska musikvetenskapen. Författarna till *Finlands musikhistoria* meddelar också att de följer Dahlhaus strukturihistoriska synsätt.

I jämförelse med de begränsningar som man har gjort i *Finlands musikhistoria* tilltalas jag mycket av den breda synvinkel, som man har adapterat (antagligen från den franska Annales-skolan) och tillämpat i *Musiken i Sverige*. Man försöker föra samman alla musikerter inom samma ram och skriva musikens socialhistoria för hela landet – så väl i städerna som på landsorterna, såväl inom det kungliga hovet och kyrkan som hos det vanliga folket, bland såväl professionella musiker som amatörer. I jämförelse med de tidigare böckerna om nationell musik (med undantag för kanske bara Diamond och Witmer, 1994) är detta en radikal och aktningvärd strävan. Tyvärr leder detta val till andra problem som gäller det som Bhabha (1990/297) kallar "spänningen mellan det pedagogiska och det performativa". Samhällen och folk, som beskrivs som enhetliga för nationbyggandets skull, uppstår i själva verket ur många olika intressegrupper, etniska och kulturella identiteter. Bara det konstruerade, "uppdiktade" folket och samhället har den enhetlighet som den nationella berättelsen förutsätter. Så är det också med det svenska samhället.

Det svenska musiksamhället

Musiken i Sverige skapar en bild av ett svenskt folk som är stolt över sitt kungliga hov och dess musik genom tiderna och som kyrkan – både den katolska kyrkan och senare den lutherska kyrkan – spelar en viktig roll för utvecklandet av musiken. Fastän nästan alla musikerter och deras utveckling har beskrivits, ligger tonvikten på konstmusiken och – särskilt i de två sista delarna – också på några kompositörer. Den tredje delen innehåller åtta och den sista sex tonsättarporträtt. Men författarna skriver inte bara om det som – åtminstone i Finland – kallas "den skapande tonkonsten" utan också om "den uppträdande tonkonsten". Som läsare lär man känna många bemärkta och intressanta svenska samt utländska musiker som antingen har haft stor betydelse för nä-

gon musikarts utveckling eller som representerar musiker av sitt slag eller sin tid. Dessa berättelser är intressanta att läsa, då förflutna tider får ansikten.

Musiken i Sverige har emellertid två överraskande brister: den första är att det svenska folket ända till våra dagar presenteras etniskt som enbart och rent svenskt (med undantag för några utländska konstmusiker) och den andra är att diskussionen om kvinnornas roll och ställning i musiklivet är fragmentarisk. Man lyfter visserligen fram namn på många kvinnliga musiker – de flesta av dem har varit antingen pedagoger eller sångare – och bland dem hittade jag också många nya kvinnliga tonsättarnamn. Men ofta nämner man tyvärr bara att en kvinnlig musiker också har komponerat utan att diskutera de omständigheter som de komponerande kvinnorna har verkat under vid olika perioder.

Alltför många kapitel berättar bara om männens musik och om manliga musiker utan att lägga märke till att musik gjord av den andra hälften av befolkningen helt och hållet fattas. Detta beror naturligtvis i någon mån på att forskningen ännu inte vet tillräckligt mycket om kvinnors musicerande, men det är ingen orsak till att låta bli att beakta kvinnornas ställning i musiklivet i allmänhet. Dessutom har man också i Sverige gjort ett par grundläggande studier av kvinnornas musikaliska aktiviteter (Öhrström 1987 och Myers 1993 – dock var den sistnämnda antagligen ännu inte i bruk när *Musiken i Sverige* skrevs). Många bra kvinnliga tonsättare såsom till exempel Helena Munktell och Alice Tegnér, vars barnsånger är kända också i Finland, får bara några rader. I stället för att här och där nämna Elfrida Andrées verksamhet som Sveriges första kvinnliga organist och som tonsättare, borde man, enligt min åsikt, ha valt att skriva ett helt tonsättarporträtt om henne. Detsamma kan man säga också med hänsyn till populärmusiken: Varför har man inte (efter Bellman) plockat ut viktiga personer inom populärkulturens område. Till exempel Abba eller Roxette har säkert gjort Sverige mer känt utomlands än någon annan musikgrupp före eller efter dem.

Som musikanthropolog och finländare måste jag också undra varför *Musiken i Sverige* inte alls tar hänsyn till de många etniska och språkliga minoriteter som har levt och ännu i dag lever i Sverige. Verkets syfte är ju att skriva om musikens historia "inom rikets historiska gränser". Musiken i hertigdömet Finland är förvisso bra representerat (avsnitten har skrivits av Fabian Dahlström), men till exempel den gamla finskspråkiga minoritetens musik i Värmland (Turesson 1964) beaktas inte. Detsamma gäller nuvarande språkliga minoriteter i landet. Exempelvis de finskspråkiga invandrarna har sedan trettio år haft ett aktivt musikliv (Suutari 1994) och också ex-jugoslavernas musik och de grekiska invandrarnas musik i Sverige har undersökts (Ronström 1992 och Einarsson 1990). Men kanske den allra allvarligaste bristen är att den samiska musiken, om vilken det nog finns vetenskaplig litteratur (Edström 1977 och Ternhag 1990), nämns endast med ett par notexempel och anteckningar om insamlingar bland samefolket.

Är det så att de andra etniska grupperna som bor i landet ännu i dag inte är en del av det svenska musiklivet, en del av det "uppdiktade" folket som bygger upp den svenska nationen? Varför måste den musikvetenskapliga undersökningen bekräfta bilden av Sverige som en etniskt ren "knätofsnation"?

Till slut

Trots dessa kritiska anteckningar som har gjorts mera som en uppmaning inför följande bok om Sveriges musik (också Leif Jonsson betonar i sin inledning: "musikens historia måste alltid skrivas på nytt"), övergår jag till att belysa de många positiva och tilltalande dragen i böckerna.

Musiken i Sverige är överraskande intressant att läsa. Särskilt de två första delarna som kartlägger musiken i landet från forntid till gustaviansk tid är en mycket bra sammanställning. Det faktum att verket är skrivet av 40 forskare gör att stilen och synvinklarna varierar. För mig var det en njutning att läsa sådana avsnitt som innehöll en viss problemställning – till exempel några forskare (men inte alla!) funderar kring källkritiska frågor (bl a Ann-Marie Nilsson gällande den forntida och medeltida musiken och Märta Ramsten gällande folkligt musicerande på 1800-talet). Några andra lyfte fram speciella synvinklar (t ex Erik Kjellberg när han skriver om stormaktstidens hovmusik ur genusperspektiv). Många forskare kan också beskriva de förflutna tiderna så att de börjar leva i läsarens sinne genom att författarna på ett balanserat sätt växlar mellan det allmänna och det privata och det mänskliga perspektivet (bl a Anna Ivarsdotter-Johnson gällande den gustavianska operan). Däremot var de tråkigaste kapitlen mer eller mindre ändlösa listor av namn och årtal.

Mångfalden av synvinklar och företeelser som beskrivs är imponerande: Man diskuterar musikuppfattningen och kompositörsuppfattningen i olika tider samt den roll som skriftlig och muntlig tradering har i själva musiken. Folk-, populär- och konstmusikens samt film-, dans- och teatermusikens karaktär genom tiderna klarläggs. Olika musikarter betraktas i förhållande till samhällstrukturen och de sociala förändringarna, till de ekonomiska omständigheterna och till de kommersiella krafterna. Man skriver om musikutbildningen, -debatterna och -journalismen, om konsert- och andra musikinstitutioner samt om instrumentbyggandet. Musiker, kompositörer och många andra aktiva personer som har haft inflytande på musiklivet presenteras. Det individuella livet kombineras med musikarnas historiska utveckling i landet, där också utländskt inflytande spelar en viktig roll.

Allt detta speglar musikvetenskapens breda område i dag. Verkanalyserna spelar sin egen viktiga roll i själva beskrivningen av den ljudande musiken, men likväl behöver man sådana metoder som till exempel musikikonografi, skivmusikforskning och kul-

turanalys samt tvärvetenskaplig kunskap för att skriva en mångfaldig och omfattande musikhistoria.

Litteratur och referenser, som innehåller korta beskrivningar och kommentarer, är en utmärkt hjälp för den kommande forskningen inom olika områden. Varje bok inkluderar också ett personregister. Sakregistret som täcker alla delar och finns i fjärde bandet, kunde dock ha varit mera utvecklat och kunde ingå i varje del.

Musiken i Sverige har många starka sidor och dess strävan efter en bred synvinkel på musiken är definitivt en av de starkaste, men om man tar hänsyn till den nyaste kritiska diskussionen om nationen samt den mångkulturella befolkningen som bor i Sverige, anser jag att detta verk ännu är på väg mot den demokratiska representationen för den pluralistiska musikkulturen omkring oss.

Litteratur

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983
- Bhabha, Homi: (red.) *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990a
- "DissemiNation. Time, narrative, and the margin of the modern nation." I *Nation and Narration*. Homi Bhabha (red.). London: Routledge, 1990b
- Dahlström, Fabian - Erkki Salmenhaara - Mikko Heiniö: *Suomen musiikin historia 1-4*. Helsinki: Werner Söderström, 1995-1996
- Diamond, Beverley och Robert Witmer (red.): *Canadian Music. Issues of Hegemony and Identity*. Toronto: Canadian Scholar's Press, 1994
- Englund, Einar: *Iskuggan av Sibelius. Fragment ur en tonsättarens liv*. Jyväskylä: Gummerus, 1996
- Edström, Olle: *Den samiska musikkulturen – en källkritisk översikt*. Diss Göteborg: Univ., 1977
- Einarsson, Mats: Taximi - improvisation på grekiska. Om den instrumentala improvisationens miljö och praxis på grekiska restauranger och nattklubbar i Stockholm. I *Musik och kultur*, Owe Ronström (red.). Lund: Studentlitteratur, 1990
- Handler, Richard: *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988
- Myers, Margaret: *Blowing Her own Trumpet. European Ladies Orchestras & Other Women Musicians 1870-1950 in Sweden*. Diss Göteborg: Univ, 1993

- Ronström, Owe: *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*. Stockholm: Akademitryck, 1992
- Said, Edward: "Representing the colonized". *Critical Inquiry* 15(2), 1989
- Suutari, Pekka: *Götajoen jenikka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen kulttuuri-identitetin rakentajana Göteborgin alueella*. Licentiatsavhandling, Helsinki universitet, 1994
- Ternhag, Gunnar: En jolkares repertoar – Jonas Eriksson Steggo. I *Musik och kultur*, Owe Ronström (red.). Lund: Studentlitteratur, 1990
- Turesson, Gunnar: *Värmländska kulturtraditioner III. Finsk odling, dikt och musik*. Stockholm: Tidens förlag, 1964
- Öhrström, Eva: *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Diss. Göteborg: Univ, 1987

Nøyaktighetens patos

Ståle Wikshåland

I

Tilstanden er som i et mareritt. Hodet sprenges på vei mot overflaten, jeg higer etter luft. Men det er ingen drøm. Oppvåkningen etterlater meg kavende i et nesten uoverskuelig materiale, så vidt flytende. Det er ikke vrakrester, akkurat, men i hvert fall musikkalske etterlevninger av tolv tusen års forntid og nihundre års historie. Dypdykket i svensk musikkhistorie, fire bind og totusenogfemtite sider på strak arm og én pust er over. Jeg har overlevd, og føler meg som den fremste eksperten på svensk musikkhistorie utenfor fosterlandet.

