

Magisteruppsats i musikpedagogik

Those Spooky Troonns

Leonard Bernstein och The Norton Lectures

Bengt Källstrand

2009



Kungl. Musikhögskolan i Stockholm

Magisteruppsats i musikpedagogik

Those Spooky Troonns

Leonard Bernstein och The Norton Lectures

Bengt Källstrand

2009

Institutionen för musik, pedagogik och samhälle
Kungl. Musikhögskolan i Stockholm

Those Spooky Troonns – Leonard Bernstein and The Norton Lectures

Bengt Källstrand

Abstract

This study has a threefold purpose: The first part of it is to spread more light on Leonard Bernstein's activity as an educator in the field of music, through a discourse analysis of his six Norton Lectures – *The Unanswered Question* – which he delivered at Harvard University 1973. The lectures were also, at that time, filmed at a TV-studio with the intention later to be broadcasted. This study focuses on these films. Seeing the discourse from a Foucaultian point of view while using the three dimensional model for critical discourse analysis developed by Fairclough, this analysis also serves the second more essential part of the purpose which is to explain the social forces that permeate a filmed event like this. The third part of the purpose is to clarify for whom the filmed lectures are aimed. This study shows which struggles of power and other social forces that lie behind and inside the lectures and the films. The study concludes that the lectures are built on somewhat flimsy grounds concerning the use of Chomsky's linguistic theory, but with the use of this theory's diagrams and applying them to music, the lectures could be to a great value for those who wish to learn the grammar of music. The study also concludes that the lectures give an interesting and informative overview of the nineteenth and twentieth century's music history, connected to the development of the ambiguity in music and to the poetry of the time, thus acting as an appetizer for further reading and learning in these fields.

Innehållsförteckning

1 INLEDNING	1
1.1 BERNSTEIN – KUNSKAPEN, MAKTEN OCH DEN PEDAGOGISKA VILJAN	1
1.2 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR	2
1.3 TIDIGARE FORSKNING	3
1.4 FOKUSERING	4
2 BAKGRUND	5
2.1 USA:S MUSIKHISTORIA – EN KORT SAMMANFATTNING	5
2.2 LEONARD BERNSTEIN – EN BIOGRAFI	7
2.2.1 Uppväxt och utbildning	7
2.2.2 Dirigenten	11
2.2.3 Kompositören	13
2.2.4 Pianisten	13
2.2.5 Kontroverser och kamper	14
2.3 HARVARD UNIVERSITY	16
2.3.1 <i>The Charles Eliot Norton Lectures on Poetry</i>	16
2.4 NOAM CHOMSKY	16
2.5 LEONARD BERNSTEIN OCH THE NORTON LECTURES	19
3 TEORI OCH METOD	20
3.1 DISKURSANALYS UR ETT FOUCAULTANALYTISKT PERSPEKTIV	20
3.1.1 <i>Diskursbegreppet</i>	20
3.1.2 <i>Foucault och diskursanalys</i>	21
3.1.3 <i>Foucaults maktanalytik</i>	22
3.1.4 <i>Bourdieus habitusbegrepp</i>	24
3.2 METOD	25
4 ANALYS OCH RESULTAT	27
4.1 BESKRIVNING AV TEXTEN – DET SPRÅKLIGA OCH DET VISUELLA	27
4.1.1 <i>Föreläsning 1 – Musical Phonology</i>	31
4.1.2 <i>Föreläsning 2 – Musical Syntax</i>	36
4.1.3 <i>Föreläsning 3 – Musical Semantics</i>	42
4.1.4 <i>Föreläsning 4 – The Delights and Dangers of Ambiguity</i>	44
4.1.5 <i>Föreläsning 5 – The Twentieth Century Crisis</i>	47
4.1.6 <i>Föreläsning 6 – The Poetry of Earth</i>	51
4.2 ANALYS AV DEN DISKURSIVA PRAKTIKEN	55
4.2.1 <i>Vem äger makten att få tala och undervisa?</i>	55
4.2.1.1 Leonard Bernstein som musikpedagog	56
4.2.1.2 Bourdieus habitusbegrepp	57
4.2.1.3 Var det endast Leonard Bernstein som hade kunskapen?	57
4.2.2 <i>Vilka äger tillträde till föreläsningarna? Vilka är utestängda?</i>	58
4.2.3 <i>Vad får sägas och vad är otillåtet att säga?</i>	59
4.2.3.1 Intertextualitet	60
4.2.3.2 Interdiskursivitet	61
4.2.3.3 Hur togs föreläsningarna emot?	62
4.3 FÖRKLARING AV DEN DISKURSIVA PRAKTIKENS FÖRHÅLLANDE TILL DEN SOCIOKULTURELLA KONTEXTEN	65
4.3.1 <i>Tidsandan</i>	65
5 DISKUSSION	67

5.1 KUNSKAP ÄR MAKT	68
5.2 OBEHÖRIGA ÄGA EJ TILLTRÄDE!	68
5.3 BAS, KONSTRUKTION OCH REAKTION	69
5.3.1 <i>Föreläsningarnas bas</i>	69
5.3.2 <i>Konstruktion – Intertextualitet och interdiskursivitet</i>	71
5.3.3 <i>Reaktion</i>	72
6 KONKLUSION OCH FORTSATT ANALYS	74
REFERENSER	76
BILAGOR	
BILAGA 1 – LISTA ÖVER TIDIGARE FORSKNING AVSEENDE BERNSTEINS MUSIKPEDAGOGISKA VERKSAMHETER	
BILAGA 2 – TIDPUNKTER FÖR NORTONFÖRELÄSNINGARNAS FRAMFÖRANDE	
BILAGA 3 – UTDrag UR LEONARD BERNSTEINS VERKLISTA (KRONOLOGISKT)	
BILAGA 4 – THE CHARLES ELIOT NORTON PROFESSORSHIP OF POETRY – INNEHAVARE GENOM ÅREN	
BILAGA 5 – EFTERTEXTER	
BILAGA 6 – TITLAR PÅ LEONARD BERNSTEINS ÖVRIGA MUSIKPEDAGOGISKA TV-PROGRAM	
BILAGA 7 – I HATE MUSIC!	

1 Inledning

”Those Spooky Troonns” var Leonard Bernsteins eget namn på de sex musikföreläsningar han genomförde hösten 1973 inom ramen för sin ettåriga Nortonprofessur vid Harvard University. Officiellt kallas föreläsningsserien för ”The Norton Lectures”.

Bernstein fann genom hela sitt liv stort nöje i att leka och vitsa med ord. Det som här följer är en helt annan lek med ord; en diskursanalys av Bernsteins Nortonföreläsningar.

Föreläsningarna bär titeln: *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard by Leonard Bernstein*.

1.1 Bernstein – kunskapen, makten och den pedagogiska viljan

Lördagen den 2 februari 2008 läste jag i *Dagens Nyheter* en recension utförd av Thomas Anderberg. Anderberg är docent i filosofi vid Uppsala Universitet samt musik- och litteraturrecensent i *Dagens Nyheter*. Recensionen gällde en konsert med Kungl. Filharmonikerna och Michael Tilson Thomas som tillsammans framförde Mahlers sjätte symfoni. I den recensionen lyder det sista stycket:

Michael Tilson Thomas har en varm utstrålning, och ingen kan ifrågasätta hans goda intentioner. Bland dessa ingår ambitionen att låta musiken (åter)erövra en plats i det välförberedda örat. I det avseendet har han en slående likhet med föregångaren Leonard Bernstein, med vilken han för övrigt också delar intresset för jazz, viljan att komponera själv och förkärleken för Mahlers musik. Den pedagogiska viljan, som hos Bernstein tog sig uttryck i de tevesända ”Young persons’ concerts” [”Young People’s Concerts”], har en direkt motsvarighet i Michael Tilson Thomas tevesända ”Keeping score”. Det är en missionerande hållning man önskar vore mer utbredd i musikvärlden och som man gärna tar del av här igen. (Anderberg, 2008)

Veckan efter, den 8 februari, deltog jag i ett seminarium på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm (KMH) där Eva Öhrström, professor i musik- och samhälle, föreläste om den europeiska musikkonservatorietraditionen. Öhrström berörde på ett ”sidospår” just ovan nämnda konsert. Hon berättade om den positiva upplevelse hon hade haft när hon innan konserten hade fått tillfälle att lyssna till Michael Tilson Thomas ”pre concert talk” om musiken som något senare samma kväll skulle framföras i Stockholms konserthus. Öhrström menade att det Tilson Thomas då utförde ”är god folkbildning som är vanlig i USA men som tyvärr är ganska sällsynt här”. Det var dessa båda händelser som gjorde att tankarna på att skriva en uppsats om Leonard Bernstein började gro.

Leonard Bernstein var en uppseendeväckande person i 1900-talets musikvärld. Han blev under 1900-talets senare hälft även märkbar i denna världs musikpedagogiska diskurs. Därutöver deltog han då och då i den glittriga och glamorösa värld som veckopressen älskar att skriva om. Emellanåt har jag haft känslan att det p.g.a. Bernsteins ibland spektakulära vandel och hans eklektiska hållning inte anses riktigt vetenskapligt seriöst att bedriva forskning om honom. Hade däremot forskningen bedrivits om Bartók, Kodály, Hindemith, Orff eller Schönberg och deras musikpedagogiska gärningar så hade den känslan förmodligen

inte uppkommit. Detta gjorde mig irriterad, vilket ledde till att jag började se en undersökning av Bernstein som både betydelsefull och intressant.

Leonard Bernstein är för den musikintresserade allmänheten mest ihågkommen som den världsberömda amerikanske dirigenten och som kompositören till musikalen *West Side Story*. Hans många musikpedagogiska verksamheter är mindre kända. Det är just därför som valet av uppsatsämne föll på en av dessa: Leonard Bernstein och hans, för TV, år 1973 inspelade, *The Norton Lectures*.

Någonstans läste jag att ”en diskursanalytiker talar om var han står” och i mitt fall kan jag inte sticka under stol med att jag är fascinerad av Leonard Bernsteins livshistoria och av hans personlighet med dess pedagogiska vilja. Fascinationen började när jag en gång i de yngre tonåren råkade slänga en blick på TV:n just när en symfoni av Mahler med Bernstein som dirigent sändes. Det var förmodligen inte av musiken jag rycktes med. Det var jag nog för ung och musikaliskt oerfaren för. Vad jag minns är att jag fastnade för det totala engagemanget hos dirigenten. Jag tror att jag upplevde någon slags ärlighet i hans uttryck. Sedan dess har jag alltid ”stannat till” och intagit en iakttagande hållning när jag stött på namnet Leonard Bernstein. Jag har läst alla hans böcker och ett flertal biografier. I mitt arbete som musikteori- och musik- och samhällslärare vid folkhögskolan i Hjo, 1990–95, visade jag också ibland några av Bernsteins *Young People’s Concerts* trots att eleverna där inte var så unga. Utöver detta har jag naturligtvis lyssnat mycket på hans musik. Bernsteins TV-sända Nortonföreläsningar, som denna uppsats handlar om, är däremot bara en tvåårig bekantskap.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med detta arbete är trefaldigt. Denna uppsats avser att

- ådagalägga¹ ett TV-sänt evenemang inom det musikpedagogiska området.
- beskriva de sociala krafter som verkar bakom och i evenemanget.
- redogöra för vilka evenemanget riktar sig till.

Uppsatsen belyser föreläsningarna utifrån ett Foucaultanalytiskt perspektiv. Metoden som har använts för att kunna göra detta är en modifierad modell av Norman Faircloughs (1941–) kritiska diskursanalys. En av avsikterna med Faircloughs kritiska diskursanalys är att med den

... bidra till social förändring i riktning mot mer jämlika maktförhållanden i kommunikationsprocesserna och i samhället som helhet. [...] att man söker göra människor mer medvetna om diskurs som en form av social praktik som speglar och bidrar till att förstärka ojämlika maktrelationer. (Winther Jørgensen & Phillips, 2000:69, 92)

Detta är en avsikt som överensstämmer med diskursanalysens bakomliggande filosofi. Utifrån uppsatsens syfte och med det Foucaultanalytiska perspektivet i åtanke går det så att ställa de för uppsatsen centrala frågorna:

¹ Här i betydelsen lägga i dagen, visa fram.

- Vem äger *makten* att få tala och undervisa?
- Vilka äger *tillträde* till föreläsningarna? Vilka är *utestängda*?
- Vad *får sägas* och vad är *otillåtet att säga*?

1.3 Tidigare forskning

Leonard Bernstein får anses vara ganska väl beforskad när det gäller hans verksamhet som kompositör. En stor mängd doktorsavhandlingar och mastersuppsatser finns skrivna om Bernsteins tonsättande. I Jack Gottliebs lista från 1998 finns 19 stycken uppräknade, de flesta från olika universitet i USA. När det gäller tidigare forskning om Bernsteins musikpedagogiska gärningar verkar mängden avhandlingar däremot krympa. I Gottliebs lista finns här endast tre stycken. Han skriver dock efter listan: "Note: There are numerous other performance theses, as well as dissertations on LB as educator" (Gottlieb, 1998:75–76).

De avhandlingar och uppsatser om Bernsteins musikpedagogiska verksamheter som hittills kommit till min kännedom är följande (Bilaga 1):

James Lester Rees mastersuppsats *Leonard Bernstein's Informative Speaking in the 1965–1966 Young People's Concerts* (1966) innehåller en ganska detaljerad analys av Bernsteins sätt att tala i hans *The Young People's Concerts*. Rees var på plats som observatör när Bernstein och övrig personal förberedde sändningarna. Han var även närvarande bland publiken i konsertsalen under de, över hela USA, direktsända föreställningarna. Rees intervjuade Bernstein och förde därutöver många andra samtal med honom under programförberedelserna. Uppsatsen behandlar Bernsteins egen utbildning och Bernsteins erfarenhet som talare. Den behandlar också Bernsteins sätt att tala inför barn. Uppsatsen är gjord för en Masters of Arts in Rhetoric and Public Address (Laird, 2002:220–221).

James Wyn Snowdens doktorsavhandling *The Role of the Symphony Orchestra Youth Concert in Music Education* (1975) är en översikt av fem musiker och musikpedagoger (Theodore Thomas, Walter Damrosch, Leopold Stokowski, Lillian Baldwin och Leonard Bernstein) som alla bjudit barn och ungdomar till symfoniorkestern och vars syfte med detta varit att bilda dem musikaliskt. Snowden tar också upp den amerikanske musikpedagogen James L. Mursells undervisningsfilosofi när det gäller levande konserter för barn och ungdomar. Avsnitten om Bernstein behandlar Bernsteins TV-sända musikbildningsprogram *Omnibus* och *The Young People's Concerts*. Snowden gör också en kort beskrivande översikt av *The Norton Lectures* (Laird, 2002:220–221).

I Franklin Peynados mastersuppsats *Leonard Bernstein: Music Educator* (1995) får man en ganska detaljerad Bernsteinbiografi fram till 1942. Därefter redogörs kort för Bernsteins karriär som dirigent. Peynado gör en god ansats till att förklara Bernsteins musikpedagogiska filosofi. Därefter gör han en överblick över några av Bernsteins musikpedagogiska verksamheter: *Omnibus*, Bernsteins professur vid Brandeis University och *The Young People's Concerts*. I detta "musikpedagogiska" kapitel gör Peynado en översiktlig sammanfattning av *The Norton Lectures*. Som sista avsnitt i uppsatsen innan

sammanfattningen berättar Peynado om The Bernstein Education Through the Arts Fund (BETA). Uppsatsens sista kapitel, ”Summary and Conclusion” är mer av en hyllning till Bernstein än en sammanfattning och slutsats.

Brian David Rozens doktorsavhandling *The Contributions of Leonard Bernstein to Music Education: An Analysis of His 53 “Young People’s Concerts”* är en analys av alla 53 *The Young People’s Concerts* som sändes mellan 1958 och 1972. Först gör Rozen en litteraturgenomgång som följs av en biografi över Bernstein. Därefter delar Rozen in Bernsteins pedagogiska verksamhet i tre delar: Universitetsprofessorn – Läraren i dirigering – Läraren i konsten att uppleva musik. I den första delen beskriver Rozen Bernsteins verksamhet som Professor of Music vid Brandeis University 1951–1956, vilken är en tidigare ganska litet omskriven verksamhet. Analysen av *The Young People’s Concerts* grundar sig på Rozens granskning av videoband innehållande samtliga de 53 sända konserterna. Rozen gör en mycket detaljrik beskrivning av Bernsteins sätt att undervisa vid dessa konserter riktade till barn (Laird, 2002:220–221).

Utöver de ovan beskrivna studierna finns även Irene Nothbauers diplomarbete *Leonard Bernstein als Musikpädagoge* utfört vid Hochschule für Musik und Darstellende Kunst i Wien.

I sökandet efter avhandlingar och uppsatser om Bernsteins musikpedagogiska verksamheter har jag inte, som ovan synes, funnit någon som ingående behandlar Leonard Bernsteins Norton Lectures. Det är vad föreliggande uppsats har som avsikt att göra.

1.4 Fokusering

Leonard Bernsteins musikpedagogiska verksamhet var omfattande. Föreliggande arbete fokuserar på att behandla och analysera de i USA (PBS) och England (BBC) 1976 TV-sända föreläsningarna om musik som Bernstein höll vid Harvard University 1973 (Bilaga 2). Föreläsningarna, som är sex till antalet, hölls inom ramen för The Charles Eliot Norton Professorship of Poetry, en ettårig professur som Bernstein innehade det akademiska läsåret 1972–1973. Föreläsningarna ingick i den årligen planerat återkommande föreläsningsserien The Charles Eliot Norton Lectures on Poetry och titeln på Bernsteins föreläsningar är The Unanswered Question (efter Charles Ives orkesterverk med samma namn).

Varje föreläsning hölls två gånger. Den ”uruppfördes” först på Harvard Square Theatre för att strax därefter åter hållas i en TV-studio (WGBH i Boston) där bättre inspelningsmöjligheter fanns. Båda dessa tillfällen var offentliga och publiken bestod av studenter, universitetsanställda samt även utifrån komna intresserade (Bernstein, 1976:I; Blashfield:86–87; Burton, 1995:420; Peyser, 1987:389–390). De TV-sända föreläsningarna, som alltså visade den ”2:a versionen”, utkom senare på video och DVD och det är innehållet i de sex DVD-skivorna som detta arbete fokuserar på.²

² DVD-skivorna ges ut av Kultur Films i New Jersey, USA. Se referensförteckningen på Bernstein, 1992.

2 Bakgrund

Leonard Bernstein blev en ikon i det amerikanska musiklivet under 1900-talets andra hälft. Grogrunden och bakgrunden till denna ikonisering samt förutsättningarna och bakgrunden till Bernsteins Nortonföreläsningar, som till stor del sammanfaller, beskrivs i detta kapitel.

2.1 USA:s musikhistoria – en kort sammanfattning

Även om Leonard Bernstein sade sig vara intresserad av all musik och alla aspekter på musik så är det ändå inom vad vi kallar ”den västerländska konstmusiken” han satte sina djupaste spår. Som kompositör såg han sig som en i raden av denna musiks kända och berömda tonsättare. På grund härav avgränsas denna musikhistoriska sammanfattning till att gälla ”den västerländska konstmusiken” i USA. Ursprungsbefolkningens musik samt den afro-amerikanska traditionens musik läggs därför åt sidan.

Unionen USA grundades den 4 juli 1776 då tretton brittiska kolonier tillkännagav sin självständighet gentemot moderlandet. Vid den här tiden var möjligheterna till musikstudier i USA mycket ringa. Detta ledde till att musiken blev ”amatörmässigt hemmagjord” med många brott mot alla de satstekniska reglerna som den europeiska musiken hade utvecklat. Så småningom anlände utbildade musiker och kompositörer från Europa för att konserterna på estrader i städer som Boston, Philadelphia och New York. Utöver sina framträdanden började några av dem även att undervisa. En av de mest kända av dessa var James Hewitt (1770–1827). Värt att observera är att hans födelse- och dödsår är desamma som Beethovens. Hewitt var en musikalisk mångsysslare – kompositör, violinist, organist, dirigent, musiklärare och musikförläggare.

Under 1800-talet utbreddes sig den europeiska konstmusiken allt mer i USA:s stora städer. Musikkonservatorier började också etableras, bl.a. Peabody Institute i Baltimore, 1860 och New England Conservatory i Boston, 1867. Curtis Institute of Music i Philadelphia grundades först 1924 och Juilliard School of Music i New York 1925.

Med privatpersoners medel började konserthus att byggas i storstäderna, t.ex. Carnegie Hall i New York, 1891 och Symphony Hall i Boston, 1900. Med hjälp av donationer från rika musikintresserade privatpersoner började också professionella symfoniorkestrar att bildas, bl.a. Boston Symphony Orchestra, 1881 och New York Philharmonic, 1842, som är den äldsta professionella symfoniorkestern i USA (Vinton, 1979).

En för de flesta musikhistoriskt intresserade känd episod är den tjeckiske tonsättaren Antonín Dvoráks vistelse i USA åren 1892–1895. Dvorák var under dessa år anställd som direktör för National Conservatory of Music i New York. Han hade förväntningar på sig att med sina kompositionselever etablera ett nationellt amerikanskt tonspråk. Dessa förväntningar infriade han dock ej. Dvoráks starka känslor för sitt hemland gjorde att han förblev tjeckisk i sitt komponerande och därmed också i sin kompositionsundervisning (Sýkora, 1975).

När nazisterna började sina försök till att ta makten över Europa drevs många berömda europeiska kompositörer på flykt till USA. Bland dessa fanns Arnold Schönberg, Igor Stravinsky, Bela Bartók, Paul Hindemith, Kurt Weill, Erich Wolfgang Korngold m.fl. Hindemith och Schönberg bedrev också undervisning i USA och blev därigenom ett stöd för den kommande amerikanska tonsättargenerationen (Griffiths, 1987:468).

Vid den här tiden började emellertid den amerikanska musiken kunna stå på egna ben. Ett par decennier innan det 2:a världskrigets utbrott hade en ung musikutbildad försäkringstjänsteman från Connecticut, ivrigt påhejad av sin musicerande far, börjat komponera med stor experimentlusta. Han hette Charles Ives (1874–1954) och kom senare att få epitetet ”den amerikanska musikens fader” (jfr. vår Roman). Det är först i och med Ives komponerande som man kan börja tala om ett nationellt amerikanskt tonspråk. Ives bedrev både affärsstudier och musikstudier vid Yale University. Han kom sedan att leva ett stilla tillbakadraget försäkringstjänstemannaliv, ofta med vacklande hälsa. Trots att de flesta av hans betydande verk tillkom före 1920, så var det först efter ca 1950 som han blev någorlunda känd. Två av hans mer kända verk är *Central Park in the Dark* och *The Unanswered Question* (Griffiths, 1987:468–472). I det sistnämnda verket uppmanas dirigenten att slå in kompositionens olika strukturer efter behag. Detta är ett exempel på vad som ca 40 år senare kom att bli en viktig teknik i den aleatoriska musiken.

Andra amerikanska tonsättare som sedan mer eller mindre följde i Ives fotspår är bl.a. Edgard Varèse (1883–1965), Elliot Carter (1908–) och Henry Cowell (1897–1965). Tillsammans med Ives gick dessa under beteckningen ”ultramodernisterna”. Till Cowells elever kan bl.a. räknas George Gershwin (1898–1937), Lou Harrison (1917–2003) samt John Cage (1912–1992).

Under 1920-talet verkar den amerikanska konstmusikens avantgarde i New York. Bland dessa komponister och musiker intar Varèse en ledande position. New York blir för första gången ett internationellt musikcentrum. Samtidigt som dessa avantgardister väcker upp USA:s musikaliska medvetenhet så blir andra folkligt bredare musikaliska stilar uppdagade. Genom American Folklore Societys (grundat 1888) intensiva fältstudier upptäcktes en rik repertoar av folksånger, den s.k. euro-amerikanska folkmusiken i USA, med många olika kulturella ursprung, vilket gjorde att synen på USA:s musikaliska identitet vidgades. Detta kom sedan att återspeglas i 1920- till 1940-talets nationella amerikanska konstmusik. Inom denna verkade bland andra följande tonsättare: Virgil Thomson (1896–1989), Roy Harris (1898–1979), Walter Piston (1894–1976), Aaron Copland (1900–1990) och Irving Fine (1914–1962).

Samtliga de ovan fem listade studerade för Nadia Boulanger i Paris, vilket många amerikanska tonsättare gjorde under mellankrigstiden. I samma tradition och andå kan nämnas: William Schuman (1910–1992), Roger Sessions (1896–1985), Marc Blitzstein (1905–1964), Arthur Berger (1912–2003), Lukas Foss (1922–2009) och David Diamond (1915–2005).

Till listan ovan bör kanske även denna uppsats huvudfigur, Leonard Bernstein (1918–1990), föras. Bernstein hade dock ingen formell kompositionsutbildning men han såg Aaron Copland

som ”det närmaste en kompositions lärare jag kommit”. (Hohlfeld, 1993: DVD) Dessutom hade Bernstein studerat kontrapunkt och fuga för Walter Piston vid Harvard University. Naturligtvis kunde Bernstein inte undgå att bli influerad av de ovan uppräknade kompositörerna eftersom han umgicks och var god vän med de flesta av dem. George Gershwin tillhörde också Bernsteins favoriter, vilket då naturligt satte avtryck i hans tonsättande. Bernstein fann dock även stark inspiration från många andra traditioner. Bernsteins musik anknyter till 1900-talets europeiska symfoniska tradition med Mahler och Sjostakovitj i spetsen. Hans komponerande påverkades och inspirerades av jazzmusiken, musikalerna på Broadway samt också av den sakrala judiska musiken (Griffiths, 1987:479). Bernstein blev lite av en komponerande ”kameleont” och han anklagades då och då av musikkritiker för eklekticism.

I denna korta musikhistoriska sammanfattning av USA:s ”västerländska konstmusik” är nu 1900-talets sista årtionden nådda. Den musikhistoriska ”linjen” bakåt syns tydligt bl.a. genom John Cage (1912–1992). Cage kom ur gruppen ”ultramodernisterna”, Ives – Cowell – Varèse, och hade varit elev till Henry Cowell och Arnold Schönberg. Cages tidiga musik är skapad i ”ultramodernisternas” anda. Cage blev starkt påverkad av österländsk filosofi och ur detta intresse utvecklar han ett komponerande med bl.a. slumpen som medel. För en bredare musikintresserad allmänhet är Cage främst känd för sitt utnyttjande av tystnaden, bl.a. i verket 4’33’’ som består av fyra minuter och trettiofyra sekunders tystnad (Salzman, 1974:152–153). Cage räknas under 1940-, 50- och 60-talet till avantgardekompositörerna och genomgår en utveckling som mot slutet av 1900-talet placerar honom i den tills nyligen förhärskande ismen ”minimalismen”. Det amerikanska inslaget i denna ism är mycket stort: La Monte Young (1935–), Philip Glass (1937–), Steve Reich (1936–), Terry Riley (1935–) och John Adams (1947–) kan i detta sammanhang nämnas.

2.2 Leonard Bernstein – en biografi

Många, för en person, betydelsefulla och för dennes liv ofta avgörande egenskaper står att finna i personens levnadsteckning, hans curriculum vitae (CV). I kommande avsnitt beskrivs Bernsteins CV i form av en sammanfattande biografi indelad i fem teman: Uppväxt och utbildning – Dirigenten – Kompositören – Pianisten – Kontroverser och kamper.

2.2.1 Uppväxt och utbildning

Leonard Bernstein föddes den 25 augusti 1918 i staden Lawrence som ligger ca 40 km norr om Boston i delstaten Massachusetts i USA. Hans mor och far bodde vid den här tiden i Boston men modern valde en tid innan nedkomsten att åka till Lawrence, där hennes föräldrar bodde. De nyblivna föräldrarna, Samuel (eg. Schmucl Yosef) (1892–1969) och Jennie (eg. Charna) (1898–1992), var judiska invandrare vars första uppväxttid hade ägt rum i Ukraina. Trots ganska kort avstånd mellan bostadsorterna i Ukraina, så blev det i USA de träffades för första gången. Deras första barn fick, genom morföräldrarnas önskan, namnet Louis men blev redan från början alltid kallat för Leonard, vilket då och då kunde medföra viss förvirring, bl.a. i skolsammanhang. När han vid 16 års ålder skulle erhålla sitt körkort ansökte han hos stadsregistret i Lawrence om en legal namnändring till Leonard (Burton, 1995:4). Leonard

fick senare två syskon, Shirley (1923–1998) och Burton (1932–). Hemmet präglades av judiska traditioner samt av en vänsterradikal övertygelse. Dessa traditioner och denna politiska övertygelse bar Leonard med sig under hela sitt liv. Fadern Samuel, oftast kallad Sam, hade efter hårt arbete med bl.a. fiskrensning på Manhattan i New York, med tiden blivit ägare till ett väl fungerande företag i frisör- och skönhetsalongstillbehörsbranschen. Ett företag som han, egentligen hela tiden fram till sonen Leonards stora genombrott, 14 november 1943, kämpade hårt för att Leonard skulle börja arbeta i och så småningom överta (Blashfield, 2000:23; Briggs, 1961:60; Burton, 1995:8–9; Gradenwitz, 1987:21, 26; Peyser, 1987:23, 49, 102–103).

Som barn var Leonard ofta plågad av astma och pollenallergi och han fick många gånger föras till sjukhus för att få injektioner. Han led också av familjens ständiga flyttar samt av föräldrarnas oharmoniska förhållande. Leonard var blyg och lekte sällan med barn i sin egen ålder. Han deltog inte heller i någon idrott. Han trivdes bäst hemma i sin ensamhet. Av sina jämnåriga kamrater blev han också ofta retad. Föräldrarna var mycket oroliga över allt detta men kände ändå ”that there was something special in him”, för trots sin sjuklighet och ensamhet så var han alltid bäst i skolan och full av kreativa idéer (Gradenwitz, 1987:21).

Hemma hos familjen Bernstein hade musik inte alls varit någon viktig ingrediens i tillvaron. En stor förändring angående detta skedde plötsligt när Leonard var 10 år. Leonards faster Clara, av familjen kallad ”Crazy Clara”, hade p.g.a. skilsmässa flyttat från Boston till New York och blivit tvungen att skänka en soffa och ett piano till familjen Bernstein. En dag när Leonard kom hem från skolan stod plötsligt ett piano i huset. Det hade aldrig tidigare funnits ett riktigt musikinstrument i det bernsteinska hemmet (Briggs, 1961:22–23; Gradenwitz, 1987:22). Den positiva reaktionen kom omedelbart och Bernstein berättar själv långt senare för den israeliske författaren Peter Gradenwitz:

I was unhappy until I discovered music at the age of ten. Because I was a very sickly boy, I was small and pale, weak and always had some bronchitis or something and when I was ten years old this thing happened with Aunt Clara and the piano. And suddenly I found my world; I became very strong inside and strangely enough around the same period I grew up very tall and I became athletic and was very strong, and I won medals and cups for diving. It all happened together and that changed my life. Because you see the secret of it is I found a universe where I was secure, where I was safe – that’s music. And I was at home and nobody could touch me. My father couldn’t hurt me, nobody could hurt me when I was in my world of music, sitting at that piano. There I was protected, I was at home. This was my *Sicherheit*. (Gradenwitz, 1987:22)

Denna händelse blev alltså till en positiv förändring i unge Leonards liv. Han började få jämnåriga kamrater och tillsammans med en av dem, Eddie Ryack, hittade han på ett eget språk. Språket kallades Rybernian och talades i fantasilandet Rybernia, vilket de båda kamraterna styrde över. Senare blev också Leonards syster Shirley invigd i fantasierna. Ryberniaspråket följde med långt upp i vuxen ålder och brukar fortfarande på skoj användas vid släktsammankomster, eftersom även Leonards barn och broder Burtons barn har lärt sig det (Blashfield, 2000:10; Burton, 1995:15; Gradenwitz, 1987:22; Peyser, 1987:25). Språk och ordlekar kom att förbli stora intressen för Bernstein livet igenom.

När det gäller pianospelandet lärde han sig själv i början. Han satte egna namn på vad han senare kom att finna som tonika- och dominantackord och utforskade det västerländska tonala systemet helt på egen hand (Briggs, 1961:25; Hohlfeld, 1993: DVD). Snart ville han ta pianolektioner. En granne, Frieda Karp, ställde upp för en dollar per lektion och emot detta protesterade inte pappa Sam. När Leonard så småningom behövde byta till dyrare lärare blev fadern däremot omedgörlig och sade ovillkorligen nej. Inte direkt för pengarnas skull, utan mest för rädslan att musik skulle få en för stor betydelse i Leonards liv. Att vara musiker var för fadern samma sak som att vara en judisk klezmer och en klezmer var i faderns ögon bara något lite bättre än en tiggare. Leonard började då själv tjäna ihop pengar till sina lektioner genom att ibland spela i små orkestrar och genom att själv undervisa jämnåriga och yngre barn i pianospel. När detta kom till faderns kännedom mjuknade han till och fortsatte med att betala för Leonards pianolektioner (Burton, 1995:17; Gradenwitz, 1987:23; Hohlfeld, 1993: DVD). Pappa Sam visade ändå upp en viss stolthet för sin sons pianospel men utbrast en gång efter ett succéartat framträdande av Leonard, så sent som 1943: ”All this applause is very nice, but where is the money?” (Burton, 1995:19–20; Gradenwitz, 1987:23–24; Peyser, 1987:91, 286)

Vid 11 års ålder, 1929, började Leonard på den ärevördiga Boston Latin School (grundad 1635). I den obligatoriska läroplanen på denna skola ingick, förutom kärnämnen som matematik, historia och engelska, sex år latin, fyra år franska samt ett eget val mellan två eller tre år tyska eller grekiska. Leonard valde tyska. Här kom Leonards språkliga begåvning samt hans stora intresse för litteratur och historia till sin fulla rätt. Han ansågs alltid vara bland de bästa i sin klass. 1935 gick han, trots alla de utöver skolarbetet bedrivna musikaliska aktiviteterna, ut med toppbetyg. På hösten samma år började han på Harvard University i Cambridge, strax utanför Boston (Gradenwitz, 1987:25–26; Peyser, 1987:32). Till skillnad från Boston Latin School, som var en ”smältdegel av olika raser” (Burton, 1995:34), förekom vid Harvard antisemitiska värderingar. Det kunde för Leonard innebära att han ej fick tillträde till vissa studentföreningar. Han fick exempelvis inte bli medlem i The Signet Society som var en förening för kulturintresserade. Trots sin omvittrade artistiska talang blev han heller aldrig inbjuden till att medverka i The Hasty Pudding Show, som är ett årligen återkommande studentspex. Det var vid Harvard som Bernstein för första gången smärtsamt fick uppleva ”de privilegierade samhällsklassernas makt och fördomar. [...] Även om han blev vred över de antisemitiska attityderna han stötte på, så var det ändå inget han ältade.” (Burton, 1995:33–34, min övers.) Bernstein föredrog istället att berätta om alla sina nöjen vid Harvard och den glädje han upplevde där (Ibid:34).

Att Leonard blev antagen som musikstudent vid Harvard var, enligt bekymrade pappa Sam, ändå något bättre än totalt renodlade musikstudier vid Juilliard eller Curtis. Vid Harvard tog Leonard så många kurser i språk, litteratur och filosofi som det fanns tid till utöver de obligatoriska musikkurserna. Boston Latin School hade förberett honom väl för detta (Briggs, 1961:32; Burton, 1995:33). Under det första året tog han faktiskt bara en allmän kurs i musik, men vid sidan av universitetsstudierna bedrev han disciplinerade pianostudier hos Heinrich Gebhard i Boston.

Hans andra år vid Harvard innehöll studier om Sokrates och Platon, engelsk litteratur, kontrapunkt och fuga hos Walter Piston samt Leonards favoritämne estetik. Estetik undervisades av professor David Prall som var en hängiven musikälskare, vilket ledde till en nära relation med Bernstein (Burton, 1995:35):

Let me start with a particularly nostalgic and vivid recollection from my years with Professor Prall – the time, back in 1937, when I first heard a recording of Aaron Copland’s *Piano Variations*. I fell in love with the music: it seemed so fierce and prophetic, and utterly new.

This music opened up new worlds of musical possibilities to me. I wrote a raving report on it for my aesthetics course, and Professor Prall became so interested in it that he decided he wanted to learn it himself. What a man! He even bought me the sheet music. So I learned it and taught it to him; he taught it back to me; we analyzed it together. It became “our song.” (Bernstein, 1976:5)

Det tredje Harvardårets början, hösten 1937, dominerades av vad som skulle bli Bernsteins professionella debut. Den 31 oktober framförde han tillsammans med den federala State Symphony Orchestra Ravels pianokonsert nr. 1 i G-dur på Sanders Theatre i Cambridge, Massachusetts. Dagen efter skrev kritikerna goda ord om händelsen. Detta övertygade Leonard om att dörren till en karriär som pianist stod öppen trots hans sena start. Efter denna konsert var det som pianist han sökte sin identitet vid Harvard.

Det i citatet ovan nämnda Aaron Coplands *Piano Variations*³ blev till ett ”keyword” (Burton, 1995:41) för Bernstein. När han på fester blev ombedd att spela, så blev det ofta detta stycke han valde:

“A new world of music had opened to me in this work – extreme, prophetic, clangorous, fiercely dissonant, intoxicating.” Once he had learned it, Bernstein spoiled many a Harvard party, he remembered, by playing it when people asked him to perform. “I could empty a room, guaranteed, in two minutes.” (Burton, 1995:41)

Samma år, 1937, inträffar ett för Bernsteins framtida karriär mycket betydelsefullt möte. Efter en konsert med Bostons symfoniorkester och dirigenten Dimitri Mitropoulos får Bernstein tillfälle att träffa Mitropoulos. Ombedd att spela framför Bernstein en nocturne av Chopin och några smakprov från sin egen pianosonat. Mitropoulos bjuder omedelbart in honom till sina orkesterrepetitioner, vilka blir till spännande och viktiga erfarenheter för Bernstein. Det är Mitropoulos som på sensommaren 1939, sommaren efter Bernsteins Harvardexamen, övertygar och starkt rekommenderar Bernstein till att börja med studier i dirigering för Fritz Reiner vid Curtis Institute i Philadelphia (Burton, 1995:58–59; Gradenwitz, 1987:29).

Bernstein studerade två år vid Curtis. Den första tiden där upplevde han som obehaglig. Bernstein var den ende Curtisstudenten med en universitetsexamen och p.g.a. detta blev han av övriga studenter betraktad som en intellektuell Harvardsnobb. Hans enda vänner fick då bli

³ Det är med detta verk Bernstein, 36 år senare, den 9 oktober 1973, startar upp sina ”The Charles Eliot Norton Lectures on Poetry” vid Harvard University.

de lärare han hade. Efter en tid rättade dock allt till sig och han började få vänner även bland de övriga studenterna (Gradenwitz, 1987:29).

Under sommaren mellan de två Curtisåren, 1940, inträffar ett annat mycket betydelsefullt möte. Efter fina rekommendationer från Mitropoulos och Reiner blir Bernstein, som en av fem unga dirigenter, utsedd till att arbeta med studentorkestern vid dirigenten Sergei Koussevitzkys ”Berkshire Music Center” i Tanglewood i nordvästra Massachusetts. Mellan Koussevitzky och Bernstein börjar med en gång en nära vänskap att utvecklas. Koussevitzky kom att bli som en andra far för Bernstein. Koussevitzky gillade Bernsteins temperament och energi. Bernstein tillbringade somrarna 1940 och 1941 i Tanglewood som dirigent för studentorkestern och som dirigentelev till Koussevitzky. Sommaren 1942 blev han assistent till Koussevitzky och började därmed själv att undervisa i dirigering (Burton, 1995:75–76, 99; Gradenwitz, 1987:32). I juni 1951 avlider Koussevitzky och Bernstein blir då huvudansvarig för dirigentutbildningen vid Tanglewood.⁴ Detta uppdrag behåller han t.o.m. sommaren 1955 (Peyser, 1987:175). Under hela sitt resterande liv gör sedan Bernstein många återkommande besök som dirigent och lärare vid Tanglewood, det sista så sent som i augusti 1990, bara två månader före sin död (Gottlieb, 1998:18–19).

2.2.2 Dirigenten

På sin 25-årsdag, 1943, blir han av den nyutträdande chefsdirigenten för New York Philharmonic, den religiöst excentriske Artur Rodzinski, tillfrågad om han vill bli assisterande dirigent för samma orkester. Bernstein har alltid velat göra gällande

... that Rodzinski’s offer came out of the blue to him on his twenty-fifth birthday, August 25, 1943. “I am going to need an assistant conductor,” Rodzinski told him. “I have gone through all the conductors I know of in my mind and I finally asked God whom I should take and God said, ‘Take Bernstein.’” It was a gift of a line, allowing Bernstein the comment that he’d already had recommendations from such distinguished personalities as Aaron Copland and Roy Harris, but never one from the Almighty himself. (Burton, 1995:110)

Bernstein blev mycket glad och accepterade självklart det fina erbjudandet (Peyser, 1987:95). Den assisterande dirigentens uppgifter var att sitta med på chefsdirigentens och gästdirigenters repetitioner för att lära sig den kommande konsertrepertoaren och därigenom kunna ta över om förhinder för dem skulle inträffa. Den 14 november 1943 blir gästdirigenten Bruno Walter sjuk. Den assisterande orkesterchefen Bruno Zirato ringer Bernstein på konsertdagens morgon:

As Bernstein remembered the call, thirty years later, Zirato said, “Well this is it. You have to conduct at three o’clock this afternoon. No chance of a rehearsal. Bruno Walter ... is all wrapped up in blankets at the hotel and he says he will be happy to go over the scores with you.” (Burton, 1995:115)

⁴ Bland hans studenter fanns Herbert Blomstedt.