Følelsen fortar seg raskt, etter at jeg omsider får et tastatur å heise meg opp etter, beredt til å rette ryggen og fortelle. For tekstens tråder leder ikke uten videre til en stødig plattform å overskue fra. Vi må selv veve begrepsnettene vi svinger oss i, for å skape overblikk.

Jeg blir med andre ord liggende og skvulpe, og føler i første omgang bare trang til å utstøte beundrende tilrop, liksom for å gjøre oppmerksom på hva jeg har vært gjennom. Ikke beundring over meg selv, for å ha stått distansen ut. Så langt i fra. Nei, ektefølt beundring, fordi min egen ferd har gitt en svak anelse av hva det må ha kostet for de som la ut på den opprinnelige reisen, for å samle det hele til ett verk og rike. Ikke bare slitet underveis, opp og ned på sidene, inn og ut av arkivene, på kryss og tvers i alle enkeltstudiene og læreverkene, men like mye selve unnfangelsen av planen. Stormanngalskap må det ha vært, tvunget inn i nøkterne planer og disposisjoner, utmyntet i forlagskontrakter og forfatterinstruksjoner, slik at bevillende akademier og andre småfyrster har nikkert anerkjennende, åpnet pengesekken eller innvilget forskningsfri. En visjon, intet mindre, tvunget inn i nøkternhetens strenge form; i selve verket en slags syntese av det historiske materialet selv, av kongelig ekstravaganse på den internasjonaliserte hoffkulturens storslåtte scene og av nøysom bureising, teig for teig, på hjemlig og lokal grunn.

Det er ingen fantasireise lenger. Innsatsen har materialisert seg i fire bind med forbilledlig lay-out, bundet sammen til storverk; et standardverk om fortiden presentert

for ettertiden gjennom en slags nøyaktighetens patos. Endelig ligger det der, pent stablet på pulten foran meg.

Slik gjenfinner jeg meg omsider på tampen av en allerede påbegynt tekst, drar til og begynner å kjenne fast grunn under føttene.

II

Og griper umiddelbart fatt i et fragment fra et annet reisverk, idet det kommer reken- de i erindringen i form av et sitat: «I det vi vanligvis kaller musikkhistorie mangler gjerne ett av to: musikken eller historien.» Carl Dahlhaus har blitt kjent for det, i sin tekst om musikkhistorieskrivningens grunnleggende problemer, *Grundlagen der Musikgeschichte*. Men han har det fra Adorno, i *Ästhetische Theorie*, som for sin del bare parafraserer Friedrich Schlegel, selv om *han* for anledningen faktisk snakket om kunst, og ikke om musikkhistorie. Ikke rart at det huskes, med gru, som potensiell gravskrift for ethvert musikk- eller kunsthistorie-prosjekt, til tross for at det var formulert som et program for å *skrive*, heller enn å ta livet av, en mulig historie om såvel bilder som musikk som kunstverker.

I dag, derimot, romsterer gjerne Schlegel-fragmentet på mørkeloftet hos noen og enhver som er involvert i faget. De fleste av oss plages nemlig av historiografisk dårlig samvittighet, eller akutt problembevissthet som vi pleier å kalle det, etter at musikkvitenskapen definitivt tapte sin historiografiske uskyld.

Når dét var? Sann omtrent på begynnelsen av 60-tallet, om vi skal tro Carl Dahlhaus: «Uten spektakulære kontroverser har såvel begrepet stil som metoden det var sentralbegrep i forvitret, i den grad at det i dag ikke er mer igjen av ideene som begrepet om stil inkarnerte enn innpakningen.» Det låter som en påminnelse om tingenes tilstand, heller enn som opposisjon og kritikk overfor en levende og nærværende tradisjon, ovenikjøpet slett ikke formulert av en radikal kritiker, men av tysk og internasjonal musikkvitenskaps kanskje mest sentrale figur på 70- og 80-tallet.

I hvert fall er det minst et par tre ti-år siden spørsmål rettet til musikkvitenskapen om historie var garantert et stilhistoriske svar, med et kunstbegrep øverst, som spesialiserte seg gjennom ulike genre, tilgjengelig for stilistisk beskrivelse og sortering etter aksens høy og lav. Kunsten uttrykte det ypperste i kulturen, het det den gang, som oftest formulert med kraftige nasjonale brysttoner her i *Randgebiet Skandinavien*, i stolthet over det norske eller det svenske, eller i det minste som et forsøk på å *gjøre* seg stolt, for å skape en nasjonal identitet.

Hva var det som skjedde? Spørsmålet trenger seg på, i første omgang av nød. Det er slik innfallsvinkelen blir historiografisk. For oppløsningen av bildet av én tradisjon med ubestridelig autoritet, korresponderer med en tiltagende oppsmuldring av sam-

lende, epokale begreper i musikkhistorieskrivningen. «Vanskelighetene forbundet med å kunne avstemme musikkvitenskapens problemer til samtidens spørsmål», sier for eksempel Helga de la Motte-Haber i første bind av *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, storverket der et samlet tysk fagmiljø har skrevet ned *sitt* aktuelle erkjennelsesstade, «er nært forbundet med kunstvitenskapenes spesielle karakter, hvis gjenstand selv er underlagt permanent historisk forandring; en gjenstand som konstituerer seg i vekselspillet mellom estetiske uttrykk og resiperende subjekter». «Bak dette», repliserer Joseph Kerman i sin briljante gjennomlysning av tilstivnet musikkvitenskap, «lurer selvfølgelig antakelsen om at fortidens musikk er av estetisk interesse. Denne antakelsen må sies å være av relativ ny årgang.» Derfor eksisterer ikke musikkens historie i dypere forstand, før utviklingen av en klassisk kanon i den autonome kunstneriske institusjon gjorde fortiden estetisk relevant og nærværende. Blant annet gjennom brødrene Friedrich og August Wilhelm Schlegel, for ikke å snakke om E. T. A. Hoffmann. Dette produserte historisk spesifikke bilder av musikalsk fortid, som selv har blitt underlagt forvandling i takt med endringene i de estetiske premissene som spiller med.

Nå er årgangen Kerman snakker om ikke bare relativ ny. I mange miljøer er den også langt på vei rent ut, forbrukt eller forspilt på andre måter. Musikkvitenskapen kan altså ikke ta noen bestemt musikkoppfatning for pålydende, uten samtidig å måtte ta i betraktning premissene for den. Forsøkene på å reise et musikkforståelsens byggverk i og for vår tid, savner faste koordinater å peile seg inn etter. Kan vi dermed trekke konklusjonen om at musikkhistorien ikke eksisterer lenger, eller at den eventuelt må skapes på nytt, for så vidt som kunstbegrepet den var grunnlagt på er blitt et fremmedord i kulturen?

Vi kan i hvert fall ta det som et tegn i tiden at sosiologer, antropologer, sosialhistorikere og populærmusikkforskere kommer trekkende med nye musikkbegreper på musikkhistorieskrivningens hjemmebane, og går til angrep på kriteriene for periodisering, ja til og med på stilistisk fundert periodisering som noe meningsfullt overhodet. Sosialhistorisk, genrehistorisk og strukturhistorisk står man frem med ambisjoner om å innfri hva stilhistorien en gang lovet, eller – unntaksvis og mer drastisk – med skepsis mot stilhistoriens grunnleggende antakelse om én felles kulturarv, der musikkens store verker og komponister skal skrives inn. Det dreier seg om musikk (eller aller helst om såkalte «musikker»), og ikke lenger om stor musikk. I sum speiler mangfoldet en aktuell kulturell situasjon, der tradisjonens tyngde og dens uendelige letthet eksisterer side om side. Midt i fortidens massive nærvær, ser vi ut til å kunne bevege oss fritt i forhold til den. Også i musikkvitenskapen ser tradisjonen ut til å være satt i klammer og fortiden å stå til forføyning, fordi pretensjonen om at den skal være autentisk representasjon av én felles arv er brutt.

I så fall aksentuerer dette hvordan stilhistoriens prosjekt uløselig var knyttet til oppfatningen om én kunstmusikalsk tradisjon, som stilhistorien selv var med på å synliggjøre gjennom sine lengdesnitt i historien. Slik løftet den frem en serie musikalske høydepunkter og innlemmet dem i en kanon av mesterverker. Men dermed endrer musikkhistorien seg, i takt med sin gjenstand. Formulert med Mario Perniola kan vi si at det stilhistoriske bildet av fortiden som én felles tradisjon går i oppløsning når hele fortiden står til rådighet og alt er mulig samtidig, slik tilfellet synes å være i vår musikalske samtid.

Fra en annen synsvinkel kan vi like gjerne si at det er fortiden som på denne måten skifter posisjon. Den fratas retning, fordi den ikke lenger leder noe bestemt sted hen. Fra å ha indikert en felles kulturarv som munnet ut i et aktuelt stadium, historieskriverens eget, forvandler stilhistoriens repertoar av mesterverker seg til en inventarliste. Den historiske faktamengden forvandler seg på tilsvarende måte, til dynger av vrakgods fra et opprinnelig og storslått byggverk, uten mål og med – eller til byggemateriale for nye byggherrer og arkitekter. I en slik optikk kan musikalsk fortid fortone seg uendelig vid og bred, fylt av alt hva musikklivet måtte romme mellom himmel og jord – men kanskje også noe triviell og uten dybde.

III

Er det her jeg har strandet, på min ferd mot overflaten, ved en musikkhistorieskrivning skyllet tilbake til utgangspunktet, *før* stilhistoriens forsøk på å skape sammenheng og mening i det overleverte, slik at det kunne tale til oss? Det var i hvert fall slik Guido Adler beskrev *sitt* historiografiske utgangspunkt, hva han ville overkomme, nemlig en pseudohistoriens *dissecta membra*, uten fortolkende kraft til å syntetisere suksessjonen og samtidigheten av ulike stiltyper og musikkformer.

Eller befinner jeg meg ved en ny startstrek, for et løp befridd fra overleverte mytografier; ved et vell av mulige motiver for en ny historie, og ellers bare blanke ark og fargestifter?