Bernsteins debut med New York Philharmonic blev en "overnight sensation" (Burton, 1995:110). Dagen efter skrev tidningarna spaltmetrar av hyllningsord över denna succéartade händelse:

The next thing I remember is the next morning. Picking up The New York Times and finding myself on the front page. I couldn't believe it. [...] Suddenly I was famous and also I was famous all over America because of that radio broadcast. So then it all began. It was just that simple. (Peyser, 1987:103)

Nu började pappa Sam förstå att det var möjligt för Leonard att försörja sig som musiker (Peyser, 1987:102–103). På sitt sjuttioårskalas, 1962, säger Sam Bernstein som en liten ursäkt till varför han tidigare hade varit så motstridig till sonens musikerkarriär:

"You don't expect," he told the guests, "your child to be a Moses, a Maimonides, or a Leonard Bernstein." (Peyser, 1987:286)

1946 dirigerar Bernstein i Europa för första gången. Han gör sin europadebut med Tjeckiska filharmonin i Prag i maj. Därefter, i juni, är han både dirigent och pianosolist hos London Philharmonic Orchestra. I samma veva dirigerar Bernstein europapremiären på den egna balletten *Fancy Free* på Royal Opera House i London. 1948 turnerar han för första gången i Europa och dirigerar då orkestrar i München, Milano, Budapest, Wien, Scheveningen och Paris (Gradenwitz, 1987:42–43; Gottlieb, 1998:11, 20). Bernstein skriver hem från München: "The orchestra seems to love me, despite the three strikes on me; being under thirty, American (which means no culture to them) and Jewish." (Bernstein, 1993:DVD)

Den 19 november 1957 utnämns Bernstein till chefsdirigent för New York Philharmonic Orchestra. Kontraktet säger att chefskapet skall börja i och med säsongen 1958–1959 och vara i tre år. Bernstein blir den förste amerikanskfödde och dessutom helt amerikanskt utbildade personen på denna post. Efter dessa tre år förnyas kontraktet och Bernstein blir kvar som chefsdirigent i ytterligare åtta år. 1969 avgår Bernstein på egen begäran. Hans avsikt med detta är att få mer tid till eget komponerande. Den sista konserten som chefsdirigent gör han den 17 maj samma år. Hädanefter är det i egenskap av gästdirigent han reser runt och framträder hos världens berömda orkestrar.

Bernsteins mångåriga samarbete med Wiener Staatsoper och då helt naturligt med Wiener Philharmoniker, eftersom orkestrarna i grund och botten är desamma, börjar med Verdis opera *Falstaff* 1966 för att 1968 följas av Richard Strauss opera *Rosenkavaljeren* och 1970 med Beethovens opera *Fidelio* (Gradenwitz, 1987:72–73). Från 1966 till 1990 dirigerar han årligen, med undantag för 1980, Wiener Philharmoniker i deras symfoniska repertoar. Bernstein gör bl.a. filminspelningar av Beethovens och Brahms alla symfonier med dem. Tillsammans med tre olika orkestrar, Wiener Philharmoniker, Israel Philharmonic och London Symphony Orchestra, filmar han samtliga Mahlers symfonier. Sin sista konsert med Wiener Philharmoniker gör han den 11 mars 1990 i Carnegie Hall i New York. Denna konsert är också den sista Bernstein gör i New York (Gottlieb, 1998:14, 18, 19, 66, 67). Den absolut sista konserten med Leonard Bernstein äger rum i Tanglewood den 19 augusti 1990. Då dirigerar han Boston Symphony Orchestra vid Koussevitzky Memorial Concert i Brittnes

Three Sea Interludes och i Beethovens sjunde symfoni. Bernsteins hälsotillstånd var vid denna konsert mycket dåligt (Burton, 1995:521; Gottlieb, 1998:18).

2.2.3 Kompositören

Samtidigt med dirigerandet försöker Bernstein alltid att få tid över till eget komponerande. Han brottades hela livet med att få tiden att räcka till alla sina intressen. Ibland tvingades dock Bernstein att ta ledigt från sina många åtaganden för att på så sätt få lugn och ro och tid till eget tonsättande. Den kompositionsmissigt minst produktiva perioden infaller, helt naturligt, samtidigt med det elvaåriga chefskapet hos New York Philharmonic. Bernstein beskriver sin ambivalens: "when you're conducting you itch to compose, and when you're composing you itch to conduct." (Peyser, 1987:206–207; Blashfield, 2000:23) Om sitt eget komponerande säger Bernstein: "I've always really been a theatre composer. I think even my concert works are really theatre works ... just in the wrong place ... or in ... not perhaps the wrong place, but if you strip them down, you find that they have a theatrical core" (Hohlfeld, 1993:DVD).

Bernsteins verklista är inte så lång. Men han är ändå en av få amerikanska tonsättare som har skrivit betydande verk både för musikteater och för konsertsal. Gershwin är en annan. Bernstein har av musikkritiker anklagats för att vara för eklektisk i sitt komponerande. Han medgav dock med stolthet detta. Bernstein ansåg att han som tonsättare tillhörde den långa linje av västerländska kompositörer som alla hade reagerat på och influerats av tidigare skriven musik (Hohlfeld, 1993:DVD; Laird, 2002:5). Bernstein hade sina favorittonsättare, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler, Debussy, Gershwin, Stravinsky, Schostakovich, Copland, och många musikkritiker menar att spår från dessa finns i Bernsteins kompositioner. Den amerikanske musikvetaren och dirigenten Leon Botstein ser på detta så här:

His ease with musical language in general, from the popular song and jazz to serial music, has made his own compositions too susceptible to external influences; his work sounds skillful, but derivative and eclectic. (Botstein, 1987)

Bernsteins mest kända verk är musiken till musikalen *West Side Story* (1957) om vilken han samarbetade med Jerome Robbins, idé, Arthur Laurents, libretto, Stephen Sondheim, sångtexter samt med Irwin Kostal och ungdomsvännen Sid Ramin som tillsammans med Bernstein stod för orkestreringen. *West Side Story* hade premiär den 19 augusti 1957 på National Theater i Washington, DC. Tre år senare, 1960, sätter Bernstein samman sina ofta spelade *Symphonic Dances from West Side Story*. 1961 kommer filmversionen av musikalen (Gottlieb, 1998:49, 50) (Bilaga 3).

2.2.4 Pianisten

Bernsteins idoga pianostudier i ungdomen och finslipningen hos Isabella Vengerova vid Curtis Institute hade gjort honom till en skicklig pianist. Denna skicklighet utnyttjade Bernstein under hela sin karriär. Ibland var han pianosolist och dirigerade då ofta orkestern själv från pianot, bl.a. i några av Mozarts pianokonsertter och i Gershwins *Rhapsody in Blue*. Då och då samarbetade Bernstein som pianist med sångare vid romansaftnar. Till de mest kända av dessa hör Dietrich Fischer-Dieskau och Christa Ludwig. Christa Ludwig minns sin första repetition med Bernstein:

“It was awful, I was not accustomed to a piano accompanist like that and I asked myself what is he doing? He should accompany and not make music independently. [...] We tussled and fought over every song, as everything he did was unfamiliar to me. But his kind of musicality was so natural and convincing that many habitual prejudices melted away and I grew happy in the discovery. In the end the results were beautiful.” (Gradenwitz, 1987:114–115)

2.2.5 Kontroverser och kamper

Kontroverser och kamper följde med honom under hela livet. Två numera berömda kontroverser rörande oliktankande i musikalisk interpretation utkämpade Bernstein med Arthur Rubinstein och Glenn Gould (Burton, 1995:139, 328–329; Gradenwitz, 1987:115–116).

1969 inträffar en kontrovers av betydligt allvarligare slag. Denna händelse blir förvånande för dem som känner till Bernsteins vänsterpolitiska åsikter. Två svarta musiker stämmer Bernstein och The New York Philharmonic för diskriminering av svarta. De upplever att det nästan är omöjligt för svarta musiker att erhålla tjänst hos New York Philharmonic. När Bernstein blir chef bjuder han visserligen in en svart violinist, Sanford Allen, att spela i orkestern. Efter två provspelningar utan att få tjänst erbjuds Allen en tredje provspelning som han av uppgivenhet tackar nej till. Efter detta erbjuds han tjänsten och blir länge den ende svarte musikern i orkestern. Bernstein hörs av en statlig kommission i ärendet och försvarar sig med att de två musiker som har stämt honom erbjuds att provspela i finalomgången trots att de ej passerat de första omgångarna. Han påstår att detta privilegium har givits dem på grund av deras ras. Bernsteinbiografikern Joan Peyser skriver: ”It does seem peculiar to have encouraged these musicians by letting them compete until the bitter end knowing they had no chance at all.” (Peyser, 1987:358)

Under 1930- och 40- talen var Bernstein involverad i många vänsterpolitiska aktiviteter som bedrev kampanjer och påtryckningar för att de svarta skulle erhålla samma rättigheter som övriga amerikanska medborgare. När han så 1958 blir chefsdirigent för New York Philharmonic ser han sig, av orkesterns administrativa ledning, tvingad till att hålla tyst med sina humanitära åsikter. Under sitt sabbatsår från orkestern, säsongen 1964–1965, vill han ge igen för denna tystnad och förmodligen stilla sitt dåliga samvete. Därför ställer han till med en fest och en jazzkonsert, med bl.a. Dizzy Gillespie, på sin gräsmatta vid sitt hus i Fairfield, Connecticut för att samla in pengar till the Legal Defense Fund of the National Association for the Advancement of Colored People (Peyser, 1987:360).

Natten innan Martin Luther King marscherade med tiotusen människor till Montgomery i Alabama, den 26 mars 1965, gavs en show med bl.a. Harry Belafonte och Sammy Davis Jr. Bernstein var där och talade till publiken. Han sade att han gärna hade velat ha hela sin orkester med sig, men att det inte fanns tillräckligt med plats för dem:

“Enough room” was not what kept the Philharmonic away that night. Bernstein was the music director of an organization whose priorities had nothing to do with the rights of blacks. Clearly between 1958 and 1969, Bernstein’s personal ideology came into conflict with career demands, and the career demands won. (Peyser, 1987:361)

I samband med de ovan nämnda anklagelserna bör vi också känna till att Bernstein redan 1947 skrev en artikel i *The New York Times*: ”The Negro In Music – Problems He Has to Face In Getting a Start – ”:

... I became interested in the problem of the Negro in music some years back, but at no time was it made more graphic for me than when I was auditioning musicians for the New York City Symphony three years ago. I must have heard about 400 musicians, but of this number only three were Negroes. To each of the three I listened eagerly, hoping they would meet the required standards: but in each case they failed. And I don't think it was a lack of talent, but something more serious, a lack of the opportunity for proper training. (Bernstein, 2008)

En annan kamp utkämpade Bernstein med sig själv och sin ambivalenta sexuella läggning. Fastän hans homosexualitet övervägde, drogs Bernstein till både män och kvinnor. Bernstein trodde att hans sexuella läggning var oförenlig med en framgångsrik karriär, vilket bekymrade honom. Han valde därför att inte alltför tydligt visa upp sina äkta sexuella känslor (Peysers, 1987:123–124).

Trots denna ambivalens väljer Bernstein, efter mycket velande och efter stor tveksamhet, att 1951 gifta sig med den Costa Rica-födda chilenska skådespelerskan Felicia Montealegre Cohn (Burton, 1995:156–213; Peysers, 1987:176–177). Tillsammans med henne fick han barnen Jamie (1952–), Alexander (1955–) och Nina (1962–) (Gottlieb, 1998:12, 13). Äktenskapet hade sina svårigheter och när Leonards glödande homosexuella beteende flammade upp på 1970-talet upplevde Felicia Bernstein svåra kval. När Leonard i augusti och september 1976 tillbringar sex veckor i Kalifornien med en man, vännen och assistenten (inför bl.a. Nortonföreläsningarna vid Harvard University) Tom Cothran, blir Felicia Bernstein förtvivlad. I oktober samma år separerar de. Bernstein säger till pressen: ”there comes a time in life when a man must be what he really is”. (Peysers, 1987:399) I februari 1977 försöker Leonard att övertala sin förödmjukade hustru att ta honom tillbaka. I juli samma år diagnosticeras Felicia Bernstein för en svårartad lungcancer. Trots bästa kända möjliga behandling avlider Felicia Bernstein den 16 juni 1978. Under Felicia Bernsteins sista år levde paret Bernstein tillsammans (Burton, 1995:436–439, 441, 446; Gottlieb, 1998:16; Peysers, 1987:399).

Bernstein var från 14-årsåldern en inbiten kedjerökare. Han sågs nästan ständigt med en cigarett i mungipan, även i miljöer där det inte alls, åtminstone numera, passade sig. Trots problem med allergi, astma och emfysem fortsatte Bernstein att njuta av sina cigaretter. Den sista tiden präglades av svår hosta och stora andningssvårigheter. En tumör på ena lungsäcken hade hittats. I ett av sina sista telefonsamtal med sin mor Jennie säger Bernstein: ”Should have listened to you, Mother; I'm paying for it dearly” (Burton, 1995:526). De sista årens alltför täta och regelbundna stora intag av alkoholhaltiga drycker var sannolikt också en något bidragande orsak till det mycket dåliga hälsotillstånd Bernstein nu befann sig i (Secrest, 1994:359–364; Swed, 2004).

Leonard Bernstein avled i sitt hem i ”The Dakota”, vid Central Park West i New York, den 14 oktober 1990. Enligt Bernsteins läkare, Dr. Kevin Cahill, var dödsorsaken en ”heart attack

brought on by progressive emphysema complicated by a pleural tumor and a series of pulmonary infections.” Leonard Bernstein ligger begravd bredvid sin fru Felicia på Green Wood Cemetery i Brooklyn (Burton, 1995:xiii, xiv).

(Ett avsnitt om Leonard Bernstein som musikpedagog finns i 4.2.1.1.)

2.3 Harvard University

Harvard University anses grundat 1636 i och med att Harvard College då grundades. Det är USA:s äldsta institution för högre utbildning. Utöver universitetets huvudcampus i Cambridge, Massachusetts finns tre andra campus i Bostonområdet. Universitetet har växt från att från början endast haft nio studenter och en lärare till att idag ha omkring 20 000 studenter inom de elva akademiska enheterna. Dessa består av tio fakulteter samt av Radcliffe Institute for Advanced Study. Utöver detta finns omkring 13 000 inskrivna studenter i Harvard Extension School. Lärarkåren består av omkring 2 100 personer. Utöver detta finns mer än 10 000 akademiska befattningar inom de anslutna universitetssjukhusen. 44 forskare som är eller har varit knutna till Harvard, har genom åren erhållit Nobelpriset. Harvard eftersträvar en policy som innebär att inte låta studenternas ekonomiska situation avgöra möjligheten för studierna. En av Harvard's senaste rektorer, Summers, tryckte starkt på ”the effort to ensure that Harvard attract the strongest students regardless of financial circumstances” (Harvard University homepage, 2009).

2.3.1 The Charles Eliot Norton Lectures on Poetry

Charles Eliot Norton (1827–1908) utnämndes 1875 till professor i ”History of Art” vid Harvard University och behöll tjänsten till sin pensionering 1898. Idag lever hans namn vidare genom en läsårslång professur vid Harvard, kallad The Charles Eliot Norton Professorship of Poetry, och en därtill kopplad, årligen återkommande, föreläsningsserie kallad The Charles Eliot Norton Lectures on Poetry. Professuren inrättades 1925.

Utnämningen till denna professur för med sig (åtminstone vid tidpunkten för Bernsteins professur) två terminers boende (vilket dock Bernstein förhandlar ner till sex veckor) i Eliot House vid Harvard i Cambridge, Massachusetts, samt att ”Nortonprofessorn” håller i seminarier och handleder studenter. Dessutom skall alltså föreläsningar hållas inom ramen för ovan nämnda föreläsningsserie. Föreläsningarna skall, som namnet anger, handla om poesi, men är starkt menade att kunna sträcka sig långt ut i ordet poesis vidaste betydelser (Bilaga 4). Nortonprofessuren ges till personer som är verksamma inom olika konstnärliga arbetsfält och föreläsningarna, som vanligtvis är sex till antalet, handlar sålunda om ämnen från olika konstnärliga områden (Burton, 1995:411, 415; Harvard University, Department of English homepage, 2009).

2.4 Noam Chomsky

Leonard Bernstein hade ända sedan barndomen ett starkt intresse för ord, poesi och språk. 1969 läste Bernstein Noam Chomskys, då nyutkomna, bok *Language and Mind*. Denna läsning ledde in honom i den akademiska disciplinen lingvistik, inom vilken Noam Chomsky är ett känt namn. Läsningen väckte också liv i Bernsteins egna gamla tankar om en universell

musikalisk grammatik, tankar som legat slumrande hos Bernstein ända sedan den egna studietiden vid Harvard. Bernstein upplevde nu att Chomskys teorier gällande människans språk bekräftade de egna gamla tankegångarnas riktighet, så det är till stor del på grund av honom som Bernsteins Nortonföreläsningar fick det innehåll de fick (Burton, 1995:420–421).

Noam Chomsky föddes 1928 i Philadelphia. Hans far var forskare i hebreiska. Chomsky räknas av många som en av vår tids stora tänkare, men har också blivit starkt ifrågasatt, bl.a. för hans försvar av förintelseförnekaren Robert Faurissons rätt att yttra sig.

Efter att ha erhållit sin doktorsgrad, 1955, började Chomsky undervisa vid Massachusetts Institute of Technology (MIT). 1961 blev han utnämnd till professor vid ”the Department of Modern Languages and Linguistics” vid samma institut. 1976 flyttade utbildningarna inom lingvistik och utbildningarna inom filosofi vid MIT in under samma avdelning och hamnade i det nybildade ”the Department of Linguistics and Philosophy”. Till denna avdelning knöts Chomsky som professor och han har verkat som sådan sedan dess, numera dock som professor emeritus (Szabó, 2004).

Chomsky hävdar att alla språk, på en grundläggande nivå, delar en gemensam universell grammatik och att vi alla föds med en nedärvd universell grundläggande grammatisk förmåga. Denna förmåga är enligt Chomsky genetisk och är således inte något som vi lär oss genom studier eller erfarenheter. Skillnaderna mellan de ca 5000 kända varianterna av mänskligt språk ligger, enligt Chomsky, i de transformationer som för basen från ytan: ”Barn kan redan i viss mening språket, och det som de lär i och med att de lär sig sitt modersmål, är, förutom dess lexikon, vilka transformationer och därmed vilka ytstrukturer som är de korrekta i deras språkliga miljö” (Lübcke, 1988:91). Chomsky talar alltså om den medfödda förmågan att forma – generera – en grammatiskt korrekt sats för det nyfödda barnets gällande språk. Denna lingvistiska inriktning kallas generativ grammatik och Noam Chomsky anses vara grundaren. Det är dessa tankar som Bernstein, i sina sex föreläsningar, kopplar till språket musik. Bernstein menar då att det, på samma sätt som i vårt nedärvda ”system” för språkutveckling, hos oss alla även finns en nedärvd universell musikalisk grammatik.

Chomskys verk inom lingvistikens anses ha haft en avgörande betydelse för dess utveckling under 1900-talet. Hans arbeten baseras på mycket tydliga filosofiska åsikter med långa traditioner bakåt men som ändå av en del anses kontroversiella (Stokes, 2007:182). Han grundar sina tankar på

en rationalistisk teori om medvetandet, som tvärt emot den empiristiska traditionen från Locke – den som dominerade innan Chomsky inledde sitt verk – antar att medvetandet långt ifrån är något oskrivet blad, eller ”tabula rasa”, vid födseln, men att det i gengäld till följd av en medfödd struktur har begränsade funktioner. (Stokes, 2007:183)

Medan den empiriske filosofen Locke på 1600-talet ansåg att medvetandet vid födseln är ett ”oskrivet papper” (Stokes, 2007:83) står nutidens Chomsky och hans anhängare fast vid teorin om den medfödda kunskapen. Liknande teorier fanns redan hos rationalisterna på 1600-talet, bl.a. hos Leibniz. Chomsky anser att det mänskliga medvetandet är utrustat med vissa

medfödda egenskaper som till viss grad definierar vår personlighet och våra kunskaper. Han menar vidare att människans medvetande klargörs av människans språk, genom att språket förmedlar våra tankar och därför, på ett bland jordens alla arter unikt sätt, förklarar medvetandets innehåll (Stokes, 2007:183).

Barnet har med andra ord, fortfarande enligt Chomsky, en medfödd kompetens att, utan tidigare grammatiska erfarenheter, kunna utveckla ett korrekt språk. Detta innebär förmågan att forma och förstå ett oändligt antal nya, aldrig tidigare uttalade eller avlyssnade satser som är grammatiskt riktiga. Chomsky menar att en av lingvistikens viktiga uppgifter är att utveckla en teoretisk modell för denna universella mänskliga kompetens (Lübcke, 1988:91). Han har själv ”megakomprimerat” en sammanfattning av sin egen modell på följande sätt:

The grammar of a language is a system of rules that determines a certain pairing of sound and meaning. It consists of a syntactic component, a semantic component, and a phonological component. The syntactic component defines a certain (infinite) class of abstract objects (D, S); where D is a deep structure and S a surface structure. The deep structure contains all information relevant to semantic interpretation; the surface structure, all information relevant to phonetic interpretation. The semantic and phonological components are purely interpretive. The former assigns semantic interpretations to deep structures; the latter assigns phonetic interpretations to surface structures. Thus the grammar as a whole relates semantic and phonetic interpretations, the association being mediated by the rules of the syntactic component that define paired deep and surface structures. The study of the three components will, of course, be highly integrated; each can be investigated to the extent that is clear what conditions the others impose upon it. [...] Universal grammar might be defined as the study of the conditions that must be met by the grammars of all human languages. Universal semantics and phonetics [...] will then be a part of universal grammar. So defined, universal grammar is nothing other than the theory of language structure. (Chomsky, 1972:125–126)

Denna av Chomsky utarbetade teoretiska ram beträffande den universella grammatiken kom att bli navet i Bernsteins sex Nortonföreläsningar. Bland mängden ”all human languages” räknar Bernstein också in språket musik och det är Chomskys modell, sammanfattad av Chomsky ovan, som Bernstein använder i sina analyser av detta språk.

Utöver sina lingvistiska gärningar är Noam Chomsky också mycket politiskt engagerad. Chomskys verklista innehåller en stor mängd böcker inom både lingvistik och politik. Han har oavbrutet kritiserat USA:s utrikespolitik och har alltid varit stor motståndare till USA:s militära inblandningar i Vietnam, Kambodja och Mellanöstern. Även Israels regeringar har fått motta kritik från honom. Han propagerar för radikala samhällsförändringar i USA och han uppfattar sin politiska åskådning som en blandning mellan socialism och klassisk liberalism. Hans almanacka är full av föreläsnings- och paneldebattåtaganden och utan att vara närvarande promoverades Chomsky till hedersdoktor till Carl von Linnés minne vid Uppsala universitet den 26 maj 2007 (Stokes, 2007:183; Emanuelsson, 2007).

2.5 Leonard Bernstein och The Norton Lectures

1971 sänder Dr. Harry Levin till Leonard Bernstein en formell inbjudan från Harvard University i vilken Bernstein föreslås som The Charles Eliot Norton Professor of Poetry det akademiska läsåret 1972–1973. Bernstein känner sig mycket hedrad men kan först inte acceptera erbjudandet p.g.a. att professuren medför ett akademiskt läsårs långt boende inom Harvard campus. Detta är inte förenligt med Bernsteins alla andra professionella åtaganden. Harvard sänker då boendekravet till tolv veckor vilket inte heller det kan godtas av Bernstein. Till slut sänker Harvard kravet till sex veckor och då accepterar Bernstein med glädje och tacksamhet erbjudandet. När läsåret sedan är igång förlänger dock Bernstein, på eget initiativ, sitt boende vid Harvard några veckor (Samuels, 1973).

Tiden efter Harvard's inbjudan tänker nu Bernstein främst ägna åt förberedelser inför sina Nortonföreläsningar – ”Those Spooky Troonns” som han själv kallar dem.⁵ Dessvärre är hans kalender redan fullbokad av andra åtaganden som omöjliggör detta förberedelsearbete. Sommaren 1972 har Bernstein ännu inte hunnit ta ordentligt tag i preparerandet av föreläsningarna. Han ser sig då tvingad att ställa in sitt planerade dirigerande av *La Bohème* i London och *Tristan und Isolde* i Wien. Båda operahusen blir mycket besvikna. Föreläsningarna är, enligt universitetets läsårsplanering, tänkta att genomföras under våren 1973. Trots att Bernstein gör en omprioritering i sin kalender tvingas han ändå be Harvard om respit. Tidpunkten för föreläsningarna flyttas därför fram till hösten 1973 (Burton, 1995:414) (Bilaga 2).

På olika platser i världen förbereder Bernstein sex föreläsningar. Som assistent har han tillkallat den gode vännen och musikvetaren Tom Cothran. Filmproducenten Mary V. Ahern och scriptan Grazyna Bergman hjälper också till med förberedelsearbetet. Bernstein känner att Nortonföreläsningarna är ett unikt tillfälle för honom att kunna nå ut med sina tankar och vill därför genomföra dem så bra och elegant som möjligt. Detta innebär bl.a. att han vill visa hela satser och hela verk med filmad symfoniorkester vilket kräver tid för repetitioner och filminspelningar. Dessa inspelningar görs med Boston Symphony Orchestra och Wiener Philharmoniker. Utöver detta har Bernstein avsikten att spela in föreläsningarna för TV (Burton, 1995:415, 416).

Bernstein installeras som Nortonprofessor hösten 1972. Han har nu tänkt ut att han i sina föreläsningar även vill visa att hans starka ställningstagande för den tonala musiken inte bara är en personlig åsikt utan ett uttryck för en universell sanning (Peyser, 1997:389). Den första föreläsningen håller Bernstein den 9 oktober 1973. Det första musikexempel som ljuder är när Bernstein själv spelar början av Aaron Coplands *Piano Variations*. Bernstein drar sig till minnes den stunden då han upptäckte att de fyra tonerna som utgör embryot i detta verk också är embryo i flera andra kompositioner, från en Bachfuga till Stravinskys Oktett vidare till ett stycke Bernstein hade hört med Uday Shan-kar Dance Company: ”Från den stunden till

⁵ Troonn är den ordlekande Bernsteins anagram för Norton.

denna, har föreställningen om en världsomfattande, medfödd musikalisk grammatik förföljt mig.” (Bernstein, 1976:7; min övers.)

3 Teori och metod

I detta kapitel framställs hur undersökningsdesignen är upplagd – En diskursanalys sedd ur en Foucaultsk synvinkel med tillämpning av Faircloughs tredimensionella analysmodell.

3.1 Diskursanalys ur ett Foucaultanalytiskt perspektiv

3.1.1 Diskursbegreppet

Begreppet diskurs är, trots mycket flitigt använt i vetenskapliga sammanhang, fortfarande ett något mångtydigt och därmed oklart definierat begrepp. Det förekommer m.a.o. många olika förklaringar av begreppet. Den franske postmodernistiske filosofen Michel Foucault (1926–1984) stadfäste begreppet diskurs i sin installationsföreläsning *L'ordre du discours* (*Diskursens ordning*, 1993) vid Collège de France 1970. Foucault har sedermera blivit framhållen som ”diskursanalysens fader”. Själv förklarar Foucault begreppet diskurs ”som praktiska handlingar som systematiskt bildar de objekt de talar om” (Foucault, 2002:67) eller på följande sätt:

Med diskurs betecknar man en mängd utsagor i den mån de beror av samma diskursiva formation; [...] den består av ett begränsat antal utsagor för vilka man kan definiera en mängd existensvillkor. (Foucault 2002:144–145)

Den tionde upplagan av *Svenska akademins ordlista över svenska språket* (1973) skriver kort och gott att diskurs = samtal (1973:79). Den trettonde upplagan av samma ordlista (2006) förklarar att diskurs är ett samlingsnamn för ”sätt att resonera inom ett visst område” (2006:151).

De i Sverige utgivna böckerna *Diskursanalys som teori och metod* (2000) av Marianne Winther Jørgensen och Louise Phillips samt *Diskursanalys i praktiken* (2007), där Mats Börjesson och Eva Palmblad är redaktörer, är dock eniga om att begreppet ”diskurs är ett bestämt sätt att tala om och förstå världen (eller ett utsnitt av världen).” (Winther Jørgensen & Phillips, 2000:7) – ”En vanlig inledande definition på begreppet diskurs är att det är ett bestämt sätt att tala om och förstå världen. Betoningen här ligger på ’ett bestämt sätt’.” (Börjesson & Palmblad, 2007:13). Trots denna enighet är begreppet diskurs ändå ganska diffust. Winther Jørgensen och Phillips skriver emellertid:

Men oftast rymmer ordet ”diskurs” dock en eller annan idé om att språket är strukturerat i olika mönster som våra utsagor följer när vi agerar inom olika sociala domäner – man talar exempelvis om ”medicinsk diskurs” eller ”politisk diskurs”. ”Diskursanalys” är sedan på motsvarande sätt analys av dessa mönster.

Men denna common sense-definition är ju inte till så mycket hjälp när det gäller att förklara vad diskurser är, och hur de fungerar, eller hur man genomför en analys av dem. Här måste man söka sig till de mer utvecklade teorierna och metoderna i diskursanalysen. Och då upptäcker man snabbt, att diskursanalysen inte är en enda ansats utan en rad tvärvetenskapliga och multidisciplinära ansatser som man kan

använda på många olika sociala områden i många typer av undersökningar. (Winther Jørgensen & Phillips, 2000:7)

Diskursanalys är således något mer och vidare än enbart en metod för textanalys.

Diskursanalys har sin grund i socialkonstruktionismens teorier som försöker redogöra och förklara hur den sociala omvärlden är konstruerad. Härigenom kan diskursanalys också verka som en teoretisk ram för undersökningar av social verklighet. Diskursanalys bygger samtidigt på strukturalistisk och poststrukturalistisk språkfilosofi, vilken hävdar att vårt tillträde till verkligheten går genom språket. ”Så snart språk används så har verklighet konstruerats.” (Börjesson & Palmblad, 2007:10)

Diskursanalys bör ses som ”Ett helt paket” (Winther Jørgensen & Phillips, 2000:10). Den kan användas på alla möjliga områden men den kan

inte sättas in i vilken teoretisk ram som helst. Det är viktigt att man inte använder diskursanalysen lösryckt från den teoretiska och metodologiska grunden. [...] I diskursanalysen är teori och metod alltså sammanlänkade, och man måste acceptera de grundläggande filosofiska premisserna för att kunna använda diskursanalys som metod i empiriska undersökningar. (Winther Jørgensen & Phillips, 2000:10)

Om man så bestämmer sig för att arbeta diskursanalytiskt är det alltså viktigt att man ser teori och metod som en helhet och det går, som jag ser det, att betrakta diskursanalysen som en socialkonstruktionistisk teori som behandlar sambanden mellan vårt mänskliga språk och våra sociala verksamheter. Den diskursanalytiska metoden får då som uppgift att utföra analyser av språket och retoriken i den för forskningsarbetet valda sociala verksamheten. Diskursanalys kan också undersöka hur diskurser skapas och hur de språkliga mönstren, både i tal och i skrift, ser ut i dessa.

3.1.2 Foucault och diskursanalys

Som jag i avsnittet ovan nämnt räknas Michel Foucault som ”diskursanalysens fader”. Utifrån honom grenar sig sedan olika diskursanalytiska inriktningar ut. Trots att Foucault räknas som ”fader” kan man spåra diskursanalytiska drag hos tidigare filosofer som bl.a. Ferdinand de Saussure och hos Foucaults lärare Louis Althusser. Även hos Foucaults samtida postmodernistiska tänkare Claude Lévi-Strauss och Jacques Derrida finns diskursanalytiska inslag men det är Foucault som de flesta diskursanalytiker stöder sig på.

De flesta av dagens diskursanalytiska angreppssätt följer Foucaults uppfattning att diskurser är något förhållandevis regelbundet som sätter gränser för vad det är som ger mening. Och de för vidare hans idéer om att sanning (åtminstone i stor utsträckning) är något som skapas diskursivt. (Winther Jørgensen & Phillips, 2000:19–20)

Detta leder vidare till vad Börjesson och Palmblad skriver:

Michel Foucault talade om diskursernas sanningseffekter. Med det menas att diskursiva formeringar hjälper oss att se vad som görs sant och därmed, i samma rörelse, sätter gränserna för vad som är tänkbart. Han talar om utestängningsprocedurer och auktorisering genom ritualer och socialiserande

institutioner: Vem får tala och varpå vilar denna legitimitet? I den begreppsapparatur som Foucault använde ingår till exempel uttrycket sanningsregimer. Ett allmänt sätt att göra diskursanalys begriplig är just att det finns gränser för det tänkbara. Var sitter bopålar och varför just där? Diskurser är då inte bara vad som sägs i olika sammanhang, utan också vad som gör det möjligt att säga det. (Börjesson & Palmblad, 2007:12)

När det gäller sanningen, så vet t.ex. en skicklig målare att om man som konstnär byter position så framträder en annan bild av verkligheten. Men är den mer sann? Enligt Börjesson och Palmblad bör vi inse att det egentligen inte finns någon position där vyn framträder sannare än från andra positioner. Vyn blir dock annorlunda. (2007:13). Foucault anser att sådana ”positionsbyten” är viktiga för våra tankar och funderingar:

Det finns tillfällen i livet då frågan om man kan tänka på annat sätt än man tänker, och se på annat sätt än man ser, är nödvändig att ställa, om man vill fortsätta att betrakta och fundera. Någon säger kanske att dessa ensamlekar helst bör stanna i kulisserna; och att de i bästa fall ingår i förberedelsearbeten som utplånas av sig själva när de har gjort sin verkan. Men vad är då filosofin idag – jag menar den filosofiska verksamheten – om inte tankens kritiska granskning av sig själv? Och om den inte består i att försöka utröna hur och hur långt det vore möjligt att tänka på annat sätt i stället för att berätta vad man redan vet? (Foucault, 1986:12)

Ovan upplyser Foucault oss något om vår starka perspektivbundenhet. Vi är ofta alltför snäva i vårt seende och dessutom alltför benägna att se företeelser utifrån endast ett perspektiv. På grund av denna förstenade trångsynthet går vi miste om att få reda på alla de andra sanningarna. Någon har sagt att ”en konstnärs uppgift är att slå sönder alla gamla sanningar så att människor kan hitta nya”. Detta måste på sätt och vis även vara en diskursanalytikers (eller kanske t.o.m. alla forskares) uppgift.

Med språket skapas olika versioner av verkligheten. Av en och samma händelse går det att med språket visa många olika versioner. Foucault talar om en stor mängd subjekspositioner. Han uppmanar oss, som ovan antytts, att då och då byta position så att andra vyer, versioner, av verkligheten kan och får komma fram. Dessvärre blir den allmänt accepterade kunskapen bildad av den version som blir ansedd som sann och kunskap ger, enligt Foucault, makt och möjlighet att agera, kontrollera och kräva medel.

Ett samhälle fungerar enligt den kunskap som är dominerande, men den kunskapens överlevnad hotas hela tiden. Den dominerande kunskapen utestänger alltid vissa människor eller grupper och det är dessas kamp mot de ”gällande bestämmelserna” som kan leda till att diskurserna förändras (Burr, 2001:48–49, 166; Foucault, 2002; Helkama, Myllyniemi & Liebkind, 2000:193–195).

3.1.3 Foucaults maktanalytik

I inledningen till den svenska upplagan av Foucaults *Vansinnets historia* skriver Sune Sunesson att Foucault i sina verk *Les mots et les choses (Orden och tingen)* (1966) och *L'archéologie du savoir (Vetandets arkeologi)* (1969) hade

utvecklat begreppet ”diskurs”, dvs den vetenskapliga ”samtalsordning” som kännetecknade det vetenskapliga skrivandet, undervisningen och tankeutbytet inom ett visst forskningsområde under en viss period. I ”L’ordre du discours” kommer han med några viktiga tillägg till vad han sagt i de två böckerna, och illustrerar därmed det underliggande tema som är så väl synligt redan i Vansinnets historia, nämligen att idéhistorien och vetenskapshistorien handlar om maktförhållanden. (Sunesson, 1983:XII–XIII)

Foucault anses vara ett ledande namn inom maktforskning och i några av hans arbeten är just makt ett centralt begrepp. Vi är alla genom hela livet, från vår födelse till vår död, inblandade i olika maktkamper som i förlängningen ger oss vår identitet och placering i den sociala ordningen. Makt är således en del av vårt sociala liv och maktkamper, medvetna eller omedvetna, finns alltid med i de relationer vi skapar. Möjligheten eller, om man så vill, makten att påverka finns alltså, i olika stor grad, i alla relationer. Identitet och social placering är mer eller mindre föränderliga under livets gång. Hos Foucault ses inte alltid makten som något enbart härskande och förtryckande. Maktfaktorn kan tvärtom utgöra något positivt och produktivt då den i vissa sammanhang kan leda till större och utökad kunskap.

”Kunskap är makt” har blivit ett berömt uttryck. Uttrycket myntades 1597 av den engelske filosofen Francis Bacon (1561-1626). Cirka fyra hundra år senare kommer Foucault med sin syn på förhållandet kunskap – makt. Foucault skriver om detta förhållande bl.a. att

makt och vetande direkt förutsätter varandra; att det inte finns något maktförhållande utan att ett därmed sammanhängande område av vetande skapas och att det inte heller finns något vetande som inte samtidigt förutsätter och utbildar ett maktförhållande. (Foucault, 2001:37–38)

Foucault hävdar alltså att kunskap och makt är sammanflätade med varandra. Detta inte enbart på grund av att all kunskap är diskursiv och att alla diskurser är genomsyrade av makt, utan också på grund av att maktstyrkan hos en diskurs, mätt i produktivitet och effekt på samhället, beror på antagandet och förutsättningen att dess kunskap är sann. De speciella skäl som en diskurs ”sanning” baserar sig på – och dessa skäl förändras genom historien – utgör vad Foucault kallar för ”sanningsregimer”. När olika sanningsregimer möts och interagerar kan detta leda till att diskursen förändras i en mer progressiv riktning och därigenom uppstår, enligt Foucault, en produktiv effekt (Burr, 2001:70; Börjesson & Palmblad, 2007:12; Rose, 2007:144).

Foucault menar att makten sätter sin prägel på hela tillvaron. Han skriver:

Med makt anser jag att man först och främst bör förstå den mångfald av styrkeförhållanden som är immanenta i det område där de driver sitt spel som är grundläggande för ordningen; [...] Makten är överallt; inte därför att den omsluter allt, utan därför att den kommer överalltifrån. (Foucault, 1980:117–118)

Ovanstående tankar leder här in i musikens och undervisningens världar i vilka det finns områden där makthierarkier tydligt är märkbara. Dessa existerar både på gott och på ont. Exempelvis skulle en professionell symfoniorkester förmodligen inte fungera särskilt bra om dessa hierarkier inte var tydliga. Samtidigt kan dessa också skapa slitningar och motsättningar musikerna emellan. Våra utbildningssystem (och då i förlängningen hela vårt samhällssystem)

skulle antagligen inte heller nå några större resultat utan sina klara makthierarkier med tillhörande auktorisationer och utestängningsprocedurer (och då återigen i förlängningen åt ”andra hållet” kan ju dessa utestängningsprocedurer leda till det numera ofta använda ordet utanförskap och därigenom till mänsklig misär). Foucault skriver också:

Ingen kommer in i diskursens ordning om han inte uppfyller vissa krav eller inte från början är kvalificerad för att uppfylla dem. Mer exakt: alla diskursens områden är inte lika öppna eller lätta att tränga in i. Vissa är mycket väl försvarade (särskilda och särskiljande) medan andra tycks öppna åt nästan alla håll och utan föregående inskränkningar tillgängliga för varje talande subjekt. (Foucault, 1993:26)

Dessutom säger Foucault i en debatt mellan honom och Noam Chomsky att

... jag anser att politisk makt också utövas genom ett visst antal institutioner som ser ut som om de inte har något gemensamt med den politiska makten, och som vill framstå som att de är oberoende av den, fast de inte är det.

[...] man vet att universiteten, och rent allmänt att alla undervisningssystem, vilka helt enkelt framstår som spridare av kunskap, egentligen är ämnade att bibehålla en viss social klass vid makten; och att tillintetgöra maktredskapen hos en annan social klass. Kunskapsinstitutioner, social- och vårdinstitutioner, som t.ex. läkarvetenskapen, stödjer också den politiska makten. Detta är också tydligt, och nästan skandalöst, i vissa fall inom psykiatrin.

Jag tycker att den viktigaste politiska uppgiften i ett samhälle som vårt är att kritisera arbetet inom dessa institutioner, vilka vill framstå som både neutrala och oberoende; att kritisera och attackera dem på ett sådant sätt att det politiska våldet, vilket alltid utövats dolt genom dem, blir avmaskerat, så att man kan bedriva en kamp mot dem. (Chomsky & Foucault, 2006:40–41; min övers.)