Jeg har strevd lenge med å gi et svar etter å ha lukket permene om materialet, for å kunne betrakte «Musiken i Sverige» som et verk. Ett er i hvert fall sikkert, «Musiken i Sverige» viser ikke bare frem mangelen på etablerte fortolkninger. Den gir også alle signaler på motvilje mot å etablere nye *masterplots*. Kanskje er det klokt, med en slik dyptgripende skepsis mot nye forklaringsprinsipper, fordi det kan bli mulig for nytt og oversett materiale å komme til orde på den måten. Men det er ikke lett, fordi historie alltid også har å gjøre med å fortelle gode historier. Materialet kommer i bokstaveligste forstand ikke til orde av seg selv.

I historiografisk forstand er med andre ord «Musiken i Sverige» atopisk lokalisert, i et slags mellomrom mellom stilhistorisk og empirisk tilnærming, kanskje ut fra en bevisst og illusjonsløs erkjennelse av de store fortellingenes sammenbrudd i musikkhistorieskrivningen. Er det et ingenmannsland? Forfatterne tar i hvert fall ikke noe kunstbegrep for gitt, skyr patosfylte nasjonalmytologier, foretrer i det hele tatt ingen ny kunst- eller kulturoppfatning som kan kaste et forklarelsens lys over nær og fjern fortid og gjøre den til «vår» historie. Målet synes mer nøkternt å være å gi oversikt over historien, eller kanskje bare å skape orden i forskernes kunnskap om den.

I så måte minner den i sin praksis om positivistisk historieskrivning, en gang både aktverdig og radikal i sine krav på saklighet og nøkternhet, men dypt problematisk fordi den var så villig å gi avkall på oppgaven å fortolke. Se bare på tittelen, «Musiken i Sverige», fire bind med materialet forsiktig gruppert ut fra aksepterte tidsskille i almen svensk historie. Enhver påstand om periodisering i dypere forstand, like så vel som antakelser om musikalsk nasjonalkarakter eller annen egenart er klinisk renset ut. Og innholdet følger opp, i den forstand at musikken i Sverige åpenbart bare unntaksvis lar noe som helst tone frem. "Musiksverige" liksom bare er der, lokalisert med presise koordinater i tid og rom.

Er vi altså fremme – eller tilbake – ved historiestudentens klassiske oppsummering etter endt studium, der dét faktum at det skjedde noe hver eneste dag i historien var det eneste han husket? Eller ved et av dette musikkhistorieprosjektets hovedoppgaver: å vise at det faktisk også er slik i svensk musikkhistorie, at det er nok historie der til å fylle alle fortidens dager? Et opparbeidende prosjekt, med andre ord, som byr på tunge løft; en møysommelig oppgave, også fordi den ikke lokker med store triumfer ved endt oppdrag annet enn dette ene: oppdrag utført, innenfor moduset 'plikten kaller'.

Visjonen som har drevet prosjektet frem til verk, for det er alltid snakk om visjoner i et så gedigent foretak, er altså nøkternhetens visjoner. Karttegnerens visjoner, kanskje. Problemet blir at historikeren ikke primært tegner kart. Han forandrer terrenget, i hvert fall kulturlandskapet. Det er derfor historikere må bli konstruktører – av plot.

Dem har det for så vidt alltid vært mange av, ofte med sluttprodukter til skrekk og advarsel for etterfølgerne. (Dansk) *Gyldendals musikkhistorie* for noen år tilbake, for eksempel, som hardhendt skar bort alt som ikke passet i den mer eller mindre nyslåtte materialistiske historieforståelsen, og endte i almenheter. Men hva med Jan Ling og hans større og mindre utkast til en slags humanismens og folkelighetens betraktning av musikkhistorien? Hvor har det i hele tatt blitt av göteborgerne i svensk musikkhistorie?

Og hva med Friedrich Schlegels pinking i vår historiografiske samvittighet, han som selv hverken var byggherre eller entreprenør i bransjen for kunst- eller musikkhistorieskrivning (om enn han ble det i nasjonsbygging, på sine eldre og reaksjonære dager),

men kun var opptatt av verker som han selv oppfattet som eksepsjonelle, uansett fra hvilken tid de stammet. Det dreier seg om verker som overskred den tid og de situasjoner de så dagens lys under, fordi de hadde noe å si, også til ettertiden. Hva vi øyner i hans skrifter, og i skriftene til åndsfrender som for eksempel E. T. A. Hoffmann, er musikk som i utgangspunktet ikke var, men først *ble* verker fordi de fikk et etterliv – i hvert fall om de ble hjulpet til orde av en fortolker. Det er slik tradisjonens kanon ble skapt. Og det er slik den endres, i det den skapes på ny og på ny.

Sagt på en annen måte: nøyer vi oss med å bringe orden i materialet, risikerer vi ikke bare å gi avkall på en kunstforståelse, men også på en historieforståelse. I alt vårt moderne besvær med kunst- og verkbegrepet – i hvert fall når vi skal vitenskapeliggjøre vår musikkforståelse – er det lett å overse hvordan dannelsen av et (romantisk) kunstbegrep er innvendig forbundet med skapelsen av historisk bevissthet, den som har vært opphav til at historiens hendelser og historiske ytringer anses å være noe i sin egen rett, ikke bare forhistorie som fremskrittet har distansert. Kunstbegrepet og den hermeneutiske bevisstheten oppstår i så måte som siamesiske tvillinger. Slike par lar seg som kjent ikke uten videre skille ad.

IV

«Problemet mitt», sier Jacques Derrida et sted, «har alltid vært at jeg enten husker for mye eller for lite til å fortelle en god historie». Det er han ikke alene om. Men det kan jo bli bra tekster av det, likevel.

I så måte kan det være på sin plass å differensiere litt i forholdet mellom bindene, ut fra egenarten i tiden de tar for seg. Oversiktspreget i det siste bindet er et valg som kan forsvares, ut fra synspunktet om at velartikulerte fortolkninger av samtidshistorien lett går over til å bli en aktør på banen, i stedet for en beskrivelse og fortolkning av spillet. En behøver ikke la være av den grunn, selv om forfattere og redaksjon har valgt slik i Bind 4.

På motsatt pol er begrensningene i materialtilfanget for Bind 1, fra de tidligste tider til 1720, såvidt sterke, at forsøk på å strekke narrative spenn i det, lett kunne ha forvandlet teksten til en historisk roman, med mye fri diktning. Det har forfatterne såvisst ikke gjort.

Men hva med de to gjenværende, der det ikke er begrensninger i materialet som setter bom for eventuelle nyfortolkninger? Mest konsekvent gjennomarbeidet er Bind 3, om 1800-tallet, eller romantikken som det pleide å hete før i tiden. Men det blir ikke vellykket av den grunn, snarere tvert i mot. Materialet, hele musikklivet på svensk 1800-tall, måles opp på kryss og tvers, med innholdslisten i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft's* Bind 4 som forelegg. Alle får sitt, stor som liten, før det hele knas og

eltes til en homogen masse av nøytral beskrivelse som kjøres gjennom genre- og klassemønstrene som i en kvern. Individuelle sammenhenger og gestalter pulveriseres. De gjenoppstår heller ikke i kortbiografiene, tilsammen 8 stykker, med ti sider til hver, ut fra demokratisk, heller enn estetisk og kritisk sinnelag. Slik blir helheten jevn og grå. Det er både for mye og for lite, for å parafrasere Derrida.

Har dette med det enkle poeng å gjøre at det ikke er så mye stor musikk på svensk 1800-tall å henge det hele opp på? «I svensk musikkhistoria är Berwald något av en grandios monolit», står det på side 350. Det lett patetiske i denne *punch-line* ligger i at han likefullt er så vanskelig å få øye på, for andre. Ikke bare på den norske siden av grensen, der vi har naturgitte fortrinn som den beste nasjonalsangen og Grieg til å måle opp den musikalske fallhøyden, men også for de fleste perspektiver utenfra.

Kanskje har det ikke vært så mange mytografier å gi slipp på, slik at overgangen til den nysaklige og prosaiske skrivemåten har falt lett?

Misforstå meg rett. Når vi først snakker om norsk musikkhistorie, så har den nasjonalromantiske gullalderen også sin pris, med mytografiske historieskrivere i fri dressur helt opp til vår egen tid. Romantikken som distinkt historisk fenomen kan også usynliggjøres, om den gjøres til selve grunnlaget for enhver forståelse. Den viskes ut som gjenstand for fortolkning, men lever videre i beste velgående, ikke som musikkhistoriens emne, men som dens form. «Griegs spøkelse kaller seg musikkhistoriker, og skriver selvbiografier», som en ung norsk historiker formulerte det nå nylig.

Men det ville være en kortslutning å tro at en betimelig dekonstruksjon av norsk musikkhistorieskrivnings *masterplot*, samtidig skulle bygge ned musikkens estetiske utsagnskraft, slik den har stått frem i samtid og fremfor alt i ettertid. Griegs storhet som komponist, hans nasjonalhelt-status, er nok konstruert, men den er ikke tanke-spinn. Man kan ikke *beslutte* seg til å konstruere en aktuell kanon, man velger ikke komponistene inn i tradisjonens anegalleri, slik man for eksempel velger inn medlemmer i et akademi. Det skal mer til enn figurer tegnet i en tekst, om enn aldri så livfullt, til å skape store komponister.

Her skrenser vi nok en gang borti estetikken, ikke som nok ett mønster i den historiske veven, men som et spørsmål om kvalitet, om verdi, om aktualitet. Om estetisk utsagnskraft sterk nok til å tale til ettertiden, når musikken stilles på prøve i en fortolkning, og derfor en viktig innfallsport til musikkhistorien. I så måte er estetiske kriterier ikke så lette å fordrive fra musikkhistoriske tekster, som mange moderne musikkhistorieskrivere tror – om det nå fortsatt skal handle om musikkverker og om musikkens historisitet, og ikke bare om musikklivet sånn generelt.

Men «Musiken i Sverige» er nesten fri for estetiske verdier. Om det er slik at det er manko på betydelige komponister, ville ikke det ha vært interessant å bringe på bane?

Og om det ikke er slik, hvorfor males da komponistene og verkene med så monotone strøk?

En visitt innom Max Weber kunne her ha vært på sin plass, siden vi nå er i det sosiologiske og sosialhistoriske hjørnet, fordi han som ytterst få har vist, at refleksjonen over det konstruktive i all historiografi ikke behøver å gå sammen med svake tolkninger, med ikke å tørre å fortolke noe som om det skulle være sant. Webers til dels minuttøse ettervisning av hvordan vår livsverden er noe konstruert, et kulturelt nettverk vevd av oss selv, går sammen med sterke og dristige fortolkninger ut fra idealtyper.

I Bind 3, derimot, er det lite av både sterke og dristige fortolkninger. Hva som er av teori er *commonplace*, uten forklarende kraft, knebøyninger på rutine innenfor offentlighets- og institusjonsteori.

Det samme gjelder langt på vei Bind 2, selv om unntakene her finnes. Bellman-kapitlet for eksempel, der teoretiske premisser inngår i en selvsagt dialog med materialet. Et livsverk fremstår i sin egenart, og samtidig som knutepunkt for signifikante tendenser i tiden. Er det en tilfeldighet at to av skribentene her kommer fra en litteraturvitenskapelig tradisjon?