I boken *Att förstå makten* (2008), som innehåller uttalanden av Noam Chomsky, håller Chomsky med Foucault. Chomsky beskriver ett program vid Harvard University som han genomgick efter sin grundutbildning. Det var en slags elitutbildning där studenterna skulle utbildas för att kunna bli professorer vid Harvard eller Yale. Studenterna förfogade över Harvard's alla resurser men den enda obligatoriska plikten var att närvara vid en middag en gång i veckan. Det hela gick ut på att lära sig dricka rätt vin och att säga rätt saker. Enligt Chomsky var poängen med det programmet ”att lära ut de rätta värderingarna” (Chomsky, 2008:298).

3.1.4 Bourdieus habitusbegrepp

Detta teoretiska ramverk får också inrymma den franske sociologen och antropologen Pierre Bourdieus *habitus*begrepp. Bourdieu framhåller att det är objektiva strukturella förhållanden som formar människors habitus och som placerar människor i den sociala ordningen. Bourdieu skriver:

The habitus is not only a structuring structure, which organizes practices and the perception of practices, but also a structured structure: the principle of division into logical classes which organizes the perception of the social world is itself the product of internalization of the division into social classes. (Bourdieu, 2003:170)

Enligt Bourdieu är en människas habitus resultatet av hennes biografi och hennes biografiska erfarenheter. Detta placerar henne i den sociala ordningen och blir så avgörande för allt från matvanor till tänkbara yrkeskarriärer. Bourdieu menar dock att habitus både är begränsande och möjlighetsskapande. Det medför m.a.o. både en ”tvångströja” och en viss handlingsfrihet. Att medvetet eller omedvetet bryta sig ur eller förändra sitt predestinerade habitus för att forma ett annat kräver uppoffringar och mod. Man lämnar en uppbyggd och inlärd trygghet för att inträda i andra sammanhang där man till en början inte riktigt passar in och där man heller inte till en början känner sig hemma (Johansson, 2001:53–55).

3.2 Metod

Som nämdes i det föregående avsnittet, så är det diskursanalytiska angreppssättet en paketlösning. Teori och metod skall alltså vara förankrade i varandra, men man har friheten att skapa ett eget paket genom att kombinera delar från flera olika diskursanalytiska angreppssätt. Denna frihet har dock lett till att man kan finna många olika utföranden av diskursanalys, vilket medfört att diskursanalys av många uppfattas som en något diffus och flexibel teori och metod. Därmed blir också diskursanalysen svårdefinierad. Den engelska socialpsykologen Rosalind Gill berättar i boken *Qualitative Researching with Text, Image and Sound. A Practical Handbook* (2000), att det förmodligen finns minst 57 olika varianter av diskursanalys. (I och med denna uppsats blir hennes förmodade antal således minst 58!). Ett sätt att komma till rätta med denna förvirring är, enligt Gill, att tänka i breda teoretiska traditioner (2000:173–174). Den teoretiska tradition denna uppsats utger sig för att ”tänka i” är, som ovan beskrivits, den Foucaultska.

Den engelske lingvisten Norman Fairclough har tillsammans med bl.a. Ruth Wodak och Lilie Chouliaraki utvecklat metoden *Kritisk diskursanalys*. Kritisk diskursanalys ger oss en arbetsplan i fem steg: Utformning av problemformuleringen – Val av material – Transkription – Analys – Resultat. Beträffande steget transkription så kräver vissa texter inte detta, arkivmaterial, tidningsartiklar, etc (Watt Boolsen, 2007:172, 174). Vad gäller denna uppsats material, som ju utgörs av TV-program bevarade på DVD-skivor, så finns nästan allt det absolut textliga redan transkriberat i en utgiven bok. Det visuella, som ingår i det Fairclough menar med text, måste däremot transkriberas från bilder till ren text.

Eftersom de till diskursanalys knutna metoderna främst utvecklades för att användas och fungera inom sociologisk forskning måste jag, som skall tillämpa diskursanalys inom musikpedagogik, se till att forma en undersökningsdesign som harmonierar med denna vetenskap. En anpassning av den diskursanalytiska metoden till forskningsområdets karaktär stöds också av forskare inom musikpedagogik. Cecilia Hultberg, professor i musikpedagogik vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm, skriver i *Spelande lärande* om sådana tillvägagångssätt hos forskare som Folkestad, Krüger, Nerland och Ruud (Hultberg, 2007:196–197). Följaktligen har jag därför kunnat finna ut att den kritiske diskursanalytikern Norman Faircloughs tredimensionella analysmodell, dock modifierad efter uppsatsens karaktär och ämnesområde, är användbar för min undersökning. Fairclough skriver:

The approach I have adopted is based upon a three-dimensional conception of discourse, and correspondingly a three-dimensional method of discourse analysis. Discourse, and any specific instance of discursive practice, is seen as simultaneously (i) a language text, spoken or written, (ii) discourse practice (text production and text interpretation), (iii) sociocultural practice. [...] The method of discourse analysis includes linguistic description of the language text, interpretation of the relationship between the (productive and interpretative) discursive processes and the text, and explanation of the relationship between the discursive processes and the social processes. (Fairclough, 1995:97)

Fairclough framhåller, som ovan citerats, tre dimensioner, eller stadier (steg), i den kritiska diskursanalysen. En beskrivning över hur de tre stadierna nyttjas i denna studie blir enligt följande:

(i) En **beskrivning** av texten (tal, skrift, bild eller en blandning av det språkliga och det visuella) med formella textutdrag.

(ii) En **analys** av den diskursiva praktiken:

- Hur det blev möjligt att producera texten samt hur den producerades.
- Hur texten togs emot.
- Intertextualitet och interdiskursivitet.

(iii) En **förklaring** av den diskursiva praktikens förhållande till den sociokulturella kontexten (Watt Boolsen, 2007:173).

Dimension (ii), kommer utöver analysen av hur texten togs emot sålunda att innefatta en analys av vad som ligger bakom den kommunikativa händelsen, alltså hur det blev möjligt för författaren att producera texten samt hur den producerades. Denna analys sker delvis genom att den blir en naturlig integrerad del av bakgrunden (Kapitel 2).

I kritisk diskursanalys studeras *intertextualitet* samt *interdiskursivitet*. Studiet av intertextualitet innebär att undersöka om texten bygger på andra texter. Även *manifest intertextualitet*, där texten uppenbart, t.ex. genom hänvisningar, bygger på andra texter, studeras. Studiet av interdiskursivitet innebär att undersöka om det finns flera olika diskurser i texten. Enligt Fairclough tyder en text med hög interdiskursivitet (= att ett flertal diskurser förekommer i texten) att den avser att verka för social förändring (progressivt), medan en text med låg eller ingen interdiskursivitet istället verkar för reproduktion av det redan rådande (reaktionärt) (Fairclough, 1993:47,85; Winther Jørgensen & Phillips, 2000:77, 86–87).

Fairclough ser texter (tal, skrifter etc.) som delar av sociala händelser. Att tala eller skriva är medel med vilka människor kan agera och interagera i sociala händelseförlopp. Men det är inte de enda sätten. Vissa sociala händelser kan karaktäriseras som i hög grad textliga, medan andra sociala händelser nästan är helt icketextliga. Fairclough gör en jämförelse mellan en fotbollsmatch och en föreläsning. Tal (prat, skrik, hojtanden) förekommer visserligen i fotbollsmatcher, men oftast som en ganska marginell beståndsdel. I en föreläsning däremot, är det talade (textliga) inslaget det dominerande: Föreläsarens tal, föreläsarens

powerpointpresentation, åhörarnas frågor, åhörarnas anteckningar m.m. En föreläsning består emellertid inte enbart av språk. Den är förutom det språkliga också en kroppslig föreställning, t.ex. då föreläsaren med sin kropp, mer eller mindre skickligt, hanterar powerpointdatorm eller overheadapparaten (Fairclough, 2003:21–22).

När det gäller diskursen inom utbildningsinstitutioner så stämmer Faircloughs tankar väl överens med Foucaults. Fairclough menar, liksom Foucault, att diskursen inom en utbildningsinstitution kan verka på ett odemokratiskt utestängande sätt. Några kommer ej att få tillträde till diskursen, eller annorlunda uttryckt: Alla kommer inte in i diskursens ordning (Fairclough, 1995:219–221).

För att få Faircloughs kritiska diskursanalytiska modell att fungera med avseende på just detta arbetes specifika karaktär så måste modellen ”förstoras” upp till ett passande ”mått”. De redskap som riktar sig mot en alltför detaljerad (icke relevant) analys kommer att läggas åt sidan. Den lingvistiska beskrivningen med de språkliga beståndsdelarna och de grammatiska vändningarna kommer **inte** att penetreras och behandlas. Modellens tre stora steg (stadier), *beskrivning – analys – förklaring*, enligt ovan, är vad uppsatsen har som målsättning att följa.

Denna modifiering stöds av Börjesson och Palmblad som skriver:

Diskursanalytiker studerar tal, text, bilder och alla andra typer av material. Forskaren behöver alltid lägga upp en design för sin studie. [...] Det finns inte någon extern måttstock som kan avgöra vilken undersökningsdesign som är den rätta. I stället handlar diskursanalys om att tydliggöra vad som är forskarens och vad som är studieobjektens sammanhangsförståelse eller tolkningsram. Annorlunda uttryckt: På vilken nivå ligger diskursen – och vems är det? I vilket sammanhang infogas diskursen – och vems är det? Därefter kommer frågan om när analysen är slutförd. Svaret från diskursanalytiskt håll är: aldrig. (Börjesson & Palmblad, 2007:18)

Med andra ord: **Diskursanalys pågår!**

4 Analys och resultat

Här följer resultatet av tillämpningen av ovan beskrivna modell. Samtidigt med tillämpningen av modellen har Foucaults begrepp avseende *makt – kunskap, utestängning* samt vad som är *tillåtet och otillåtet att säga* beaktats. Detta har fört med sig att rubrikerna i avsnitten under 4.2, analysmodellens andra stadium, blivit utformade som frågor.

4.1 Beskrivning av texten – det språkliga och det visuella

Analysmodellens första stadium består av mina egna beskrivningar samt av formella textutdrag (citat) av Leonard Bernsteins talade text i de filmade föreläsningarna. Texten som Bernstein framför utkom 1976 i bokform. Texten i de filmade föreläsningarna och texten i boken överensstämmer för det mesta, dock inte alltid. Eftersom det är de filmade föreläsningarna jag analyserar så är det den talade texten från dessa som citeras. Jag har dock valt att då och då hänvisa till motsvarande ställe i boken för att intresserade skall ha möjlighet att snabbt hitta dit. Boken heter *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard*. Vad gäller

skiljetecken, stora och små bokstäver samt kursiveringar så följs bokens text förutom, som självklart är, på de ställen där Bernstein ej följer bokens text.

Samtliga sex program startar med en mycket långsam panorerad vy över Charles River, som rinner genom Cambridge, med Harvard Universitys "lärdomsbyggnader" på andra sidan floden. Vid den närmsta flodkanten sitter en ung man och en ung kvinna tätt tillsammans. Efter en sekund läggs en stillastående vit text in i den pågående, mycket långsamma, panoreringen av vyn:

LEONARD BERNSTEIN AT HARVARD

Direkt följer sedan, fortfarande i panoreringen av vyn, texten:

"THE UNANSWERED QUESTION"

Norton Lectures 1973

Efter detta visas TV-studion som är uppbyggd likt en föreläsningssal. Publiken sitter och väntar på att Leonard Bernstein skall börja tala. Vid panoreringen över publiken visas en vit text som informerar om vilken föreläsning det gäller samt vilken titel den har. Vad gäller det första programmet visas texten

LECTURE I. MUSICAL PHONOLOGY

som i de följande fem programmen förändras för att gälla respektive program.

I alla program utom det sista panorerar kameran sedan långsamt fram mot den bakom ett skrivbord med anrikt utseende sittande Bernstein. Han är i det första programmet klädd i en ljusgrå mycket smått svart-vit linjemönstrad kavaj, mörkgrå byxor, rosa skjorta, vinröd slips med vinröd näsduk i kavajens bröstficka samt välputsade glänsande svarta skor.

I alla de sex programmen är Bernstein, i likhet med beskrivningen ovan, mycket välklädd i kostym eller kavaj. Klädseln förändras dock mellan föreläsningarna och är olika i alla programmen.

I Bernsteins slipsnål är en mikrofon fastsatt. Från denna går en sladd in under kavajen för att längre ner bli hängande och sladdrande utefter Bernsteins vänstra byxben. Skrivbordet står på vad som ser ut att vara en äkta orientalsk matta. På skrivbordet står en tillbringare och ett stort glas, båda fyllda med vatten. På det ligger också en uppslagen pärm innehållande pappersark. Bernstein tittar dock aldrig i pärmens högra sida, bakom tillbringaren och glaset, står ett askfat.

Ur den mörka fonden strålar Harvard Universitys vinröda cirkelformade emblem med en gyllene cirkel, innanför cirkeln en gyllene lagerkrans, däri en gyllene vapensköld med stavelserna VE RI TAS satta i triangelform som sköldemärke.⁶ Katedern Bernstein sitter i,

⁶ Veritas är latin och betyder sanning.

även den med anrikt utseende, bär också detta emblem vilket dock inte syns förrän Bernstein reser sig från den.⁷ När bilden nästan är helt frampanorerad till den bakom skrivbordet sittande Bernstein börjar han tala. Det första som hörs från Bernstein är ett litet stön – ”Ahh” – som leder vidare till: ”First of all, let me say that I am delighted to be back home at Harvard.” Därefter följer:

I am also somewhat petrified at the grandeur of the Poetic Chair I'm occupying – a chair which has over the years grown into something more like a throne, owing to the long list of eminent persons who have occupied it. It's a tough act to follow. But I am comforted by the sense of having come home again, and happy to be realizing my old student fantasy of what it's like to be on “the other side of the desk.” Now that I am on this side of the desk, all I seem to be able to think about is how it felt to be on that side. It felt good, if you want to know the truth, [...] But there was one master who bridged it all for me, through whom the sense of beauty, analytic method, and historical perspective all came together in one luminous revelation; and I would like to dedicate these six lectures to his memory. He was Professor David Prall, of the Philosophy Department, a brilliant scholar and a deeply sensitive aesthete.

Bernstein fortsätter sedan med att berätta lite till om David Prall och om sin egen tid som student vid Harvard. En presentation av vem han är uteblir.

26 sekunder efter föreläsningens första yttrande reser sig den hela tiden talande Bernstein från stolen (katedern) för att stå bakom skrivbordet i 28 sekunder. Därefter går han med händerna i byxfickorna, hela tiden talande, fram framför skrivbordet och sätter sig med sitt högra ben på ena skrivbordshörnet. Det vänstra benet vilar i golvet. Bernstein sitter och talar på detta sätt i 1 minut för att sedan resa sig fullständigt. Efter 1 minut i stående återgår Bernstein till sin ”halvsittande” position. Då och då utför Bernstein rörelser med armarna och händerna, ibland höger – ibland vänster, för att understryka vissa ord i sitt tal.

Inför det första ljudande musikexemplet går Bernstein långsamt, hela tiden talande, fram till flygeln och spelar där stående de första tre takterna ur Aaron Coplands *Piano Variations*. Han förblir efter spelet stående vid flygeln med den vänstra handen på flygelkanten och vänster hands tumme på det öppna flygellocket. Den högra armen och handen viftar till då och då för att understryka talet. Efter detta följer strax fler musikexempel utförda av den stående spelande Bernstein. Någon gång sätter Bernstein upp sin högra fot med hela skosulan mot den läderbeklädda pianopallen.

Ganska ofta tar Bernstein upp någon av sin händer för att stryka sig eller klia sig på näsan. Vid somliga tillfällen för Bernstein samman sina händer och låter då och då de båda händernas fingertoppar möta varandra. Emellanåt knyter han en eller båda sina händer i luften för att med denna gest ytterligare starkt trycka på viktigheter i sitt tal. Stundom intar

⁷ Ordet kateder härstammar från latinets *cathedra* vilket betyder stol med armstöd. I Sverige avser ordet kateder dock oftast lärarens skrivbord längst fram i klassrummet.

Bernstein, vid stående, en Napoleonliknande position med höger hand instucken under vänster kavajdel.

Vid mer komplicerade musikexempel spelar Bernstein sittande. Ibland talar han under spelet, ibland tar han paus i spelet för att tala. I något musikexempel gör Bernstein en liten felspelning. Detta ber Bernstein om ursäkt för. Till vissa av musikexemplen lägger Bernstein till egen sång. Vid gemensam lyssning visar Bernstein publiken med ansiktsmimik, mestadels leenden, och med gester att han blir berörd av musiken.

I alla föreläsningarna talar Bernstein engelska med ett amerikanskt, bostonskt, idiom. Detta sker på ett mycket välartikulerat och uttrycksfullt sätt. Vid speciella lingvistiska förklaringar gör han ibland jämförelser med ord från ett flertal andra språk. Föreläsningarna genomförs på ett mycket värtaligt och föreläsningssäkt vis, då och då med inslag av humor. Några gånger förefaller Bernstein dock lite besvärad av situationen. Röstvolymen skiftar från hörbart till ibland mycket starkt. Både Bernsteins röstklang och kroppsrörelser varierar och deltar på så sätt i framförandets expressivitet. Vissa ord och uttryck som Bernstein använder kan för engelskkunniga svenskar kännas främmande. Förmodligen kan de upplevas så även för personer med engelska som modersmål. Exempel på sådana ord och uttryck är: Whither = varthän; Whither music? = Varthän är musiken på väg?, whence = varifrån; Whence music? = Varifrån kommer musiken?, quixotic = donquijotisk el. överspant idealistisk; quixotic forays = överspända idealistiska plundringståg.

Bernstein framhåller värdet av att inta en interdisciplinär attityd i vårt sökande efter kunskap och säger i den första föreläsningen att:

...the best way to “know” a thing is in the context of another discipline. So these lectures are given in that spirit of cross-disciplines; which is why I’ll be speaking of music along with quixotic forays into such fields as poetry, linguistics, aesthetics, and even, heaven help us, a bit of elementary physics. (Bernstein, 1976:5)

Detta interdisciplinära förhållningssätt visas tydligt i alla föreläsningarna.

De första 15 minuterna av den första föreläsningen är en inledning till hela föreläsningsserien samt en presentation och information om vad som skall hända i denna första föreläsning och i de resterande fem. Det är alltså först efter dessa femton minuter som föreläsning 1, *Musical Phonology*, egentligen börjar.

Denna introduktion behandlar först Bernsteins egna tankar och teorier om människans medfödda universella musikaliska grammatiska förmåga kopplad till Noam Chomskys teori om människans medfödda universella språkliga grammatiska förmåga, den s.k. generativa grammatiken.

Därefter gör Bernstein en genomgång av lingvistikens tre avdelningar: Fonologi, syntax och semantik. Bernstein säger i föreläsningen:

Phonology, Syntax, and Semantics. These are the three departments of linguistics, and they point the way for our musical investigation as well. In this first lecture

we'll be oriented phonologically, examining both language and music from the most fundamental point of view – that of sound itself, the stuff of which verbal and musical utterances are made. (Bernstein, 1976:9)

Bernstein berättar att hans läsande av Chomskys bok *Language and Mind* återuppväckt hans gamla föreställning från sin studenttid, föreställningen om en universell musikalisk grammatik, som dock legat sovande i honom, ja t.o.m. paralyserad av klichén: ”Music is the Universal Language of Mankind” (Bernstein, 1976:10). Bernstein säger att

the well-meant phrase becomes not only a cliché, but a misleading one. How many of you can listen to forty minutes of a Hindu raga with intelligent comprehension, to say nothing of merely staying awake? And how about certain kinds of avant-garde music? Not so universal, are they? Well, thought I, so much for the Universal Language of Mankind. But then, when I began reading the new linguistics, I thought: here is a fresh way to pursue my intuitive idea, which had grown stale and had deteriorated into a platitude. In other words, by building analogies between musical and linguistic procedures, couldn't that cliché about the Universal Language be debunked or confirmed, or at least clarified?

Det ovan beskrivna gällande TV-studios scenografi, Bernsteins röstklang och röstvolym samt hans rörelsemönster är tydligt återkommande genom alla de sex föreläsningarna och kommer därför inte ytterligare att beskrivas.

4.1.1 Föreläsning 1 – Musical Phonology

Bernstein informerar om att lingvister

propose a substantive universal which says the following: all languages share certain phonemes in common, that is, minimal speech units that arise naturally from the physiological structure of our mouths, throats, and noses. Since we all share those features, we share likewise the sound AH, for instance – a sound produced by simply opening the mouth and vocalizing. AH. Every normal human being can do this in any language; there is simply no exception, even though the vowel may vary according to the shape of the oral cavity [...] they are all versions of the same phoneme AH, and so must be considered universal. (Bernstein, 1976:11)

Sedan talar Bernstein om sökandet efter våra olika språks gemensamma ursprung. Han säger:

Ideally, what they are seeking is a parent language, one universal tongue that may have been common to all of early mankind.