I Bellman-kapitlet ser vi også hvor fruktbart fortolkning av verkenes mening kan være, det som ellers savnes i fremstillingen. Uten en slik estetisk og kritisk overprøving, eller *criticism* som Kerman og amerikanerne kaller det, har nemlig musikkhistorie lett for å bli av kun historisk interesse, som det pleier å hete om et musikkstykke når vi skal si at det er kjedelig.

Men også vurdert 'rent historisk', blir i særlig grad fremstillingen i Bind 3 for svak og nøytraliserende til å trekke opp meningsfulle sammenhenger. Teksten oppviser en meget svak syntetiserende kraft, målt mot historiker-standard. Det er lite her som kan få historiske fakta til å tale på ny, gi dem et liv utenfor arkivene, løfte dem ut av kategorien for det Nietzsche kalte for antikvarisk historie.

I så måte kan man kanskje si at den nysaklige stilen til de aller fleste forfatterne er en slags avpassing av stil til emne. Det er så man rent blir oppvikket, når man i avsnittene om kirkesang møter en noe anakronistisk engasjert stil, på vegne av aktører i striden som forfatteren åpenbart sympatiserer med. Eller når man leser om Bellman, i et språk animert av fortolkningen. Ikke forsert, ganske avslappet og tilbakelemt faktisk, som variasjoner over kjente tema eller varianter over velkjente melodier. Som hos Bellman selv, kunne man si, om enn minus forskningsgjenstandens frodighet. Believende, altså, om ikke belevent.

Er dette umulig overfor svensk 1800-tall? Hva da med for eksempel Horace Engdahls livgivende studier av Kellgren, Atterbom, Almqvist og de andre svenske romantikerne? Finnes det ingen tradisjon for slikt, i eller utenfor musikkens akademier også? Om det skranter med store komponister, hvorfor blir for eksempel ikke den

svenske viseskatten mer synlig som estetisk uttrykk. Den er i særklasse i Norden, noe de aller fleste har erfart som har et forhold til musikk. I «Musiken i Sverige» blir den mer en del av kontekst, også i forrige århundre, når den for alvor traderes. Er svensk musikalsk romantikk slik, endimensjonal, uten for- og bakgrunn?

V

Som frittgående intellektuell nabo, uten nasjonale forpliktelser i svensk kontekst, er jeg imponert over innsatsen. Jeg vil gjerne gjenta dét. Men leselysten forholder seg snevrere og mer målbevisst enn velviljen og ansvarsfølelsen for stort og smått, og går sine egne veier. Slik vet jeg i hvert fall hva jeg kommer å vende tilbake til, etter å ha saumfart verket, stedene der vitebegjærligheten har blitt stimulert og begynnelsen på nye historier formulert.

De finnes nemlig, om ikke i overflod, flest i Bind 2. Da tenker jeg i særlig grad på behandlingen av den gustavianske operaen, og måten trådene fra den forfølges i hele behandlingen av 'Den gustavianska tiden', selv om de også der truer med å forsvinne i det blå – eller grå. Stoffet i seg selv er fantastisk, og knapt forståelig i sin fulle tyngde før nå, etter rehabiliteringen av barokkoperaen og av dens umiddelbare etterfølgere. Her føres vi, om ikke på kloss hold, så i hvert fall frem til øyenkontakt med verkene selv og med deres svimlende fordoblinger på den sosiale og politiske scenen. Vi øyner Gustav III. som forsinket utgave av den barokke spilleren, der monarkens storhet og tragedie veves inn i en estetikk der livet tar regi av kunsten, like så vel som omvendt, og der det å blir forført av sitt eget illusjonmakeri straffes med døden. Her skjønner vi at vi ikke forstår svensk og internasjonal historie, dersom vi ikke forstår egenarten i postbarokk svensk opera. Og følgelig at vi ikke skjønner hva verkene dreier seg om, om vi ikke ser dem som distinkte historiske begivenheter.

Vi finner også tilløpsstykker til en fascinerende historie om svensk hoffkultur tidligere i samme bind, og for så vidt også i Bind I. Selv strekker forfatterne derimot ingen forbindelser som gir oss nye perspektiver. I stedet løper de pannen mot redaktørens årstall, strenge kronologiske tidsskille som står og stenger for forsøk på å trekke opp sammenhenger av kvalitativ art.

Det finnes selvsagt flere interessante enkeltavsnitt, kirkens bilde av den profane musikken i Bind 1 for eksempel, der vi i fine dobbeltgrep presenteres for et fascinerende materiale og for problemene forbundet med å fortolke det.

Men jeg skal ikke dvele, fordi ovenstående holder til å statuere et eksempel, til mulig etterfølgelse.

VI

Historien om svensk musikkhistorie (om det er tillatt å introdusere et så gammelmodig begrep igjen) er nemlig ikke avsluttet med «Musiken i Sverige». Men det er lagt et nytt grunnlag, et nødvendig grunnlag, et gedigent bakteppe og flikene av noen gode historier.

I så måte har historien så vidt begynt, på en måte som stiller vanskelighetene i et slikt prosjekt i relieff. Fremfor alt gjelder dette konflikten mellom på den ene siden en empirisk innrettet historieskriving, der det viktigste kriterium for et mulig relevant datum er at det har faste koordinater i tid og rom, og på den andre siden historievitenskapens hermeneutiske modus. I sistnevnte har det i hvert fall siden Dilthey vært selvsagt at det historiske i 'historisk forståelse' primært angår vår måte å forstå på, fordi meningsfull – i denne sammenheng: historisk – fortolkning av empiriske data selv ikke kan være et empirisk datum.

Vi er med andre ord tilbake til sitatet fra Schlegel, samt ved en ny start, der fortiden er gjort tilgjengelig for videre fortolkning. Vi har nemlig ikke motiver til nye bilder, annet enn i bildene vi allerede kjenner. I så måte er kortene allerede lagt, i og med de fire bindene vi allerede har spilt oss gjennom. Feltet er klargjort for nye spill, der kjente motiver kan inngå nye forbindelser og flere lag avdekkes i en fortid som slik kan bli vår. Det er i et slikt møysommelig spill at vi skaper, og omskaper, historie.

På en måte dreier det seg hele tiden om et kunnskapsarkeologisk retrospektiv, ut fra samtiden som standplass, om vår egen historiske sensibilitet spilt ut mot fortidens. Det er så å si slik historie skrives. I hvert fall er det ved å gjøre oss bevisst denne dimensjonen i musikkhistorieskrivningen at vi kan ha håp om å bringe skrivemåten mer i overensstemmelse med måtene vi skaper og gjenskaper fortiden i vårt fortolkende forhold til den – som musikalske interpreter.

For det er ikke bare i mytenes og eventyrenes *Det var en gang...* at fortellingen vever oss inn i historiens bilder og gjør fortiden nærværende og intelligibel. Historieskriving, med narrative strukturer som mønster og språket som skyttel, fremtrer alltid som forsøk på å skape kulturelt fellesskap, også der sporene fra fortiden organiseres på nye måter. Selv der tråder løsnes som får velkjente bilder til å rakne, knytter språkets vev som oftest andre tråder, om enn ubemerket, fastere. Mer – eller mindre – komplisert er ikke kulturvitenskapene, eller *les sciences humaines* som franskmennene så treffende benevner dem, der såvel historie som musikkhistorie hører til. De er orienteringsforsøk i en verden der menneskelig hjemstavnsfølelse ikke er selvsagt og der vitenskapelig erkjennelse, såvel som andre forsøk på å vinne innsikt, er del av kulturen og hverken bør stille mot å bli opphøyd sannhet om den eller nøye seg med å bringe orden i alt vi tilfeldigvis vet.

Synpunkter på *Musiken i Sverige*

Gunnar Eriksson

Det är svårt att inte ösa beröm över *Musiken i Sverige*. Redan arbetet med att få bidrag från så många medarbetare att hyggligt smälta samman till en redaktionell enhet imponerar. Det första som annars slår läsaren är väl verkets betydande bredd. Det måste vara första gången i vårt land som så många aspekter av musiken och dess samhälleliga sammanhang förts ihop i en enhetlig framställning. De stora musikverken och deras kompositörer ryms sida vid sida med populärmusik och folkliga musikytringar, musikanter och musikpublik, och de sociala, politiska och ekonomiska förutsättningarna får sitt berättigade beaktande. Bäst har man ganska naturligt kommit tillrätta med de två första volymerna, som behandlar tiden till och med 1700-talet. De två senare banden måste ju beakta ett så mycket mera rikt och mångfasetterat stoff, och när tiden själv är så svår att fänga som den är under artonhundratals och nittonhundratals, är det inte egendomligt att också tidens musikliv blir så mycket mer undflyende och svårt att kläda i uniform.

Det jag personligen i första hand möjligen saknar när det gäller bredden är en tydligare framställning av musikkritiken och musikdebatten. Detta gäller särskilt från 1800-talet och framåt. Det framgår att vårt land under denna period fick intressanta specialtidsskrifter för musik, samtidigt som recensioner av konserter och annat musikaliskt stoff började bli ett stående inslag i dagspressen liksom i allmänkulturella tidskrifter. Vad som verkligen stod i dessa publikationer skymtar fram i diverse sammanhang, kanske främst under särskilda kompositörer, solister etc., men det hade sannolikt varit värt en mer samlad framställning av många olika skäl. Visserligen ägnas i del 4 ett särskilt avsnitt åt "musiken och det tryckta ordet". Det är i sig mycket förtjänstfullt, men det är egentligen bara en enda tidskriftsdebatt som får en närmare presentation, den i och för sig mycket viktiga "stora musikdebatten" 1956-57.

Som idéhistoriker måste jag bedöma projektet *Musiken i Sverige* utifrån andra kriterier än de rent inommusikaliska. Det låter sig till någon del göra, eftersom det varit författarnas uttryckliga avsikt att se musikskapandet och musiklivet i sitt breda historiska sammanhang. Det är också på en rad punkter som idéhistoriska aspekter, mer eller mindre renodlade, kommer till uttryck igenom alla de fyra banden. Vad man ur min synpunkt kunde efterlysa är en tydligare diskussion kring hur idéer och musik

hänger samman med varandra. Jag vill försöka antyda vad en sådan diskussion kunde ta upp och göra det i så nära anknytning till verket som möjligt.

Några samband måste från mina utgångspunkter kanske sällas bort eller åtminstone markeras som mindre centrala – fastän viktiga i musikhistorien ur andra aspekter. Jag menar idéer som är inommusikaliskt estetiska, som t.ex. kan röra preferenser för den ena eller andra typen av ensembler, tonarter eller tempereringar men som inte refererar till något idéinnehåll utanför det musikaliska. (I ett arbete som Benestads Musik och tanke kan man finna åtskilligt stoff av denna typ). Men exempel på detta är sannolikt i grunden ganska få. Moderiktningar inom musiken kan mycket väl avspeglar en tidsanda utan att sambandet är alldeles uppenbart. Detta blir strax för mig en huvudpunkt.

Andra förbindelser mellan musik och idéliv gäller musikens samhällsliga funktion. Man kan tänka på sådant som operans uppkomst och utveckling, som länge speglar behoven hos en hovkultur som i sin tur präglas av sin specifika uppsättning av idéer om furstars makt och pondus, den antika mytologins moraliska symboler och konsternas förmåga att inpräglar en viss livsstil hos avnämarna. Nästan varje musikform uppvisar sådana funktioner som bland annat avspeglar, uttrycker och formar publikens föreställningsvärld. Allt sådant är tacksamt att framställa för en musikhistoriker och väl tillgodosett i föreliggande projekt.

Från en annan infallsvinkel kan man lätt se att idéer och musik möts i de fall då musiken är ackompanjemang till dikter eller andra vanligen meningsbärande texter (häri ingår naturligtvis mycken musik som också kan ses ur det närmast förut nämnda perspektivet). Tydliga exempel är för svenskt vidkommande Bellmans visor eller Geijers och Lindblads romantiska sånger, liksom mycket annat. Också här är det lätt för musikhistorikern att påvisa sambandet, men svårt att ständigt göra det tydligt, eftersom stoffet är så stort och mångskiftande. Man får nog ändå säga att även denna aspekt av förbindelsen musik och idéer är väl tillgodosett i den nya musikhistorien.

Svårare blir det att komma åt idéernas förhållande till den rena instrumentalmusiken. De idéer som ligger i den ovan antydda allmänna samhällsfunktionen är skäligen utspädda och innehållsmagra och en närkamp med tonbilden ur idéhistorisk synpunkt tenderar lätt att bli alltför subjektiv för att kunna redovisas med vetenskapliga anspråk. Ändå finns här ett intressant forskningsfält.

Ett samband av den här avsedda typen berörs, när vi i tredje bandets inledande utmärkta om än med nödvändighet kortfattade decennieöversikt får reda på att Mozart, för oss traditionellt uppfattad som en utpräglad klassiker, av den svenska romantiska generationen sågs som en företrädare för en sådan musik som tycktes dem ge det rätta uttrycket för deras egen upplevelse av världen: emotionellt stark, sublim och djupsinnig. Även om så relativt ospecificerade egenskaper hos musiken inte motsvaras av någ-

ra tydliga "idéer" i meningen "artikulerade föreställningar om bärande principer i tillvaron", så motsvarar de väl en attityd, ett sätt att förhålla sig i världen som är romantiskt och trots allt faller inom idéhistoriens vida domäner. Samtidigt pekar denna Mozartbild på att kopplingen musik – idéer likaväl kan äga rum i åhöraren som hos tonsättaren, och att åhörarens uppfattning kan vara musik- och idéhistoriskt lika intressant som föreställningarna hos musikskaparen.

Ett övergripande fenomen inom musikutvecklingen under 1800-talet är för övrigt den naturligtvis påtalade spänningen mellan klassisk behärskning och romantiskt formöverskridande. Båda polerna – liksom själva spänningen – är i hög grad även idéhistoriskt relevanta och säger åtskilligt om de olika existentiella förhållningssätt som härskade under romantikens långa århundrade. Ur själva formspråket går att utvinna insikter om tidsandan.

Det är i sammanhanget intressant att läsa exempelvis Hans Eppsteins känsliga och träffande beskrivning av Berwalds symfonier, som han med stor rätt klassar som "absolut" musik i motsats till musik med ett bestämt "program", ett av tonsättaren fixerat idémässigt eller berättande innehåll. Det visar sig att Eppstein ändå (ofrivilligt?) kan karakterisera Berwalds musik i ord som inte enbart har en inommusikalisk innebörd. Han talar om hur Berwald kan "med polyfonins hjälp skapa klanglig spänning, vilket starkt bidrar till det egendomligt dova, liksomt hotfullt avvaktande som vidlåder denna episod", eller i en annan symfoni "detta hemlighetsfullt avvaktande på grundval av en spänningsladdad harmonik" (III, s. 345f.).

För en idéhistoriker ligger det nära till hands att jämföra musikaliska uttryck av den typ Eppstein här beskriver med den under romantikens gång fördjupade erfarenheten av själens mörkare sidor, en erfarenhet som då i Berwalds fall kontrasterar mot det vitala, man vågar väl säga livsbejakande, i de flesta avsnitten av hans symfonier. Eller, med utgångspunkt i det senare citatet, den komplikation som tiden uppvisar när det gäller frågan om tillvaron är meningsfull eller inte, dvs. en viktig beståndsdel i 1800-talets idékris. Ett sådant musikaliskt uttryck kunde då ses som en spegling av hur en konstnärssjäl som Berwald individuellt anammat denna kris. Det är då långt ifrån säkert att detta anammande är medvetet, men det hindrar inte att man kan hävda att symfonin låter som den låter av bland annat det skälet att den är komponerad i just det mellersta 1800-talets idémiljö. I sammanhanget reser sig för mig en fråga, som jag inte kan besvara men som kanske kunde få ett svar längs den antydda tolkningslinjen. Jag är nog inte ensam om att trots frånvaron av nationella musikschabloner tycka mig höra en "svensk" ton hos Berwald. Vore det möjligt att avgöra den frågan?

Det rör sig i ett fall som detta inte om någon översättning ton för ton eller tema för tema till romantisk filosofi eller psykologi, men det handlar ändå om att söka uppfatta

en överensstämmelse mellan musik och tidsanda, som till äventyrs kunde preciseras ytterligare.

Samtidigt kan Berwalds symfonier kanske ses som enskilda exempel på den karaktär som symfonin allmänt antog (med eller) efter Beethoven: ett slags spegel av ett organiskt kosmos ("universum", "livet", "tillvaron", "de mänskliga villkoren" – småningom för en tid hos vissa mer mikrokosmiskt: "nationen", "hembygden", "den svenska naturen") med mer eller mindre tydligt inbyggda spänningar och bristningar.

Bakom sådana funderingar ligger den enkla tanken att musiken ur en synpunkt sett är ett slags språk eller kanske snarare är jämförbar med språk. För språket gäller att det förmedlar information på två olika sätt (påtalat av flera språkfilosofer), som kanske kan tydliggöras om man säger att det både *utsäger* och *ger vid handen*. I en sats som "Det är vackert väder idag" ligger en utsaga om rådande meteorologiska förhållanden, men om orden är riktade till grannen på andra sidan staketet kanske det är lika viktigt att den ger vid handen att det råder fred och harmoni grannarna emellan så långt det ankommer på den talande. Det utsagda är ganska fixerat till sin betydelse, under det att det som ges vid handen är mångtydigt och beroende på vad mottagaren behöver få ut av det. Det utsagda kan man få fram genom att studera ordens betydelse i en ordbok, men det som ges vid handen flyter helt och hållet med sammanhanget. I musiken är det mesta givet vid handen och föga är utsagt. Till det utsagda hör trumpetsignaler med fastsälld innebörd, som t.ex. väckning. Dit hör väl också programmusiken, om programmet är någorlunda rigoröst fastställt. Det samband mellan idé och musikaliskt uttryck som jag ovan pläderat för att undersöka hör helt och hållet hemma inom studiet av det som ges vid handen. Det är svårt men kanske inte omöjligt.

Att sådana undersökningar till stor del saknas i *Musiken i Sverige* är ingen rimlig kritik av detta goda verk. Tvärtom kan det sägas att det först är när musiken behandlas så brett och synpunktsrikt som skett i dessa fyra volymer som en idéhistoriker kan börja drömma om en fortsättning som delvis kunde gå efter de senast antydda linjerna. Att knyta själva den ljudande musiken till idélivet på ett sätt som inte skymmer de rena musikaliska värdena är en fascinerande utmaning.

Uppdraget att tycka något om projektet *Musiken i Sverige* innefattar också en reaktion på den hithörande skivserien. Det är ju utomordentligt glädjande att så mycket svensk musik från de mest skiftande epoker med ens blivit tillgänglig. Eftersom jag inte haft tillfälle att lyssna på mer än några få av inspelningarna kan jag inte yttra mig över kvalitén (och skulle kanske inte våga det ens om jag hört allt), men min föreställning är att den genomgående är hög. Återstår att otacksamt yttra sig över vad man tycker saknas. Det oerhört rika musiklivet under 1800- och 1900-talen blir trots allt representerat med ganska glesa nedslag, och de kvinnliga kompositörerna får, om jag ser rätt, trängas på en enda skiva. Den onda cirkeln föreligger ju att man inte kan ef-

terlysa så många kvinnliga tonsättares musik eftersom man inte fått tillfälle att höra den och därmed bedöma om den är värd inspelning. Men åtminstone beträffande Elfrida Andrée är jag övertygad att hon är värd en generös lansering.

Musiken i Sverige

Eva Haettner Aurelius

Pionjär och grundläggare

Musikhistorikern liksom litteraturhistorikern kan inte tränga långt bortom de tecken-system – notskrift och alfabet – som kodar den sång och musik och det tal och den dikt som är musikhistorikerns och litteraturhistorikerns föremål. Men på intrikata och listiga vägar har musikhistorikern kunnat få reda på något: arkeologins fynd, bilder av instrument på hållristningar och på de medeltida kalkmålningarna i våra kyrkor ger någon kunskap om hur det klingat och låtit i Sverige under forntid och medeltid. Men mycket är det inte, och vi vet föga om hur all den gehörstraderade musiken – till exempel den medeltida balladen egentligen låt. Musiken till dessa ballader upptecknades först under 1800-talet, och upptecknarna hade sina öron, sina ideal men notationen hade sina begränsningar. Den musik som lättast visar sig i en musikhistoria är därför den som bevarats i notskrift, i sin tur oftast de högre skiktens musik.

Det är mot bakgrund av detta värt högt beröm att redaktörerna och författarna till *Musiken i Sverige* ändå strävat att skildra folkets musik, de läten, låtar och den visa som folket brukat i arbete, fest och vardag.

Idé, helhetsstruktur och dispositionsprinciper

Denna strävan är helt i linje med grundritningen i *Musiken i Sverige*. Den är nämligen långt ifrån enbart kompositörernas eller stilarnas historia i Sverige, utan allrämest musikklivets historia. De grundfrågor som ställs handlar om vilka funktioner som musiken hade och vilka institutioner som bar upp och befördrade musiken och musikkivet och deras växt. Dessa funktioner och institutioner fattas sedan i sin tur ofta mot bakgrund av den allmänna historiska utvecklingen, mot bakgrund av ekonomi, politik och kulturlivet i allmänhet.

Men det hände något vid 1700-talets slut och vid 1800-talets början. Musiken började frigöra sig från sina bindningar till kyrka, hov, skola, universitet och militär och började forma sin egen institution med Musikaliska akademien, halvoffentliga och så småningom offentliga konserter. Musiken började avnjutas, den hade inte längre någon tydlig social funktion – den ackompanjerar inte arbetet, den bär inte längre de

liturgiska texterna, den representerar inte längre kungen, den söver inte längre barnet, den avnjuts vid konserter och i salongen.