[...] I began by imagining myself a hominid infant, just lying there, contentedly trying out my new-found voice. Mmmm. ... Then I got hungry: MMM! MMM! – calling my mother's attention to my hunger. And as I opened my mouth to receive the nipple – MMM – AAA! – lo, I had invented a primal word: MA, mother. This has got to be one of the first proto-words ever uttered by man; still to this day most languages have a word for mother that employs that root, MA, or some phonetic variant of it. All the Romance languages: mater, madre, mere, and so on; the Germanic: mutter, moder; the Slavic: mat, mattka; Hebrew: Ima; Navajo, even Navajo: shi-ma; even in Swahili and Japanese and Chinese they call her Mama. (Bernstein, 1976:12,13)

Bernstein fortsätter med ytterligare en kliché, ”Music is Heightened Speech”, vilken han tycker liknar klichén ”Music beginning where language leaves off”.⁸ Bernstein frågar sig här vad som är grunden för denna ”upphöjning” och ger följande möjliga förklaring:

Intensified emotion. Hunger. Impatience. Certainly the deepest universals we all share are emotions, or affects; we all have the same capacity for passion, fear, anticipation, aggression. We all display the same physiological manifestations of affect; our eyebrows go up with anticipation; our hearts pound with passion; and fear affects us universally with goose flesh. And in the sense that music may express those affective goings-on, then it must indeed be a universal language. (Bernstein, 1976:15)

Bernstein tar sedan upp universaliteten i ”Skvallerbytta bing-bång”:

For example, why do children tease one another in a specific singsong way?

Bernstein spelar $g^1 - e^1 g^1 - e^1$ samtidigt som han sjunger Nya – nya Nya – nya

Two very special notes which children also use to call one another

Bernstein spelar $g^1 - e^1 g^1 - e^1$ samtidigt som han sjunger Jer – ry! Do – ris!

and which are often used by them in singing games.

Bernstein spelar $g^1 - g^1 - e^1 - a^1 g^1 - e^1$ samtidigt som han sjunger lit – le Sal – y Wa – ter

Those are the same two notes, only now extended to three notes.

Bernstein spelar $g^1 - e^1 - a^1$

Or perhaps you once yelled,

Bernstein spelar $g^1 - g^1 - e^1 - a^1 - g^1 - e^1$ samtidigt som han sjunger Al – lee, al – lee in free!

Does that sound familiar? Well, again we must ask, why just those notes, in that particular order?

Bernstein spelar $g^1 - e^1 - a^1$

Research seems to indicate that this exact constellation of two notes (and its three-note variant) is the same all over the world, wherever children tease each other, on every continent and in every culture. In short, we may have here a clear case of a musico-linguistic universal, and one which can be identified and explained in a nonvacuous way. I want to take a little time to do this carefully, because in the explanation lies the key to musical universality in general, the answer to the question, “Why just those notes?” and eventually to the question, “Why those notes in Mozart, and why those notes in Copland or in Schönberg or whoever?” And in having an answer, we musicians have a singular advantage over the linguists, who ask their question: “Why just those sounds in human speech?” They seek their answers by constructing a very complex hypothesis, which is still very much in the working stage, subject to proof or disproof, amplification or derision. But we

⁸ På svenska brukar uttrycket sägas: ”Där språket slutar tar musiken vid”.

musicians are luckier: we have the built-in preordained universal known as the harmonic series. (Bernstein, 1976:16, 17)

Bernstein beskriver och förklarar här övertonserien med många klingande exempel från flygeln.

If I sit at the piano and play that low C, you may think you're hearing only that one tone – a dark, rich bass note – but you're not; you are simultaneously hearing a whole series of higher tones that are sounding at the same time.

Bernstein spelar C – c – g – c¹ – e¹ – g¹ – a¹+b^{b1} (hädanefter skrivet ab^{b1})

These are arranged in an order preordained by nature and ruled by universal physical laws. (Bernstein, 1976:19)

Bernstein fortsätter att tydligt, med spelade exempel, förklara övertonserien vidare. Så småningom leder detta till förklaring av tonika och dominantbegreppen och vidare in i treklängen med dess tonika-dominant förhållande.

This triad – with its tonic-dominant relationship,

Bernstein spelar c¹ – g¹

plus the third sandwiched in between

Bernstein fyller i med tersen e¹

this triad is the foundation of Western tonal music as it has developed over the last three centuries or so, along with the development of our Western culture in general.

But let's not make the mistake so many people make of regarding this triad as a basic universal: that is a misapprehension that is far too common, in that it fails to recognize that our Occidental culture is only one of many world cultures, in spite of its current prevalence and worldwide influence. And in spite of the fact that it thinks it is the only important culture. A perfect example of this, in fact, ahh – of this misconception arises with the very next overtone in the series, which is a stranger to Western tonal culture. In fact, this next overtone doesn't even appear on the piano, which means I can't demonstrate it for you as I have all the preceding ones. (Bernstein, 1976:24–25)

Ovanstående leder vidare till en förklaring av temperering och varför keyboardinstrumenten tempererades omkring 1700.

And that's how the tempered clavichord came to be, to say nothing of this Baldwin grand. And that's why I can't play you this next overtone. Actually, if we approach it pianistically in our ascent of the harmonic series we find it somewhere around here,

Bernstein spelar C – c – g – c¹ – e¹ – g¹ – ab^{b1} där han stannar och säger:

lying in the crack between this B flat and this A. It's one of those blue notes.

Bernstein spelar en liten blueslinga innehållande ab^{b1}

That blue note can be construed by the human ear as either the higher version of the note, B flat,

Bernstein spelar b^{b1}

or the lower version, A.

Bernstein spelar a^1

In either case, it requires a little push up or down to be accommodated on a piano.

But, whichever way we construe it, it becomes our newest overtone. So we are now equipped with four different overtones:

Bernstein spelar $c - g - e^1 - ab^{b1}$ och säger samtidigt:

the C plus the G plus the E plus that blue note, that dubious A. Or if we rearrange them in scalar order,

Bernstein spelar $c^1 - e^1 - g^1 - ab^{b1}$ och säger samtidigt:

C, E, G, and a sort-of-A: And here we hit a real musico-linguistic universal: because now we can understand and explain that famous worldwide teasing chant.

Bernstein spelar $g^1 - e^1 g^1 - e^1 g^1 - g^1 - e^1 - ab^{b1} g^1 - e^1$ och sjunger samtidigt Nya – nya Nya – nya Al –lee, al – lee in free!

Because all it is, is a constellation of those first four different overtones with the tonic omitted, or rather, implied.

Bernstein fortsätter att i samma stil utveckla övertonsserien ända upp till c^3 . Han spelar några musikexempel med dessa ”nya” toner och kommer vidare till pentatonik och så småningom till kromatik:

... How does music contain this loose, runny chromaticism? By the basic principle of diatonicism – that stable relationship of tonics and dominants, subdominants and supertonics, new dominants and new tonics.

Bernstein spelar dessa utgående från C-dur som tonika: C (tonika) – G (dominant) – F (subdominant) – dm (subdominantparallell⁹) – E (ny dominant) – A (ny tonika)

We can now modulate as freely as we want, as chromatically as we want, and still have complete tonal control.

Ovanstående slår Bernstein fast med att tala starkare och något långsammare, samtidigt som han reser sig från flygeln och ger flygeln två handklappar vid uttalandet av ”complete tonal control”.

Now at this point I would like to invite you to listen with me to one of the supreme examples of this Golden Age, Mozart’s G Minor Symphony, a work of utmost

⁹ Bernstein använder här det engelskspråkiga begreppet *supertonic* för det som på svenska vanligen kallas för *subdominantparallell*. Ordet *supertonika* är en på svenska sällan använd synonym till *subdominantparallell*.

passion utterly controlled, and of free chromaticism elegantly contained. [...] It's a curious thing, and a crucial one, that through this perfect combination of opposites, chromaticism and diatonicism, there is distilled the essence of ambiguity. Now this word "ambiguity" may seem the most unlikely word to use in speaking of a Golden Age composer like Mozart, a master of clarity and precision. But ambiguity has always inhabited musical art (indeed, all the arts), because it is one of art's most potent aesthetic functions. The more ambiguous, the more expressive, up to a certain point. Of course, there's a limit, which we're going to run into in the course of these lectures. And we are going to run into a state of such increased ambiguity that problems of musical clarity are bound to arise. And that's when we'll be confronted head on by Ives' Unanswered Question – whither? (Bernstein, 1976:37–41)¹⁰

Med hjälp av föreläsningens hittills givna innehåll följer här en analys av Mozarts *symfoni nr 40 i g-moll*. Bernstein talar och visar exempel ur symfonin genom eget spel på flygeln. Ofta förekommer tal och spel samtidigt. Mot slutet av den ca tio minuters långa analysen säger Bernstein:

But even that explosion of chromaticism is explainable in terms of the circle of fifths, not that I'd dream of burdening you with it. Take my word for it, that outburst of chromatic rage is classically contained, and so is the climax of this development section, which find itself in the unlikely key of C-sharp minor,

Bernstein spelar detta ciss-mollavsnitt ur den fjärde satsens genomföring

which is as far away as you can get from the home key of G minor. And, again, believe me: all these phonological arrivals and departures to and from the most distantly related areas operate in the smoothest, Mozartian way, under perfect diatonic control.

Här följer nu på filmduk i "föreläsningssalen" (TV-studion) hela Mozarts symfoni nr 40, spelad av Boston Symphony Orchestra med Bernstein som dirigent. Hela TV-rutan fylls först av framsidan på partituret från Breitkopf & Härtel förlag. Därefter zoomas noterna på första notsidan in. En vit text,

BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA

Conducted by LEONARD BERNSTEIN,

läggs samtidigt in i bilden. Sedan visas Bernstein redo att slå in orkestern. Bernstein är klädd i frack. Herrarna i orkestern bär svart smoking och de få damerna bär mörk lång klänning. En kvinnlig cellist är dock klädd i svarta byxor och svart överdel. Orkestern sitter på ett i TV-studion (WGBH), i trappavsatser uppbyggt vitt podium. Ibland visas hela orkestern, ibland sektioner och då och då enskilda musiker. Ofta visas enbart den dirigerande Bernstein. Inför varje ny sats visas första partitursidan av den kommande satsen med satsens beteckning infälld med vit text med versaler. Under den andra satsens inledning rullar partituret långsamt framåt vilket ger möjlighet till medläsning. Bakom denna "transparenta" rullning syns den dirigerande Bernstein.

¹⁰ Ambiguity betyder tvetydighet eller mångtydighet.

I alla filmade musikinslag är Bernstein och orkestrarnas musiker klädda i en gemensam konsertklädsel lik denna varför detta icke ytterligare kommer att beskrivas. Ej heller kommer de filmade inslagens texter, partitурinzoomningar m.m. att ytterligare beskrivas då de i stort överensstämmer med ovanstående.

Efter framförandet av Mozarts symfoni nr 40 säger Bernstein:

What a piece!

Bernstein avslutar den första föreläsningen med att ge en introduktion till den följande, *Musical Syntax*. Som sista ord i den första föreläsningen säger Bernstein ”Thank You” och får sedan applåder av publiken. Sedan visas, vilket gäller alla de sex programmen, en vy över en grönskande park inom Harvards område. Bortom parken skymtas ånyo anrika ”lärdomsbyggnader”. I denna vy kommer sedan samma vita text som i början av programmet, nu rullande, med programproduktionens alla medverkande tillagda. Eftertexterna innehåller också information om de i programmet visade filmade musikinslagen med avseende på de i filmproduktionen deltagande personerna (Bilaga 5).

4.1.2 Föreläsning 2 – Musical Syntax

Bernstein startar upp med:

Every once in a while in the preparation of these lectures, I find myself asking – and others asking me – what’s the relevance of all this musico-linguistics? Can it lead us to an answer of Charles Ives’ Unanswered Question – whither music? – and even if it eventually can, does it matter? The world totters, governments crumble, and we are poring over musical phonology, and now syntax. Isn’t it a flagrant case of elitism?

Well, in a way it is; certainly not elitism of class – economic, social, or ethnic – but of curiosity, that special, inquiring quality of the intelligence. [...] and I as a musician feel that there has to be a way of speaking about music with intelligent but nonprofessional music lovers who don’t know a stretto from a diminished fifth; and the best way I have found so far is by setting up a working analogy with language, since language is something everyone shares and uses and knows about.

Bernstein fortsätter sedan med att tala om Noam Chomskys teori om den “universella grammatiken”:

[...] What interest us here is not the rationalist Cartesian philosophy to which Chomsky has returned to seek his roots. But we are interested in why he returned to those roots, because it is from them that his ideas of a “universal grammar” have grown. In brief, he believes along with Descartes that there are human phenomena which cannot be explained by any purely corporeal theory; that the purely physical theories of body must be supplemented by the postulation of another substance, to be called Mind (for want of a better word). A substance that has the same properties of motion and extension as does the bodily substance, this of course, is in frequent conflict with empiricist thought, as exemplified by a Locke or a Berkeley, and currently by the behaviorists, who demand perceived evidence at all costs. But the Cartesians insist, and say further that the theory of corporeal body cannot account for the most obvious facts of human action, the basic properties of thought, and in particular the normal use of human language.

Amen, says Noam Chomsky to all that; there must exist in all of us an innate language faculty, or as he calls it, a linguistic competence: He starts with a simple but riveting question: How else, he asks, can we account for brand-new utterances by two-and-a-half-year-old children – grammatical sentences which they can produce without ever having heard them before? (Bernstein, 1976:53–55)

Bernstein stannar en stund vid Chomskys fråga för att därefter säga:

I suppose what Chomsky is really after is a system that can describe the miracles that enable us to form intelligible verbalizations of our primal need to share what we know and feel.

En stund senare beskriver Bernstein verbala och musikaliska motsvarigheter:

How about starting with this simple equation: a note equals a letter.

I TV-rutan läggs en vit text in:

<u>MUSIC</u>		<u>LANGUAGE</u>
1) note	=	letter

Now, by extension, that equation would yield this one:

<u>MUSIC</u>		<u>LANGUAGE</u>
1) note	=	letter
2) scale	=	alphabet

a scale equals an alphabet. That is, all the notes we use equal all the letters we use. But whose notes, and whose alphabet? The twelve notes of our Western chromatic scale, or the five notes of the Chinese pentatonic scale? And which alphabet – the German, the Russian, the Arabic? Well, so much for that one. We have arrived at chaos. We obviously need a better system.

All right; let's try another one, more scientifically oriented in that it employs a scientific, phonetic terminology, so that one isn't stuck with loose terms like "alphabet". Here goes: a note equals a phoneme,

<u>MUSIC</u>		<u>LANGUAGE</u>
1) note	=	phoneme

which is a minimal sound unit such as Mmm or Sss or Eee. Then, a motive, or motto, or even a theme, would equal a morpheme, that is, a minimal meaningful sound unit, like ma, or see, or me.

<u>MUSIC</u>		<u>LANGUAGE</u>
1) note	=	phoneme
2) motive	=	morpheme

In that case, a phrase of music would have to correspond to a word (uh-o, we are getting into trouble here); and a musical section would then equal a clause, and a

whole movement would be a sentence, and a complete piece would equal a complete piece.

<u>MUSIC</u>		<u>LANGUAGE</u>
1) note	=	phoneme
2) motive	=	morpheme
3) phrase	=	word
4) section	=	clause
5) movement	=	sentence
6) piece	=	piece

Well, that finally looks a little better, but it still has its problems. If we accept that a phrase of music equals a word of language we are closer to understanding Mozart's music. For instance, take the second theme of this same G Minor Symphony.

Bernstein spelar detta tema.

Now those first three notes sound like a word;

Bernstein spelar $f^2 - e^2 - e^{b2}$

that's a fairly convincing isolated unit. And so is the next unit.

Bernstein spelar $e^{b2} - f^2 - e^{b2} - d^2 - c^1 - b^{b1}$

A fine word. But here again the analogy breaks down, because the last note of the first word, as played by the strings,

Bernstein spelar $f^2 - e^2 - e^{b2}$

also functions as the first note of the second word, as played by the woodwinds,

Bernstein spelar $e^{b2} - f^2 - e^{b2} - d^2 - c^1 - b^{b1}$

which is linguistically impossible. It's as though one said the words "dead duck" with the final "d" of "dead" serving as the initial "d" of "duck": deaduck. Impossible

[...] Why am I taking your time to show you analogies that don't work? [...] And yet there is truth in it. I believe it is no accident that the German word Satz means both "sentence" and "symphonic movement". That's a very curious fact. Think about it!

But the fact is there are no sentences in music, as there are in prose, since most continuous pieces of music do not reach a full stop until they end. [...] the closest we can get to a prose sentence in music is an entire movement.

Well, then, given all this terminological chaos, what interdisciplinary terms can we use (without cheating)? I think there are some equations that will stand the test. For one, we can confidently equate a musical motive, or motto, with a grammatical substantive or noun (or "noun phrase" as they say in linguistics). For example, the Fate motive in Wagner's Ring Operas. (Bernstein, 1976:57-63).

Bernstein spelar ödesmotivet i några olika modifieringar landande på först D7, sedan på F och sist på A7 med tonen c^2 på topp för att senare fortsätta med:

[...] we are ready to return to Chomsky and see how his principles can be applied to music.

[...] He found in his early work that the existing concepts of grammatical analysis were simply inadequate, because they could account for certain linguistic relationships, but not for others. For instance, they were adequate to explain a sentence like The man hit the ball, but not to explain how that sentence relates to more complex ones like The ball was hit by the man; or, It was the man who hit the ball; or, It was the ball that was hit by the man – all of which are basically synonymous.

[...] Transformational grammar, on the other hand, does provide such means.

Bernstein går här igenom Chomskys “tree diagram” med hjälp av meningen *Jack loves Gill*. Diagrammet visas med vit text i TV-rutan, liksom alla kommande diagram.

[...] But now think of that sentence transformed into the passive: Jill is loved by Jack.

Bernstein går sedan igenom denna menings diagram.

[...] And what do we find at the bottom of this diagram? The deep structure: Jack LOVE Jill. The same as the other one. Triumph!

[...] O.K. We’ve got our sentence, Jack loves Jill. Now every experiment has to start with certain assumptions, and our basic assumption here would have to be the simple equation, note=word, even though we know that it is scientifically shaky. On this basis, let’s construct a musical equation that goes: Jack loves Jill.

Bernstein spelar e^{b1} (Jack) – g^1 (loves) – b^{b1} (Jill)

Not exactly breathtaking music, nor is it even a musical sentence; but it serves our purpose by presenting three notes

Bernstein spelar $e^{b1} - g^1 - b^{b1}$

as deep-structure units linked together to form a triadic surface structure,

Bernstein spelar en E^b -durtreklang.

which makes syntactic sense. – You followed that so far? – Good!

Bernstein spelar en bruten E^b -durtreklang.

Now just as those three notes are linked together, so are the three basic components of the sentence Jack loves Jill; Jack, love, and Jill, which have also gotten linked together in a kind of chain – in what Chomsky called an “underlying string”, borrowing a term from mathematics. The string looks like this: Jack plus present tense plus love plus Jill.

Jack + Present + Love + Jill kommer upp i vit text i TV-rutan.

[...] Now by applying transformational rules, we find that there are at least eight basic sentences that can be derived from that one underlying string:

Bernstein visar åtta exempel.

[...] All these eight sentences represent surface structures, as distinct from, but deriving from the same deep structure.

Bernstein visar här sina musikaliska analogier – transformationer baserade på de tre tonerna ovan och går sedan vidare med ytterligare språkanalytiska begrepp – *deletion*, *embedding*, *pronominalization* – och visar även på ytterligare lingvistiska – musikaliska analogier. Så småningom mynnar detta ut i

You see, language leads a double life; it has a communicative function and an aesthetic function. Music has an aesthetic function only. [...] a phrase of music is a phrase of art. It may be good or bad art, lofty or pop art, or commercial art or lousy art, but it can never be prose in the sense of a weather report, or merely a statement about Jack and Jill or Harry and John. To put it as clearly as possible, there is no musical equivalent for the sentence I am now speaking. Language must therefore reach even higher than its linguistic surface structure, or prose sentence, to find the true equivalent of musical surface structure. And that equivalent must of course be poetry.

Sedan visar Bernstein att språket behöver en ”super-surface structure”, som då blir poesin, för att komma upp till nivån konst, där musiken redan befinner sig i sin ”surface-structure”.

Därefter hävdar han att

Mozart’s G Minor Symphony is such a revered treasure of our heritage that it seems almost sacrilegious to lay linguistic hands on it; [...] Before we do that let’s first hear those twenty-one bars as Mozart actually wrote them, just to refresh our ears. And remember: this is the surface structure we are about to hear, the top of that ladder, the actual music Mozart wrote.

Här spelar Boston Symphony Orchestra (BSO) de första 21 takterna i Mozarts symfoni nr 40.