Då försvinner på sätt och vis den anknytning till funktion och institution som musiken dittills haft, och musikhistorien ändrar delvis karaktär. Tonsättarna och stilarna, stilutvecklingen får i tredje bandet – som handlar om musiken och musiklivet mellan 1810 och 1920 – halva utrymmet, medan bilden av musiklivet under denna period får den andra halvan av volymen. I den fjärde och avslutande volymen – den handlar om perioden 1920–1990 – har så förbindelsen till det omgivande samhället och dess institutioner blivit ganska svag: vad historien nu handlar om är en autonom institution.

Denna historia om musikens emancipation avspeglas i verkets struktur, skönjbart i bandens sinsemellan skiftande dispositionsprinciper. De två första banden disponeras efter de gängse politiska perioderna (fortid, medeltid, vasatid, stormaktstid, frihetstid och gustaviansk tid), medan band tre har tre huvudavdelningar: musikkulturen 1820–1920, musikproduktionen 1810–1870 och musikproduktionen 1870–1920. Perioderna och dispositionen har nu inget att göra med den stora historien. I band fyra skildras på liknande sätt i tolv relativt fristående kapitel dels musiklivets olika, autonoma institutioner (orkesterföreningar, körsången, musikutbildning, spelmansrörelser), dels konstmusikens utveckling i form av stilöversikter och tonsättarporträtt.

Verkets genomgående dispositionsprincip är en kombination av systematik (musiklivets olika aspekter) och kronologi (främst konstmusikens utveckling), en uppläggning som motiveras av verkets dubbla ambition att skildra både musiklivet och musiken i Sverige. Man går från de större sammanhangen till de mindre, från institutionerna till genrerna, till verken och tonsättarna. Men de större sammanhangen ändrar karaktär under resans gång. Från att ha varit utommusikaliska institutioner blir de inommusikaliska institutioner.

Detta är naturligtvis en förenklad bild av verkets idé, helhetsstruktur och dispositionsprinciper, men i stora drag torde den vara rättvisande. Och vilken annan berättelse kan man skriva än denna emancipationens historia? Någon annan historia hade sannolikt inte varit möjlig. Vad läsaren av verket hade önskat i detta sammanhang hade varit att framställningen tydligare hade markerat denna historia om emancipationen. Musikens förknippning till de samhällsliga institutionerna (kyrka, hov, skola, militär) blev uppenbarligen svagare under 1800-talet och den översikt av 1800-talets allmänna historia disponerad efter decennier – som inleder tredje bandet förmår inte knyta samman samhällsutveckling och utvecklingen inom musiken. Visserligen finns det band mellan musik och samhälle – i folk rörelser (skarpskytterörelse, frikyrkorörelse, nykterhetsrörelse och arbetarrörelse) – men det nya under 1800-talet är emancipationen – det framgår ju av bandets disposition. I fjärde bandet finns inga översikter av

den allmänna historien, och man noterar också att i detta band har en av de institutioner som sedan medeltiden burit upp musiken helt försvunnit ur blickfånget, nämligen hovet. Man noterar också att skolan, universitetet och militären spelar mycket underordnade roller i bilden av musiklivet under 1900-talet.

Helheten i de enskilda banden

Granskar man mera i detalj bandens uppläggning, finner man att de två första banden är stringent och logiskt uppbyggda. Det första bandet – som spänner över perioden från forntiden till och med stormaktstiden – har disponerats kronologiskt och efter de miljöer och institutioner vari musiken har utövats och fungerat: efter kyrkan, bondesamhället, hovet, skolan, universitetet och städerna. För att bara nämna två av det första bandets utmärkta skribenter: Ann-Marie Nilsson ger sakrika, överskådliga beskrivningar av den medeltida kyrkomusiken, hon förklarar termer och klargör mässans och tidebörens olika liturgiska delar. Harald Göransson's avsnitt om kyrkans musik under 1500-talet och 1600-talet, med avsnittet om koralerna till 1697 års psalmbok är likaledes utomordentligt informativt, välbalanserat och dessutom skrivet med ett lätt personligt tonfall, som alls inte skämmer, tvärtom! Redaktionen har visserligen eftersträvat ett jämnt stilläge genom hela verket, och det har man lyckats med, men en viss personlig färg på stil och uttryckssätt har sitt särskilda värde. Man undrar om inte friheten i detta avseende hade kunnat vara något litet större än vad den varit.

Det andra bandet har tre huvudavdelningar, nämligen avsnitten om frihetstiden, den gustavianska tiden och det om "musik över epoker och sociala gränser". Det sistnämnda avsnittet är ett utmärkt grepp för att hantera den musik som (nästan) alla sjöng och som inte präglats så starkt av sin tid. Visserligen är avsnittet brokigt: här följer sig avsnitt om kyrkosången, om Bellman och skillingtrycken, men när det nu finns musik som inte så lätt låter binda sig vid en klass eller vid en tid, så får man leta efter lämpligare rubrik än denna! Redaktören Anna Ivarsdotter-Johnson skall ha beröm för den överskådliga dispositionen av detta band, liksom för sina utmärkta avsnitt om Roman och den gustavianska operan. Gunnar Hillboms och James Massengales utomordentliga avsnitt om visparodik, visrepertoar och Bellman ger en utmärkt sammanfattning av dessa forskares resultat vad beträffar bellmanmusikens ursprung, funktion och särart. Lennart Hedwalls översikter av hovmusik, konserter och teatermusik under Lovisa Ulrika och Adolf Fredriks tid är koncentrerade, perspektivrika och såvitt man förstår ytterligt kunniga.

Det tredje bandet har som nämnts en delvis annorlunda uppläggning än de två första banden. Musiklivet lösgörs under 1800-talet successivt från hovet, och förutsättningarna för en autonom musikinstitution skapas. Viktiga kapitel här är till exempel de om det privata och offentliga musiklivet (Leif Jonsson och Martin Tegen), om mu-

sikutbildning och musikundervisning (Lennart Reimers). Bandets huvudidé är dock den nationella idén: i bandets begynnelse skildrar Anna Ivarsdotter-Johnson upptecklandet av de gamla folkvisorna, främst de medeltida balladerna. Den musikaliska inspiration som sedan utgick från denna verksamhet blir så den röda tråden i detta band. Genomgående söker man finna och utreda relationen till det nationella eller provinssiella i de olika sammanhangen och hos alla de betydande kompositörerna. Till exempel hette många manskörer Svea, Manhem och Svitjod, och de sjöng, liksom sina föregångare inom studentsången, gärna folkvisor, och det hände att de klädde ut sig i folkdräkter. I bandets mitt, som en avslutning på översikten och som en upptakt till avdelningen om konstmusiken kommer så ett avsnitt om den andra vägen av uppteckningsarbete och nationella strömningar inom kulturlivet.

Men detta band är inte lika stringent upplagt som sina föregångare – och säkert har detta mycket att göra med att musikkivet och musiken har blivit mer differentierat och materialet blivit rikare. Uppläggningsen är i stora drag följande. I det första stora avsnittet "Musikodlingen 1810–1920" skildras de institutioner som bar upp musikkivet men också den musik som var knuten till dessa institutioner och i de två följande avsnitten (om musikproduktionen 1810–1870, resp. 1870–1920) delar man in dessa efter två principer, dels genre (exempelvis körmusik, solosång, orkesterverk) dels tonsättare (exempelvis A. F. Lindblad). Detta betyder att man finner utredningar om exempelvis manskörsång på tre ställen: i det musiksociologiskt upplagda avsnittet om "Sången i kör", i det genremässigt upplagda avsnittet "Körmusiken" och i avsnittet om tonsättare (t. ex. det om Söderman). Än mer splittrat blir intrycket när man upptäcker att i avsnittet om "Sången i kör" finns en underavdelning som handlar om parodier på de patriotiska sångerna, vilka behandlas längre fram i bandet. Tyvärr hänvisas man här inte till de ställen längre fram där dessa sånger behandlas från synpunkten genre och tonsättare. Just detta är en småsak, men den splittrade framställningen och uppbyggnaderna är olyckliga. En kraftfullare redigering med kanske andra dispositionsprinciper hade varit bättre. Man undrar också över varför redaktionen dragit en gräns vid 1870 – ingenting i rubriker och resonemang har för mig klargjort varför man drar en gräns här.

Men dessa anmärkningar får inte fördunkla det faktum att bandet som helhet ger en fyllig, informativ bild av 1800-talets svenska musik och musikkiv. Bland de många utmärkta avsnitten kan nämnas Ramstens, Bohlins, Jonssons, Tegens och Lewenhaupts om musikmiljöer och repertoarer, Axel Helmers om den romantiska solosången och Uppsalatraditionen och Anders Edlings om Emil Sjögren.

Det fjärde bandet är – som antytts ovan – kanske det brokigaste bandet. Dispositionens huvudprinciper är dels gener (konstmusik, populärmusik och folkmusik med underavdelningar) dels utvecklingen av de musikaliska institutionerna (orkesterföreningar, körsångsföreningar, musikundervisning), alltså två systematiska principer.

Inom avsnittet om konstmusiken är dock dispositionsprincipen kronologisk. Liksom det nationella var den röda tråden i berättelsen om 1800-talets konstmusik, är förhållandet till modernismen den röda tråden i berättelsen om 1900-talets konstmusik. Avsnitten om denna musik har inte – som motsvarande avsnitt i det föregående bandet – strukturerats efter genrer, utan efter förhållandet till tradition och modernism. Här finns, liksom i det föregående bandet, en viss tendens till upprepning, eftersom man kombinerar översikter med tonsättarporträtt.

Allmänt sett kunde kanske detta band ha redigerats hårdare, särskilt avdelningen om populärmusik som omfattar drygt 100 sidor. Man frågar sig till exempel varför Vreeswijk bestått med ett eget avsnitt, medan varken Taube eller Sjöberg fått det, och man undrar varför två avsnitt om revymakarna och samhällssatirikerna Karl Gerhard och Hasseochtage infogats i ett kapitel som har rubriken "Med glimten i örat" och sägs skola handla om pastischer, parodier och liknande grepp inom populärmusiken. Det som avsnitten om Gerhard och Hasseochtage främst behandlar är nämligen satiren hos dessa. Man kan heller inte fränkänna kapitlet en viss pratighet och jargongspråk: "Ser vi till en av vinylens primadonnor i Sverige, Siw Malmkvist..." (IV, s. 252). Men det skall i rättvisans namn sägas att det inte kan ha varit lätt att finna någon bra dispositionsprincip för populärmusikens brokiga material och mångfacetterade institution, och det skall också sägas att man har lagt ut en röd tråd också i detta kapitel, nämligen spänningen mellan svenskt och utländskt.

Annat i det fjärde bandet som man gärna dröjer vid och gärna läser om är Märta Ramstens koncentrerade och väl upplagda kapitel om folkmusiken, liksom Harald Göranssons initierade kapitel om koral och mässa, Bo Wallners porträtt av Hilding Rosenberg och Göran Bergendals dito av Lars Erik Larsson.

Forskningssummering, handbok eller berättelse – pionjärens uppdrag

Generellt sett är *Musiken i Sverige* en kombination av forskningssummering och handbok: den söker redovisa det viktigaste i den musikvetenskapliga forskningens resultat och nuvarande ståndpunkter och den vill ge fyllig och pålitlig basinformation om gångna tiders musik och musikliv i Sverige. Detta betyder bland annat att verket tillhandahåller läsaren – och det allt mer ju närmare man kommer nutiden – mängder av namn och verkstitlar. *Musiken i Sverige* har inte – i stort sett – karaktär av berättelse, och det är först efter viss möda läsaren konstruerar den berättelse, den idé som tycks ligga i eller under verkets helhet. (Som ovan sagts uppfattar jag den som musikens gradvisa emancipation.) Men som forskningssummering och som handbok är verket såvitt jag kan bedöma excellent, medan det kanske är mindre excellent som läsebok och som pedagogiskt instrument. Och man förstår mycket väl att redaktionen velat ha det så: när man äntligen har kommit dithän att Sverige skall få en musikhistoria och

att denna måste pressas in i ett visst antal sidor, ett någotsånär behändigt format, så måste detta nog ske på bekostnad av berättelsen, av linjeföringen.

Utförligheten har ett klart egenvärde – detta första verk, denna begynnare skall fungera som pålitlig, grundläggande handbok. Men det finns också ett annat, ytterligt viktigt skäl för utförligheten. Som pionjär skall *Musiken i Sverige* också i rimligaste mån söka få med allt, täcka alla aspekter för att peka på vad som behöver kompletteras och för att bilda utgångspunkt för reaktioner. *Musiken i Sverige* är med andra ord inte bara en summering av allt som är gjort – den har också lagt en grund för vidare utforskning av svensk musik och svenskt musikliv.

Kvinnornas roll

Ett exempel på utförligheten är att man uppmärksammat kvinnornas roll i musiklivet och deras insatser som musiker, sångare och kompositörer. Men man får ibland intrycket att det finns mer att säga om kvinnornas insatser. Två exempel får illustrera denna synpunkt. I kapitlet om stormaktstidens hovmusik av Erik Kjellberg får kvinnan i hovmusiken och musiklivet vid Ulrika Eleonoras hov varsitt avsnitt. Men man undrar i förbigående om inte Maria Eleonoras insatser var viktigare än Gustav II Adolfs när det gäller tillkomsten av hovkapellet – så här skriver Kjellberg inledningsvis om detta: "Med Gustav II Adolfs giftermål i Kalmar 1620 trädde Sverige in i ett nytt musikhistoriskt skede genom det hovkapell som då formerades. Bland de nyanlända till denna ensemble fanns Andreas Düben, som blev stamfader för dynastin Düben i Sverige." (II, s. 309). Detta förtigande av att det var Maria Eleonora av Brandenburg som kungen gifte sig med och som kanske var den som gav impulsen till bildandet av hovkapellet, skall ställas i relief mot vad samme Kjellberg senare, i avsnittet om kvinnan i hovmusiken, skriver om Maria Eleonora och Düben: "Gustav II Adolfs drottning Maria Eleonora från Brandenburg kunde spela luta och hade enligt sändebudet Ogier haft hovkapellmästaren Andreas Düben som expert i konstfrågor. Dübens hustru Anna Maria Kosselin skall ha varit hennes kammarjungfru och hovmusikantänkan Anna von der Linde var dotterns, den unga prinsessan Kristinas, amma. Som änkedrottning vistades Maria Eleonora omväxlande i Tyskland och i Sverige och hon betalade åtskilliga spelmän, skolpojkar, komedianter och andra för deras musikaliska 'uppvaktningar'". (II, s. 350). När det på ett tredje ställe står att de flesta av hovkapellets musikanter kom från Tyskland, och "åtta direkt från hovkapellet i Berlin" (II, s. 312) undrar man om inte hovkapellets tillkomst hade något att göra med att Gustav II Adolf gifte sig just med Maria Eleonora. Det vore spännande om någon utredde hennes eventuella roll vid tillkomsten av det som skulle bli den enda, stora svenska orkestern under långa tider!

I kapitlet om upptäckten av folkmusiken vid 1800-talets begynnelse talar skribenten om att "De traditionsbärare, som förvaltade det rika folksvisearvet, var däremot till allra största delen kvinnor. I källmaterialet finns knapphändiga noteringar om sångarna, uppgifter som aldrig kom i tryck. De ger intressanta glimtar av en kvinnokultur, som spänner över sociala klyftor och som länkar samman generationer. I kök och kammare möttes prostinna och piga, majorska och trotjänarinna. Och barnen fick höra sagor och skrömt, sänglekar och ramsor av barnpigor, mödrar och mormödrar. De sociala skrankorna var förvisso höga, men gården likafullt kvinnornas gemensamma värld." (III, s. 63). Mycket mer sägs inte, och kanske finns det inte mer att säga på forskningens nuvarande ståndpunkt. Men det ropar i så fall på mera forskning – att söka beskriva denna kvinnokultur, dess medvetande och dess former.

Mellan folkligt och fint, mellan ord och ton

Musiken i Sverige är ett pionjärverk. För första gången kan den svenska publiken i ett verk möta historien om orglarna, klaveren, visorna, körsången, solosången och symfonierna i Sverige. Man kan följa musiken som kyrkans, hovets och militärens tjänarinna och man kan se hur musiken gradvis blir sin egen herre. Och man kan till sist se samspelet och motspelet mellan svenskt och utländskt, mellan enkelt och konstfullt, mellan folkligt och fint, mellan litteratur och musik. Det är spel som visar en mycket svensk historia, en historia som har sina klara paralleller i litteraturhistorien. Det tycks höra till den svenska kulturen att den aldrig riktigt förmår skapa socialt skarpt åtskilda kulturella rum, att den aldrig riktigt sätter skarpa gränser mellan ord och ton. Så betraktat blir Carl Michael Bellman, Erik Gustav Geijer och Bo Nilsson inkarnationer av denna svenska kultur.

Musikhistoria och litteraturhistoria

En litteraturforskares tankar om *Musiken i Sverige*.

Lars Lönnroth

Vad skiljer musikhistorien från litteraturhistorien – bortsett alltså från att den ena handlar om musik och den andra om litteratur? Det är naturligt för mig att ställa denna fråga när jag bläddrar i flerbandsverket *Musiken i Sverige*,¹ eftersom jag själv varit en av huvudredaktörerna för *Den svenska litteraturen*, ett litteraturhistoriskt flerbandsverk av nästan exakt samma omfattning (drygt 2000 sidor).

Men låt mig börja med likheterna! Det handlar ju i båda fallen om konstarter som engagerat en mycket stor mängd svenskar sedan historiens gryning. Båda konstarterna har starkt påverkats av samhällsutvecklingen, ofta i samverkan med varann, och de har utövats av såväl professionella som amatörer, vilket för historikern innebär att det finns såväl en väldig "main stream" som ett mer begränsat flöde av konstnärliga elitprestationer och banbrytande nyskapelser att ta hänsyn till i framställningen. Själv är jag anhängare av ett ganska brett sociologiskt perspektiv på litteraturlivet men menar samtidigt, att det måste finnas plats för fylliga presentationer av de verkligt stora mästarna och deras numera klassiska pionjärverk. Redaktionen av *Musiken i Sverige* tycks ha haft en liknande inställning vad gäller musiklivet. Vilket inte hindrar att man kan ha olika åsikter vad gäller avvägningen mellan brett och smalt, högt och lågt, folkligt och elitistiskt (varom mera nedan).

Det finns också många överensstämmelser mellan de miljöer där musik respektive litteratur förmedlats till publiken. I båda fallen finns t.ex. en folklig traditionskultur med centrum i det gamla bondesamhället, där musik, visor, dikter och berättelser vanligtvis förts vidare från traditionsbärare till traditionsbärare utan skriftens hjälp. I båda fallen finns en kyrklig offentlighet med rötter i medeltiden, där såväl musikaliska som litterära genrer växt fram ur liturgin och gudstjänstlivet. I båda fallen finns uttrycksformer som utvecklats ur hovets och aristokratins behov av förfinad underhållning. I båda fallen finns, i modern tid, en grundläggande motsättning mellan å ena sidan ett "bildat" kretslopp, som bärs upp av utbildningsinstitutionerna och kulturetablissermanget, och å andra sidan ett "populärt" kretslopp, som bärs upp av marknaden och

1. red. Leif Jonsson m.fl., vol. I–IV (429+488+544+592 = 2053 s), Stockholm 1992–94

2. red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, vol. I–VII (284+320+319+301+319+320+338 = 2201 s), Stockholm 1987–90

kommersiella massmedia. Allt detta gör att man som litteraturhistoriker ofta ”känner igen sig” i musikhistorikernas miljöbeskrivningar och socialhistoriska bakgrundsteckningar. Samma bilder har också i viss utsträckning kunnat användas i både *Musiken i Sverige* och *Den svenska litteraturen* för att illustrera dessa miljöer

Dock finns åtminstone två avgörande skillnader mellan musikens och litteraturens livsrum. Den första består i att författarna alltid varit mångdubbelt fler än tonsättarna och dessutom långt mer inflytelserika som ideologer inom det egna språkområdet, så att de som grupp haft bättre möjligheter att hävda sig och dominera sitt eget lands kultur. Den andra består i att *framförandet* spelat långt större roll för musiklivet än för litteraturen, i varje fall i nyare tid, då diktverk – bortsett från dramatik och sånglyrik – i huvudsak förmedlats genom tyst läsning. Av båda dessa skäl måste en musikhistoria bli mer inriktad på konstens uppförandep Praxis och utövande artister, medan en litteraturhistoria måste bli mer inriktad på upphovsmännen.

Denna skillnad speglar sig redan i innehållsförteckningen, om man jämför *Musiken i Sverige* med en svensk litteraturhistoria som min egen. Medan tonsättarpresentationerna på sin höjd upptar 10 % och musiklivet i vid mening minst 50 % av utrymmet i det förra verket, uppgår författarpresentationerna i den genomsnittliga svenska litteraturhistorien till minst 60 %, medan beskrivningen av litteratur- och teaterlivet brukar få nöja sig med omkring 10 %. Inte ens de mest betydande svenska tonsättarna som Berwald, Stenhammar eller Allan Pettersson får en behandling som tillnärmelsevis kan mäta sig med den som kommer våra främsta diktare till del (en Strindberg, en Selma Lagerlöf, en Gunnar Ekelöf). Omvänt skriver musikvetarna långt mer om folkmusik än vad litteraturvetarna brukar skriva om folkdiktning, långt mer om konsertliv och operaföreställningar än vad litteraturvetarna brukar skriva om teaterlivet, långt mer om musikinstrumenten och deras användning än vad litteraturvetarna brukar skriva om diktarnas arbetsredskap och kommunikationsverktyg.