And we’re back home again in our principal theme. Now our job is to invent, or discover, a deep structure out of which that marvelous surface structure has been generated. (Bernstein, 1976:71–87)

Föreläsningen fortsätter med detta arbete. Till hjälp tas musikaliska analogier till de lingvistiska analysverktyg Chomsky erbjuder och som Bernstein presenterat och förklarat tidigare. Efter ett tag hamnar föreläsningen vid begreppet *symmetri*:

To save time, let’s limit ourselves to extrapolating our deep structure from one point of view only, that of symmetry. The reason I pick symmetry as our starting point is that it is a universal concept, based on our innate symmetrical instincts, which arise from the very structure of our bodies. We are symmetrically constituted, dualistically constituted, in the systole and diastole of our heartbeats, the left-rightness of our walking, the in-and-outness of our breathing, in our maleness and femaleness. This dualism invades our whole life, on all levels; in our actions (preparation/attack, tension/release), all those, and in our thinking (Good and Evil, Yin and Yang, Lingam and Yoni, progress and reaction). And all these

find musical expression in such oppositions as downbeat versus upbeat, half note versus quarter note, and especially in the elementary musical structure principle of $2 + 2 = 4$, $+ 4 = 8$, $+ 8 = 16$, et cetera ad infinitum. That's why the clue to our deep-structure project is to be found in the highly symmetrical formation of Mozart's main theme.

Inledningen av satsen analyseras sedan utgående från ovanstående information. Analysen utmynnar i att symmetri **inte** nödvändigtvis är lika med balans. För att visa detta spelar orkestern den första delen av satsen i en av Bernstein helt symmetriskt omarbetad version. Efter musikexemplet säger Bernstein:

And once again, we're back to our principal theme. But what a drag it's been to get there: so much academicism, so many unnecessary schoolboy repeats, such a lack of deletion. That's really a piece by a bad composer!

Publiken skrattar och Bernstein fortsätter något senare med:

[...] By far the chief transformational principle employed by Mozart is that of deletion, just as we have seen it to be in the deep structure of language. The most obvious use of deletion occurs right at the beginning of the symphony, where my prosy four-bar vamp is reduced to one bar only – not even two bars, but one.

Bernstein spelar sina fyra takter och sedan Mozarts enda. Därefter fortsätter analysen av satsen ur den symmetriska och dualistiska aspekten och mynnar ut i begreppet *ambiguity* (mångtydighet).

[...] So the performer must understand what Mozart has done – that he takes our universal instinct of symmetry and plays with it, violates it, ambiguifies it, by using the equally universal process of deletion to operate counter to those instinctive symmetrical forces that operate in us. And therein lies the creativity; that's what makes it art.

[...] These ambiguities, I must emphasize even at the expense of repeating myself – these ambiguities are beautiful. They are germane to all artistic creation. They enrich our aesthetic response, whether in music, poetry, painting or whatever, by providing more than one way of perceiving the aesthetic surface.

Bernstein visar de begrepp han ovan förklarar med eget spel av korta exempel ur samma Mozartsats. Detta mynnar ut i lyssningen av satsen i sin helhet. Under denna lyssning (utan filmad orkester) påvisar Bernstein under expositionen, talande, exempel på de begrepp han hittills använt sig av under föreläsningarna. Under expositionens repris är han tyst för att åter börja kommentera när genomföringen börjar. Under repetitionen kommenterar Bernstein "samma ställen" som i expositionen plus ett harmoniskt sett "great moment". Efter lyssningen säger Bernstein:

Period! – And that was all one single sentence of music. That's the first period. And what a sentence! God! – Satz! – Ein Satz! – One in a million.

Föreläsningen avslutas med:

Well, we have had a smattering of syntax. And even so, I think I've gone more deeply into musical structure than I've ever dared before with a lay audience. But

that's the lure of this university: one is always tempted by the standard of intelligence to try a little more than one would ordinarily. It has something to do with those inquiring minds I spoke about earlier. I believe these minds can take it: last week, phonology; this week, syntax. And next week, semantics, the embedding of both.

And so there remains nothing but for me to thank you for listening so intelligently. And until next time: Bye, bye! (Bernstein, 1976:71–115)

4.1.3 Föreläsning 3 – Musical Semantics

Bernstein inleder föreläsningen med att berätta om ett nyligen inträffat möte med en harvardstudent:

The other day an undergraduate cornered me in Harvard Yard and asked what all this was leading up to – all these musico-linguistical meditations of the last two lectures. What am I getting at, she asked; do I really believe in the analogies I suggest between “transformational grammar” and musical transformations?

And I was very brave and stoutly responded: yes, I deeply believe in the analogies, and I've found that this linguistic approach to poetry illuminates musical analysis and vice versa, and in fact so have some linguists I've heard from, much to my pleasure. And as far as what I'm getting at is concerned, it's a broad, dispassionate look at the musical crisis of our own century, as dramatized by Charles Ives' Unanswered Question, and analogously, how poetry shares in that crisis.

[...] Phonolgy. Syntax. Semantics ... Meaning. Ah, Meaning. O.K! I began, to her distress, by spewing out, as well as I could remember it, an analysis of a classical Chomsky type ambiguous sentence: The whole town was populated by old men and women. We're now dealing with a third kind of ambiguity, I told her, neither phonological nor syntactic, but both: a new, semantic ambiguity. I gave her a hasty rundown on why that sentence is ambiguous, without diagrams of course, and unfortunately, because this is where Chomsky's tree-diagrams are really valuable. The whole town was populated by old men and women is an ambiguous sentence because it has two different deep structures.

Bernstein spinner vidare på mötet med studenten och ger ytterligare förklaringar för att hamna vid begreppet *zeugma*, dvs två substantiv kopplade till ett adjektiv. I meningen ovan är båda substantiven *men* och *women* kopplade till det enda adjektivet *old*. Bernstein spelar en del av ”Dance of the Coachmen” ur Stravinskys *Petrouchka* för att visa och beskriva ett musikaliskt zeugma.

Bernstein bygger sedan upp första delen av föreläsningen med frågor från studenten:

Maybe, said my pretty inquisitor; maybe it is poetry, but can you prove it? No, I can't; I can't prove anything. I could possibly explain it, again by borrowing methodology from linguistics. A linguist would say: Look, when you are confronted by a sentence like that one (The whole town was old men and women) which is syntactically correct but semantically incorrect (since a town is a place and men and women are people, and a place can't be people – so where is the is come in) – when you are confronted by a sentence like that your mind automatically goes through a series of decision-making steps: first, it seeks some grammatical justification of the semantic conflict, and finding none, can then decide one of two things: to reject it as illogical, hence impermissible speech, or to

find another level on which it may be acceptable – a poetic level. In other words, something in the mind intuitively grasps a metaphorical meaning, and can then accept the semantic ambiguity on that level.

Did that word “metaphorical” register with you? I hope so, because metaphor is our key to understanding. In fact, I just used a metaphor, when I said “metaphor is a key.” [...] In other words, I’ve broken a semantic rule. But it is precisely this linguistic misdemeanor, Breaking the Rules, by which metaphor is achieved. “Juliet is the sun” – a famous classic example of “this is that”, equating two incompatible orders – one human, the other sidereal.

[...] Of such transformations are metaphors made, and of such metaphors is beauty born.

[...] But wait: isn’t there a difference between “meaning” and “expressing”? There is, if we are to be at all accurate. When a piece of music “means” something to me, it is a meaning conveyed by the sounding notes themselves – what Hanslick called “sonorous forms in motion” (a wonderful phrase), and I can report those meanings of mine back to you precisely in terms of those forms. But when music “expresses” something to me, it is something I am feeling, [...] And here we are in trouble; because we cannot report our precise feelings in scientific terms; we can report them only subjectively. (Bernstein, 1976:128–135)

Bernstein försöker belysa och exemplifiera ovanstående resonemang med att spela delar ur Beethovens pianosonat i E^b-dur samtidigt som han verbalt uttrycker sina egna känslor som uppkommer vid musicerandet.

But whichever is true, the basic point remains: music does possess the power of expressivity, and the human being does innately possess the capacity to respond to it.

Inför föreläsningens andra del, en analys utifrån ovanstående av Beethovens *symfoni nr 6* och ett framförande av densamma med BSO på film – säger Bernstein:

I will try to help by preparing you somewhat at the piano; and then we can go on playing our game: testing whether it’s possible for us to listen to this piece as pure music – not as a pastoral symphony but purely as

Nästan i givaktposition och med gjord honnör fortsätter Bernstein mycket strikt:

Beethoven’s Symphony Number 6 in F major, opus 68.

Åter med den vanliga kroppshållningen och på det vanliga sättet att tala:

Do you think it is possible? That is what we are going to find out after this pause. (Bernstein, 1976:139–154).

Bernstein gör här en analys av Beethovens symfoni nr 6. Han sitter vid flygeln och föreläser samtidigt som han mycket ofta spelar exempel ur symfonin. Då och då visas musikexemplen i vit notskrift mot svart bakgrund i TV-rutan.

Efter denna analys visas symfonin filmad med BSO och Bernstein. Efter framförandet av symfonin applåderar publiken och Bernstein, som sitter i katedern och röker en cigarett, säger:

Thank you! It's very hard to say anything after that. I don't know to ... to what extent you've succeeded in avoiding the elephant, and the birds and the bees.

Med den glödande cigaretten mellan högerhandens pek- och långfinger samt dessutom glasögonen mellan tummen och pekfingret tackar Bernstein för åhörarnas stora tålamod med denna långa och svåra föreläsning.

4.1.4 Föreläsning 4 – The Delights and Dangers of Ambiguity

Vid inpanoreringen mot Bernstein sitter han och läser i ett fickpartitur. Strax innan han börjar tala lägger han partituret på skrivbordet, tar av sig sina svartbågade glasögon och stoppar dem i kavajens bröstficka. Han säger:

Ahh ... When I first wrote down the title of this lecture, which is The Delights and Dangers of Ambiguity, I had no idea that the word dangers would itself acquire an ambiguous meaning by the time the lecture was delivered. I had had in mind aesthetic delights and dangers only; but a week or so ago a formidable new danger was thrust upon us, when our Secretary of State announced that the armed forces of the United States had been put on worldwide alert in response to what he called – quote – the ambiguity of some of the actions and communications – unquote – regarding respectively movements of Soviet troops and statements of Russian diplomats. Now that is dangerous ambiguity, dramatizing the dangers that accompany a lack of clarity in human communication. Those are clear and present dangers; failure of communication can lead to a complete breakdown, and to disastrous consequences. Then why this constant emphasis on the “beauty of ambiguity”, as I have put it, and which I was challenged last week by my blonde inquisitor? If you remember. The answer must be obvious: ambiguity may be a useful tool in diplomacy, as it is in art; but it can be catastrophic when diplomacy turns into hard fact, just as it can be perfectly glorious in the arts. Aesthetics, sí; politics, no!

A part of the danger is that “ambiguity” is in itself an ambiguous word – that is, it has more than one meaning. (Bernstein, 1976:193)

Bernstein fortsätter med att definiera ordet ambiguity. Efter några förklaringar stannar han, för att betydelsen skall fungera i föreläsningarna, vid följande:

[...] Webster gives these two definitions of “ambiguous”: (1) “doubtful or uncertain” and (2) “capable of being understood in two or more possible senses.” Now, Webster goofed! Because that “two or more” presents an ambiguity of its own: You see “two or more than two” is an ambiguity. So let's delete “or more” for our purposes of the moment, so that we at least can be clear in our human communication.

Bernstein visar med eget pianospel ur Adagiettot från Mahlers *symfoni nr 5* på

[...] certain musical phenomena whose beauty depends on ambiguous procedures.
[...] You see, all that preliminary vamping on the harp

Bernstein spelar detta.

[...] is first of all syntactically vague; we have no idea what beat we're on or what meter we're in.

Bernstein visar och spelar mer ambiguiteter¹¹ ur samma sats:

[...] Automatically we are facing another ambiguity: which of these keys are we in, this

Bernstein spelar ett a-moll ackord.

or this?

Bernstein spelar ett F-durackord.

Bernstein fortsätter med ord att beskriva och, med eget spel, musikaliskt illustrera Beethovens alltmer tilltagande ambiguiteter. Därefter ställer han frågor:

I've been speaking of ambiguity as an aesthetic function; and this would seem to carry the implication that the more ambiguous music gets, the more expressive it becomes. But does that mean, for instance, that chromaticism is better than diatonic plain talk? Does it represent an advance in musical progress? Is Chopin better than Mozart because he's more chromatic than Mozart? If so, then shouldn't Bartok be better than Beethoven? And the Beatles better than Bessie Smith? Is Keats more chromatic than Shakespeare? And Swinburne more than Keats? And therefore better than Keats?

Foolish questions, needless to say. I don't have to point out that it's not a question of "better"; these questions relate not to qualitative changes in art but to quantitative changes. Of course Chopin is more chromatic than Mozart, but that doesn't make him a greater composer. [...] What is chromaticism in poetry?

[...] Two lines from Gerard Manley Hopkins' "The Leaden Echo" will show you what I mean:

How to k  ep – is there any any,
is there none such, nowhere known
some, bow or brooch or braid or
brace, lace, latch or catch or key to keep
Back beauty, keep it, beauty, beauty,
beauty, ... from vanishing away?

Words, words, glorious words. Some say mud, mud, glorious mud. I don't agree. If we didn't know that was Hopkins, we might almost think it was Joyce. But these words were written way back in 1880 [...] It's almost music, and chromatic music at that. [...] The basic meaning of those lines – from a purely semantic point of view – is simply this: How to keep beauty from vanishing away? [...] This ecstatic poetry has a chromaticism that leads the ear far away from the lucid, C-majorish meaning of "How to keep beauty from vanishing away? [...] Instead, the ear is led toward the new pleasures of sheer sonority, and on to bigger and better ambiguities – to Ezra Pound, to Dylan Thomas, to James Joyce, and to the ultimate reduction, Gertrude Stein: "Let Lucy Lily Lily Lucy Lucy let Lucy Lucy Lily Lily Lily Lily Lily ...". Phonology has virtually taken over. Syntax is all but vanished, leaving a semantic vacuum.

¹¹ H  r och i forts  tningen används det svenska ordet ambiguitet som betyder tvetydighet eller mångtydighet.

Bernstein fortsätter här att med ord och med egna spelade musikexempel beskriva ambiguiteterna i Berlioz dramatiska symfoni *Romeo och Julia*. Föreläsningens första del avslutas med en filmad version av satsen "Romeo alone – Festivities in Capulet's Palace" från just *Romeo och Julia*. Under filmen får den dirigerande och mycket engagerade Bernstein mycket egen tid i rutan.

Efter filmens slut visas en rökande Bernstein stående vid skrivbordet tillsammans med delar ur publiken. Innan filmen började hade Bernstein bjudit fram dem som så önskade till att kunna följa med i det på skrivbordet liggande partituret. Nu återvänder alla till sina platser. Bernstein blir ensam stående kvar vid skrivbordet. Samtidigt som han börjar tala sträcker han sig till askkoppen för att fimpa sin cigarett.

Den andra delen av föreläsningen startar med att Bernstein visar några exempel på hur Wagner har "lånat" från Berlioz till *Tristan och Isolde*:

[...] It seems a clear case of Wagnerian robbery, or to put it more politely, borrowing; but it's subtler than that. It is rather a phenomenon of transformational grammar, in the most Chomskian sense, where one surface structure, namely Berlioz', has become the deep structure of another surface structure, namely Wagner's.

Bernstein spelar de två fraser som leder fram till "Tristanackordet".

The transformations are extremely clear: the extension of the opening interval by enlarging the fourth to the sixth, and then the conjoining of the two strings.

Samtidigt som Bernstein säger ovanstående spelar han det beskrivna musikaliska förloppet på flygeln.

Quite unconsciously borrowed, of course, although we know of Wagner's almost envious admiration for Berlioz' *Romeo and Juliet*. We might say – in the semantic terms of our last lecture – that *Tristan and Isolde* is a giant metaphor of *Romeo and Juliet*.

Efter en stunds analys av *Tristan och Isolde* med tonvikt på transformationer och ambiguiteter säger Bernstein:

Is this tonality, or toying with tonality, or simply nontonality? Wagner keeps you guessing. It's almost as if the extreme chromaticism of this music, with its fiercely unappeased sensual desire, can no longer be contained in a tonal framework. And this is why *Tristan* is the crisis-work of the nineteenth century.

Analysen av *Tristan* fortsätter och Bernstein avslutar den andra delen av föreläsningen med orden:

In my end is my beginning, said T. S. Eliot. Let's hear them both now, the beginning and the end of *Tristan and Isolde*.

Här spelar BSO med Bernstein som dirigent "Preludium" och "Isoldes kärleksdöd" ur Wagners *Tristan och Isolde*.

I inledningen av den tredje delen av föreläsningen ställer Bernstein frågorna:

But how ambiguous can you get before the clarity of musical meaning is lost altogether? How far can music romp through these new chromatic fields without finding itself in uncharted terrain, in a wild forest of sharps and flats? [...] if we are ever to understand this crisis, we must first understand what brought it about. How we got into this pickle in the first place! So in the remainder of this lecture, I am going to try to give you a sense of this critical turn by examining, and then listening to, one short piece plucked out of musical history at a moment of particular stress – Debussy's *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* – the Afternoon of a Faun, one of the last-ditch stands of tonal and syntactic containment, exactly as was the Mallarmé poem on which it's based.

This enchanted faun came into being just before the turn of the century, at a moment when all the arts were standing on the brink of radical change – not just stylistic change; I mean radical change.

Bernstein fortsätter med att, tillsammans med eget spel, beskriva sina upplevelser av Debussys *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*:

Where are we? In what key are we hearing this flute of Pan? It's in no key at all – well, maybe E major. Oh, yes, definitely E major; but then, here's vagueness again, resolving to the most unlikely chord possible, the dominant seventh of E-flat major. E-flat? But it was E major a second ago, wasn't it? Well, E-flat, E-natural – how easily they can be confused in this faunish dream. And now, where, what? Nowhere. A bar of silence. Six slow silent beats of no music, just as in Wagner's *Prelude to Tristan*. But do we know they are six beats? How do we count silence? Do we care? Not at all, we dream on. Again that delicious wash of vagueness and again the dominant seventh prolonged, prolonged ...

Bernstein fortsätter med att analysera "Faun" vilket till slut utmynnar i lyssnandet och seendet av en filmad version av verket med BSO och Bernstein som dirigent. Efter filmen säger Bernstein:

Some crazy modern music haa? It's an essay in E major, actually, in a parallel way to the Pastoral being an essay in F major, tonic and dominant. But still those people who went streaming out seventy years ago muttering darkly of modern music, crazy modern music, ... had something! Because they sensed that this Faun was pointing in that direction, toward total ambiguity – one more step and you're there, in fenceless chromaticism. And actually it was to be only one short decade before that crisis did in fact arrive; and I hope that this analytic session has prepared you in some ways to understand that crisis when we come to it in our next lecture: On the twentieth century.

Couple adieu! (Bernstein, 1976:233–259)

4.1.5 Föreläsning 5 – The Twentieth Century Crisis

Föreläsningen inleds med att en film med BSO och Bernstein visas. På filmen framför de den fjärde satsen, "Feria", ur Maurice Ravels *Rhapsodie Espagnole*. Efter filmen ser man publiken skingras från skrivbordet för att återgå till sina platser. Bernstein sitter i harvardkatedern bakom skrivbordet och röker. Samtidigt som han börjar tala fimpas han sin cigarett. Han säger:

... this Spanish Rhapsody of Ravel's is totally unaware – or at least unconcerned – that a crisis lurks just around the corner, a life-and-death crisis in musical semantics. [...] In other words, music seems to be safe: it's only 1908, and there's still *Rosenkavalier* to be written, and a few more Puccini operas, and the *Firebird*, and who knows how many other similar delights. Life is nothing but a joy.

But 1908, if the truth be told, is not just a bowl of cherries. Far from it; there's something else in the air;

[...] These troubling presentiments are particularly intense in and around Vienna; the decadence and hypocrisy of this over-waltzed Austro-Hungarian empire are seen by the Viennese polemicist Karl Kraus. – Ahh, I don't know if you know that name but it's a very important name. You should know it! – Seen by Karl Kraus as glaringly reflected in the degeneration of language, and are cruelly exposed in the harsh light of his critical writings. If you don't know the name Karl Kraus, look him up! He's a key figure in this first decade of the century. And he knows what's coming. Mahler knows too, but he is about to die along with his beloved tonal music. And there is a new composer, still in his thirties, who also knows, but who will live to do something about it. And his name is Arnold Schoenberg, who has already written a masterly work, *Verklärte Nacht*, in which he has stretched those Wagnerian tonal ambiguities we found last week to the snapping point. [...] But how big can you get, how chromatically ambiguous, how syntactically overstuffed, without collapsing of your own sheer weight? Like the dinosaur! There were just too many notes, too many inner voices, too many meanings. And this was what caused the crisis in Ambiguity.