Har det verkligen alltid varit så här i musikhistoriska översiktsverk? Nej, tydligen inte, ty när jag konsulterar äldre handböcker i ämnet finner jag där betydligt mer om de klassiska tonsättarna och betydligt mindre om folkmusik, populärmusik och musiklivet i bred mening. Tydligen har det på senare år skett en dramatisk förändring av svensk musikforskning i musiksociologisk riktning, och denna förändring har varit mer radikal än den motsvarande förändring som litteraturvetenskapen genomlöp under samma tid. Visst har även vi litteraturvetare, faktiskt ända sedan Henrik Schück på 1880-talet grundlade svensk litteraturhistoria, intresserat oss i någon mån för folkdiktning och populärlitteratur och för diktningens sociala miljöer. Men vårt intresse har varit halvhjärtat och i stort sett begränsat till den lilla grupp specialister som kallat sig ”litteratursociologer.” Det stora flertalet litteraturforskare, inte minst de unga dok-

toranderna, sysslar i dag liksom på 1800-talet med de stora mästarna och deras kända texter, numera ofta i det dunkla ljuset från svårbegriplig estetisk modeteori från USA eller Frankrike.

Författarna till *Musiken i Sverige* verkar däremot inte ha förläst sig på estetiska teoretiker. I stället tycks de vara gripna av den gargantuanska forskaraptit som på sin tid utmärkte Schüeck och andra pionjärer i litteraturhistoriens heroiska barndom. Med nästan frustande entusiasm redovisar dessa musikforskare sina senaste fynd från arkiv och instrumentsamlingar. En del av kapitlen i översiktsverket – inte minst de kapitel som handlar om folkmusik, körsång och populärmusik – förefaller att vara skrivna nästan från scratch, dvs utan tydligt föredöme i äldre handböcker. Redovisningslusten kan ibland bli alltför överväldigande, så att texten blir oformligt faktaspäckad och därmed svår att smälta för okunniga normalläsare. Men å andra sidan – hur avundsvärd är inte denna forskarglöd, denna pionjäranda! Hur mycket roligare är det inte att skriva ett sådant pionjärarbete än att – som ofta sker bland litteraturforskarna – bara putsa en smula på föregångarnas estetiska omdömen om de traditionella mästarna!

Det är fascinerande att föreställa sig hur den litteraturhistoria skulle se ut som skrevs efter samma modell som *Musiken i Sverige*. Det skulle innebära till exempel att vi litteraturvetare tvingades ägna oss betydligt mer än vi nu gör åt sådana ämnen som aktörernas röster och recitationsteknik vid framförandet av muntlig diktning, åt skriftmediets inflytande på textproduktionen i det äldre samhället, åt boktryckarkonstens genombrott på 1500-talet, åt den litterära salongskulturen på 1800-talet, åt TV-mediets och dator teknikens framväxt på 1900-talet. Framför allt skulle vi tvingas använda betydligt mer tid och utrymme åt *mötet mellan litteraturen och dess publik*, till exempel i skolan, på teatern, i bokhandeln, på biblioteket. Förmodligen skulle det vara nyttigt för oss om vi gjorde allt detta i större utsträckning än vad som nu sker. Sannolikt skulle vi få bättre perspektiv på vårt ämne.

Ofta frågar jag mig om unga litteraturvetare verkligen måste ägna så mycket tid som de numera faktiskt gör åt att älta mängder av oväsentliga detaljer i Strindbergs, Lagerlöfs och Ekelöfs klassiska texter. Borde de inte oftare gå ut ur sina kammare, slänga sina litteraturteoretiska skrifter i väggen och – liksom författarna till *Musiken i Sverige* – söka kontakt med folklorister, etnologer, arkeologer och kultursociologer för att få ett bättre grepp om litteraturens plats i samhället som helhet?

Å andra sidan är det uppenbart att vi aldrig kan reducera författarpresentationen i en svensk litteraturhistoria till ett fåtal, med ojämna mellanrum utplacerade "författarporträtt" på det sätt som redaktörerna av *Musiken i Sverige* valt att göra med tonsättarna. Författare som Strindberg har trots allt haft ett så dominerande inflytande på hela det intellektuella livet i vårt land, att de inte bara måste bli huvudpersoner i den

historiska framställningen utan också kritiskt skärskådas i särskilda, biografiskt uppbyggda kapitel med ordentliga genomgångar av enskilda insatser. Och även ett stort antal mindre betydande författare måste behandlas i (kortare eller längre) separata avsnitt, därför att deras publik och deras individuella insatser kräver det, även i de fall när den nutida publiken är relativt liten. Visserligen är det ett oting, när författares betydelse mäts i det antal rader eller sidor som de upptar i litteraturhistorien, men det är trots allt begripligt att så sker.

På denna punkt befinner sig nog musikhistorikern i en friare och därmed behagligare situation, eftersom det inte tycks finnas så många svenska tonsättare att ta hänsyn till, speciellt inte om man enbart räknar med de tonsättare som faktiskt spelas! Till skillnad från författarna tycks därtill ganska många av vårt lands tonsättare – särskilt i äldre tid – ha varit invandrare som bara stannat en begränsad tid och därför inte haft möjlighet att utöva något djupgående inflytande på det svenska kulturlivet. Mängden av helsvenska tonsättare som betyder något för dagens publik blir därigenom mycket lättare att överblicka än motsvarande grupp av helsvenska författare.

Däremot tycks musikhistorikern ha större problem än litteraturhistorikern när det gäller själva verkpresentationen. Litterära texter kan ju i allmänhet refereras, citeras och även analyseras med vardagsspråkets ord, vilket gör presentationen någorlunda lätt att följa också för den litterärt obevandrade. För att på motsvarande sätt presentera musikverk krävs emellertid notexempel och en musikvokabulär som bara ett relativt fåtal människor behärskar. I praktiken blir därför musikpresentationerna i verk som *Musiken i Sverige* relativt svårbegripliga eller vaga på gränsen till det intetsägande. Skall en icke specialutbildad läsare som jag fatta vad det egentligen handlar om i kapitlet om Berwald eller Allan Pettersson måste jag ideligen avbryta läsningen för att lyssna på en eller annan illustrativ inspelning. Detta innebär att man inte kan lustläsa verket lika snabbt och lätt som man läser en någorlunda välskrivna litteraturhistoria. Det krävs komplettering i form av en musikhistorisk CD-serie i stil med den förträffliga *Musica Suecia*.

Till slut några ord om det musikhistoriska verkets enskildheter, när det gäller sådana ämnen som ligger på gränsen mellan ordkonst och tonkonst. En del av dessa ämnen (Bellman, Geijer, fornnordisk och medeltida viskonst) har jag själv i särskild grad intresserat mig för som litteraturforskare, och det är därför naturligt att jag med särskild uppmärksamhet läst vad som skrivits om dessa mina egna skötebarn.

Uppenbart är att det nästan inte finns några källor alls vad gäller forntidens svenska musik, trots att det finns relativt gott om källor – runinskrifter, landskapslagar etc. – vad gäller denna tids ordkonst. Redaktionen för *Musiken i Sverige* har i det läget valt att helt förlita sig på musikarkeologen Cajsa Lund, som i band I redovisar sina fasci-

nerande om än ibland ganska spekulativa idéer om forntida musikinstrument och deras användning. Det hade här varit värdefullt att få en komplettering i form av en närmare analys av de textställen i Eddan och de isländska sagorna där sång och musik omtalas. Cajsa Lund citerar visserligen ur *Völuspá* en strof om harpospel, men det finns betydligt mer av detta slag i västnordiska källor, och de kan faktiskt användas för att dra slutsatser om det forntida musiklivet i Norge och på Island. Allt är väl inte lika relevant för Sveriges del, men en del av dessa västnordiska texter borde nog ändå kunna användas i kombination med arkeologiska instrumentfynd från svenskt område för att komma fram till en något säkrare bild av forntidsmusiken än den som hittills redovisats.

Framställningen av medeltidens musikhistoria vilar på säkrare grundlag, eftersom kyrkomusiken delvis bevarats i notskrift, och en del av musiklivet finns dessutom praktfullt illustrerat i medeltidskyrkornas kalkmålningar. Men också här går det att komma längre med hjälp av det litterära textmaterialet – riddardikt, rimkrönikor, officier, sagor etc. – och detta är också precis vad Ann-Marie Nilsson har lyckats med. För mig som medeltidsforskare var hennes kapitel bland de allra mest spännande att läsa, inte minst därför att de kastar nytt ljus över sambandet mellan text och musik i medeltida framförandep Praxis.

Vad gäller Bellman – som jag själv skrivit om i *Den svenska litteraturen* – har man ju länge varit medveten om sådana samband mellan nationaltrubadurens litterära och musikaliska uttrycksformer, framför allt genom Torben Kroghs, Richard Engländerens och James Massengales gränsöverskridande forskningar. Inte desto mindre är det roligt att nu kunna ta del av det eleganta och fullmatade Bellmankapitel som Gunnar Hillbom och James Massengale tillsammans presterat i band II av *Musiken i Sverige*. På detta område har mycket uträttats sedan Tobias Norlinds tid!

Vad slutligen Geijer beträffar – behandlad av mig i två olika litteraturhistoriska kapitel – så har han inte i musikhistorien fått något eget kapitel, och det är han väl heller knappast värd, eftersom det trots allt är på litteraturens område han gjort sina främsta insatser. Frågan är dock om inte Geijer trots allt förtjänat en samlad presentation (i så fall kanske helst skriven av Lennart Hedwall), eftersom hans inflytande på 1800-talets musikliv faktiskt varit ganska stort inom flera olika områden: folkmusik, götisk ideologi, romanssång, instrumentalmusik, musikkritik etc. I band III av *Musiken i Sverige* omnämns han visserligen många gånger i flera olika sammanhang men mestadels bara i förbigående, ibland som folkvisesamlare, ibland som medlem av Götiska förbundet, ibland som musikskribent eller som kompositör av romanser och pianostycken. Det hela blir en aning för splittrat. Här visar sig nackdelen med att dela upp musikhistorien i kapitel som följer genrer eller musikformer snarare än enskilda kulturpersonlig-

heter. Det blir också en viss risk för upprepning när kapitlen – som i detta fall – anförtrotts flera olika skribenter: Anna Ivarsdotter-Johnson om folkmusiken, Axel Helmer om den romantiska solosången, Martin Tegen om instrumentalmusiken etc.

Men som helhet har jag – det har förhoppningsvis framgått – haft stor glädje av *Musiken i Sverige*, inte minst tack vare det generösa bildmaterialet men framför allt på grund av de många nya forskningsresultaten. De ger mig inspiration inför den förestående omarbetningen av *Den svenska litteraturen*.