So, now in 1908, Schoenberg is already giving up the struggle to preserve tonality, to contain post-Wagnerian chromaticism. [...] he is writing a Second String Quartet that clearly announces the upheaval, and his renunciation of tonality. In the last movement of this quartet he resorts to the human voice, a soprano who sings Stefan George's prophetic words: "Ich fühle Luft von anderem Planeten" [...] It sounds like this.

Bernstein spelar ur denna sats och reciterar samtidigt sopranens text: "Ich fühle Luft von anderem planeten".

[...] And in that same year of 1908, but far away from all this – an ocean and a continent away in fact, in Connecticut of all places – the sharpest comment, and the most trenchant description of the tonal crisis, was made by an unheard, unhonored and unsung Sunday composer named Charles Ives who also knew; though totally unaware of Schoenberg or any of that upheaval, he knew something was up, and he proclaimed it in his half-playful, mystic, quirky way through a marvelous little piece called "The Unanswered Question". And this music says it all, better than a thousand words. (Bernstein, 1976:263–268)

Här citerar Bernstein Ives förord i partituret till orkesterverket *The Unanswered Question*. Därefter beskriver han hur kompositionen är uppbyggd parallellt med att en film med BSO, som spelar *The Unanswered Question* i sin helhet, visas. Därefter ställer Bernstein frågorna:

Is that luminous final triad the answer? Is tonality eternal, immortal?

Bernstein fortsätter senare med att berätta om tolvtonstekniken.

[...] some new system had to be found, a new system, for controlling the amorphousness of freefloating atonality. And so Schoenberg gradually evolved his famous serial method – gradually.

Efter mycket berättande och många musikexempel spelade på flygeln tar Bernstein Schönbergs pianostycke op. 23 till sin hjälp:

in which all twelve tones are presented in a pre-established order, or series, with no single tone repeated until all other eleven have been sounded.

Bernstein spelar denna tonserie samtidigt som han räknar till tolv. Tonserien kommer också upp i TV-rutan med vit notskrift mot svart bakgrund. Bernstein fortsätter med att informera om tolvtonsteknikens grundregel: ”with no single tone repeated until all other have been sounded”:

[...] that is the basic ground rule, which serves to give each of the twelve tones its equal rights.

Bernstein spelar tonserien igen.

It’s like establishing a pure democracy among them. Now of course the piece doesn’t begin with a naked presentation of that twelve-tone set, or “row”, as it’s called – “tone row”, that’s the usual term – any more than the “Moonlight Sonata” begins with the presentation of the C-sharp minor scale. The first thing actually heard in the piece is a transformation of the row with certain of its notes combined into chords and others used as melody.

Bernstein fortsätter något senare med att tala om dessa “nya musikaliska regler”:

The trouble is that the new musical ”rules” of Schoenberg are not apparently based on innate awareness, on the intuition of tonal relationships. They are like rules of an artificial language, and therefore must be learned.

[...] Is this perhaps why Schoenberg has still, to this day, not found his mass public – a large, concert-going public which loves his music? How many music lovers do you know who can say, today in this fiftieth year of Opus 23, that they love to hear it, that they listen with love to it, as they might listen to Mahler or Stravinsky?

Föreläsningens första del mynnar så ut i:

But in what way, I’ve been asking myself, can I shed further light on the massive problems of this Ultimate Ambiguity? Is it enough to have examined its origins, to have identified the great tonal split, to have traced one side of the split into the development of a great Method that changed the history of music, to have attempted a dispassionate assessment of Arnold Schoenberg – only to have Alban Berg walk off with all the honors? No, there is further light to be shed, and that light is to be found in the mind and in the prophetic soul of Gustav Mahler. (Bernstein, 1976:295–312)

Föreläsningens andra del börjar med att Bernstein fimpas sin cigarett i askoppen som står på skrivbordet. Sittande i harvardkatedern bakom skrivbordet börjar Bernstein därefter, med allvarlig röst och med allvarligt ansiktsuttryck, att tala:

[...] Having moved with Berg and Schoenberg into the midcentury, why now regress to that fateful year of 1908? Because, like the Ives Unanswered Question, which was written in the same year, this Ninth Mahler is also a great question; but it's more: it contains a deeply revealing answer.

[...] that ours is the century of death, and Mahler is its musical prophet. I want to talk to you about that answer – without the piano, without visual aids, and on a somewhat different level of discourse from the one we've been following. Because this Ninth Symphony offers us a great semantic expansion, an infinitely broader interpretation of what we've been calling the twentieth century crisis.

The twentieth century has been a badly written drama, from the very beginning, the opposite of a Greek drama. Act I: Greed and hypocrisy leading to a genocidal World War; then postwar injustice and hysteria; a boom; a crash; totalitarianism. Act II: Greed and hypocrisy leading to a genocidal World War; postwar injustice and hysteria; boom, crash; totalitarianism. Act III: Greed and hysteria – I don't dare continue. And what have been the antidotes? Logical positivism, existentialism, galloping technology, the flight into outer space, the doubting of reality, and overall a well-bred paranoia, most recently on display in the high places of Washington, D.C. And our personal antidotes: Making it, dope, sub-cultures and counter-cultures, turning on, turning off. Marking time and making money. And a rash of new religious movements from Guruism to Billy Grahamism. And a rash of new art movements, from concrete poetry to the silences of John Cage. A thaw here, a purge there. And all under the same aegis, the angel of planetary death.

What do you do if you know all this back in 1908, if you're a hypersensitive like Mahler, and instinctively know what's coming? You prophesy; and others pick up your trail. [...] And so both Schoenberg and Stravinsky, [...] spent their lives struggling in their opposite ways to keep musical progress alive, to avert the Evil Day. In fact, all the truly great works of our century have been born of despair or of protest, or of a refuge from both. But anguish informs them all. Think of Sartre's *Nausée*, Camus' *Stranger* [...] And Picasso's *Guernica*, [...] And Pasternak and Neruda, and Sylvia Plath. [...] And, yes, also Eleanor Rigby, and *A Day In The Life* and *She's Leaving Home*. These too are great works, born of despair, touched with death. And Mahler foresaw it all. That's why he so desperately resisted entering this twentieth century, the age of death, of the end of faith. And the bitter irony was that he did succeed in avoiding the century only by himself dying prematurely in 1911.

Föreläsningen fortsätter med att Bernstein talar om Mahler och om hur verk av Mahler och Berg är sammankopplade med döden. Bernstein säger därefter:

Today we know what that message was; and it was the Ninth Symphony that spread the news. But it was bad news, and the world did not care to hear it. That's the real reason for the fifty years of neglect that Mahler's music suffered after his death – not the usual excuses we always hear: that the music is too long, too difficult, too bombastic. It was simply too true, telling something too dreadful to hear.

What exactly was this news? What was it that Mahler saw? Three kinds of death. First, his own imminent death of which he was intensely aware. (The opening bars of this Ninth Symphony are an imitation of the arrhythmia of his failing heartbeat.) And second, he saw the death of tonality, which for him meant the death of music itself, music as he knew it and loved it. All his last pieces are kinds of farewells to

music, as well as to life; think only of *Das Lied von der Erde* with its final “Abschied.” And that controversial unfinished Tenth Symphony [...] But it was one farewell too many; I am convinced that Mahler could never have finished the whole symphony, even if he had lived. He had said it all in the Ninth.

And third, his third and most important vision, was the death of society, of our Faustian culture.

Now, if Mahler knew this, and his message is so clear, how do we, knowing it too, manage to survive? Why are we still here, struggling to go on? We are now face to face with the truly Ultimate Ambiguity which is the human spirit. This is the most fascinating ambiguity of all: that is each of us grows up, the mark of our maturity is that we learn to accept our mortality; and yet we persist in our search for immortality. [...] Or even after listening to the bittersweet young cynicism of an album called “Revolver”, we have wings to fly on. We have to believe in that kind of creativity. I know I do. If I didn’t, why would I be bothering to give these lectures? Certainly not to sit here and make a public announcement of the Apocalypse. There must be something in us, and in me, that makes me want to continue; and to teach is to believe in continuing. To share with you critical feelings about the past, to try to describe and assess the present – all that implies a firm belief in a future.

4.1.6 Föreläsning 6 – The Poetry of Earth

Programmet startar exakt likadant som de tidigare dock med de skillnaderna att TV-studion med publiken och denna gång en kateder utan Bernstein, visas med stillastående kamera.

Vid starten av denna, den sista, föreläsningen befinner sig alltså Bernstein inte vid katedern som han gjort vid alla de föregående föreläsningarnas starter. Denna gång gör Bernstein entré som pianist. Publiken applåderar när en leende Bernstein kommer gåendes från kulisserna mot flygeln. Väl framme lägger Bernstein vänster hand på flygeln och utför små bugningar i flera olika riktningar. Därefter sätter han sig tillrätta vid flygeln. Han sträcker båda armarna i en stor gest ut från kroppen för att sedan i samma stora rörelse föra händerna mot klaviaturen. Bernstein lägger så fingertopparna mot tangenterna. Båda händerna är stilla och långt ifrån varandra. Efter en liten stunds tystnad börjar Bernstein spela *Balabille* ur balettmusiken i Verdis opera *Aida*. Efter en stunds spelande frågar Bernstein samtidigt som han fortsätter att spela:

Is this what you’d call sincere music?

Bernstein slutar att spela och ställer frågan:

Did Verdi write it out of a genuine need for ”self-expression”?

Bernstein fortsätter med att spela fler musikexempel av “underhållande” art av Verdi, The Kinks, Mozart och Wagner och säger efter detta:

But the fact is that every one of these pieces I’ve referred to is in its own way sincere. How can this be?

[...] Do you remember my telling you about Theodor Adorno’s book *The Philosophy of Modern Music*, in which he contrasts Schoenberg and Stravinsky?

[...] with Schoenberg leading the righteous up the True Path while Stravinsky was all deception and trickery, a veritable child of Satan.

Bernstein fortsätter med att diskutera orden “objektivitet” och “uttrycksfullhet”:

Can something be both objective and expressive? Is there such a thing as “objective expressivity”? Is this aesthetically possible? It not only is, but always has been, and has produced some of the most beautiful music in history, medieval, baroque, classical, and modern, not the least of which is the music of Igor Stravinsky.

Bernstein fortsätter att tala om “objektiv uttrycksfullhet” och drar paralleller till Picasso och Cocteau. Han fortsätter:

In fact, it was Satie, Picasso, and Cocteau who all collaborated in 1917, on a mad, scandalous ballet called Parade, in which every possible anti-Wagnerian device was exploited to the hilt. [...] And this is what made it seem anti-“sincere” – especially to the bourgeoisie. [...] Parade must be said to be sincere art, no less sincere, in its own loony way, than the ballet music from Aida. Like this ragtime from Parade.

Bernstein spelar en del av Ragtime ur Parade och säger därefter:

Perfect sincere triviality.

[...] But our scene does not, alas, contain a Stravinsky in it. Stravinsky was then the genius-on-the-spot, the precisely right man at the right hour, the man who could make aesthetic objectivity work, who could produce beautiful music out of it. Even in such dynamic and “emotional” works as Petrouchka and Le Sacre du Printemps he keeps a certain distance. The composer is now not expressing himself any more, his inner conflicts or his psychic geography.

Bernstein spelar musikexempel ur Petrouchka och Våroffer. Efter Våroffers inledande toner säger han:

Stravinsky brings it close to us, but he himself – the ego of Igor – remains at a respectful distance.

[...] What were these artifices of his? What exactly was he carrying in that conjurer’s bag of tricks? Well, they were simply those bigger and better ambiguities I promised you last time, those constantly freshening .. fresheners of tonality which kept it alive and kept musical progress constantly on the move.

Now, for our purposes the clearest and most concise way to see this tonality-fresheners is via the three linguistic modes we have been following throughout these lectures. Namely: phonology, syntax, and semantics. Remember? Obviously, the big phonological strides are to be found in the sharp increase of what used to be called – what used to be called – dissonance. In other words, Stravinsky’s kind of tonality has acquired some striking new additives – a new dissonantal freedom.

[...] First, as an expansion of the triadic idea,

Bernstein spelar en G-dur treklang som han fortsätter att stapla terser på. Samtidigt säger han:

so that a triad could now be thought of as a seventh chord, for instance, or a ninth chord, or a chord of the eleventh, or the thirteenth – all making for new tonal dissonances.

[...] But there is a second key to this increase of dissonance, to be found in the new concept of polytonality – that is, employing more than one tonality at a time.

[...] Musicologists are always pointing to a specific chord in Petrouchka as the primal statement of bitonality, because it's so clearly analyzable, and so dramatically effective. It's this famous chord,

Bernstein spelar ett F[#]-durackord och ett C-durackord så att de tillsammans bildar ett ackord. Samtidigt kommer detta ackord upp i vit notskrift mot svart bakgrund upp i TV-rutan. Bernstein fortsätter att beskriva Stravinskys ”Asymmetry Racket” och kommer så till polyrytmik. Bernstein ger genom att spela en tangorytm i vänster hand och därpå lägga en valsmelodi av Johann Strauss d.y. ett enkelt exempel på hur polyrytmik kan låta. Detta mynnar ut i en lyssning av en del ur *Våroffer*:

Now let's jump from that idiocy to great music: Back to the Sacre. Here's that fantastic page of Sacre which is all by itself a whole essay on polyrhythm.

Hela partitursidan kommer upp i vit notskrift mot svart bakgrund i TV-rutan.

The meter, as you can see, I hope, is 6/4, meaning six quarter-notes to a bar: But there is not a bar on this page that has anything to do with a sextuple rhythm.

Bernstein fortsätter att förklara och, med eget spelade exempel och med handklappningar mot flygeln, beskriva den mycket komplicerade rytmiken på partitursidan. Han avslutar med att säga:

And Man! You've got yourself some polyrhythms. Listen!

Partitursidans musik kommer i TV-studios högtalare. Bernstein står med höger fotsula mot den läderbeklädda pianopallen och ”gungar” och dirigerar med musiken. Han ler belåtet och fortsätter:

Now that page is sixty years old, but it's never been topped for sophisticated handling of primitive rhythms. Not by The Kinks and not by Buddy Rich and not by Mahavishnu and not even by The Pointer Sisters.

Publiken skrattar. Bernstein ställer senare frågan: “Neoclassicism: what is it, and why is it such a saving grace in our century?”

[...] I think this is again a moment to invoke literary analogy, which we've so often found useful and enlightening in the course of these lectures. In fact, it may well be that the best way to understand the neoclassic movement is through a sidelong glance at poetry. The poetic situation in the early twentieth century was remarkably similar to the musical one: there was the same feeling of surfeit with the Romantic excesses of such poets as Tennyson and Swinburne, to say nothing of the poets-laureate from Southey to Masefield. And so the ground was similarly prepared for the arrival of a poetic counterpart to Stravinsky – prepared not only by les enfants terrible de Paris, but by a solid international phalanx: in Russia, Mayakovsky; in Italy, Pirandello; in English, the crazy Sitwell family, and in America – America,

think of it, the New World, which was musically so far behind the times as to be just discovering Brahms and Liszt – this same America was exploding with new poets, unfettered love-children of Whitman and Poe. Look at them: Ezra Pound, Amy Lowell, Hart Crane, Maxwell Bodenheim, e.e. cummings, dozens of them armed to teeth with verbal “tonally-fresheners” – polyphonologies and supersyntactics.

But again, it’s a “modernistic” orgy.

I denna poesins “modernistiska orgie” finns dock , enligt Bernstein, verk av hög konstnärlig kvalitet. Han tar e.e. cummings dikt *my sweet old etcetera* som exempel. Därefter fortsätter han:

Why have I digressed into all this poetic analysis? I want to give you a feeling of the boiling poetic situation that was awaiting the messianic advent of neoclassicism, just as the musical situation awaited Stravinsky’s neoclassicism. The ground is similarly prepared, just waiting for its neoclassic master, in this case, T.S. Eliot.

Bernstein går här igenom Eliots stora betydelse med hjälp av många små exempel från verk av Eliot och med egna välformulerade uppfattningar. Detta mynnar ut i inledningen till föreläsningens andra del:

”One has only learnt to get the better of words/For the thing one no longer has to say, or the way in which/One is no longer disposed to say it.” Thus spake T.S. Eliot. Now rewrite that as: “One has only learnt to get the better of notes for the thing one no longer has to say ...” and you have Stravinsky speaking. He is no longer disposed to say “I love you”, straight out from the heart, or, for that matter, “I hate you”, “I miss you”, or even “I defy you”. Yet it’s all in his music, including some of the strongest emotional statements ever made in music: pride, submission, tenderness, the fear of death and the love of God. How is this possible, especially in his neoclassic music, which is the extreme case, the very model of that objectivity, that obliquity, that mask we have come to know so well? This is the great aesthetic question of our time, the one question that must be answered before we can understand the real significance of Oedipus Rex, of Stravinsky in general, of his enormous influence on twentieth century music, and the very condition and future of music itself.

Efter en lång och krävande analys av Stravinskys *Oedipus Rex* kommer Bernstein till sitt uppnådda svar:

Our words are helpless before such mysteries: they are only a ”raid on the inarticulate”, as Eliot said. We can only try to imagine this vastly complex interaction of metaphors, and try to verbalize it, as taking place simultaneously on the deepest level of the unconscious and on the highest level of abstract idea. My words are poor, my diagrams even poorer, but this one thing I know intuitively to be true, and I will put my hand in the fire for it: that whatever that creative mystery is, those mystical matchings and mismatchings in that upper circle, it cannot exist, or come to be, unless it is inextricably rooted in the rich earth of our innate response, in those deep, unconscious regions where the universals of tonality and language reside. The Poetry of Earth is ceasing never. (Bernstein, 1976:365–417)

Här följer en filmad version av Stravinskys *Oedipus Rex* med BSO, Harvard Glee Club och Leonard Bernstein. (För övriga medverkande se bilaga 3!)

Efter filmen sitter Bernstein i katedern med de sista partitursidorna uppslagna. Han säger:

Va-le-di-co. What better cue could there be for a valediction? And I have indeed, finally come to the valedictory moment. And I don't like it; [...] There is much further argumentation and clarification to be accomplished, enough for at least six more lectures. Maybe there'll be six more, someday, or sixty more; perhaps you'll give them. I hope.

Föreläsningen, och föreläsningarna, avslutas med att Bernstein högtidligt och allvarligt tillkännager sitt musikaliska credo:

I believe that a great new era of eclecticism is at hand, eclecticism in the highest sense. And I believe it has been made possible by the rediscovery, the reacceptance of tonality, that universal earth out of which such diversity can spring. And no matter how serial, or stochastic, or otherwise intellectualized music may be, it can always qualify as poetry as long as it is rooted in earth.

[...] I believe that from that Earth emerges a musical poetry, which is by the nature of its sources tonal.

I believe that these sources cause to exist a phonology of music, which evolves from the universal known as the harmonic series.

Credot fortsätter och blir till en komprimerad sammanfattning av de sex föreläsningarnas innehåll. Credot och föreläsningarna slutar med:

And finally, I believe that all these things are true, and that Ives' Unanswered Question has an answer. I'm no longer quite sure what the question is, but I do know the answer. And the answer is *Yes*.

I leave you with that *Yes* and with my thanks and my warmest affection. (Bernstein, 1976:418–425)

4.2 Analys av den diskursiva praktiken

Detta analysstadium skall enligt 3.2 även innefatta analys av hur det blev möjligt att producera texten och av hur den producerades. Denna analys finns förutom i nedan 4.2.1 och 4.2.2 även naturligt integrerad i bakgrundsdelens 2.1–2.5.

4.2.1 Vem äger makten att få tala och undervisa?

I sin s.k. maktanalytik inriktar sig Foucault bl.a. på att avslöja dolda maktrelationer för att kunna bedriva en kamp mot samhällsinstitutioner som utger sig för att vara demokratiska men som lömskt och diffust, ”bakom fasaden”, verkar på ett odemokratiskt utestängande sätt. Något med avseende på detta och något med avseende på Foucaults tankar om att makt och kunskap förutsätter varandra finns bl.a. att finna i avsnitten nedan. Därutöver genomsyras avsnitten av uttrycket ”Kunskap är makt”.

4.2.1.1 Leonard Bernstein som musikpedagog

Bernstein sade sig besitta en ”gammal quasi-rabbinsk” instinkt för att undervisa och förklara (Hohlfeld, 1993:DVD). Hans dotter Jamie beskriver Bernsteins undervisande som tvångsmässigt:

“He was always teaching, a compulsive teacher,” wrote Bernsteins daughter Jamie. “His way of saying hello was to share information. So we were always getting it. At your peril you asked him a question.” (Blashfield, 2000:77)

Bernstein säger själv om sitt undervisande:

“Everything I do is in one way or another teaching” [...] ”I even think of my conducting as teaching, in the sense that one is teaching one’s vision of a peace to an orchestra, and through them to an audience. Anything which derives from the compulsion to share ... comes in the category of teaching ... I don’t really possess my own feelings until I’ve shared them.” [...] “There has to be some didactic or pedagogical reason for my conducting – either that it is being recorded or filmed or is accompanied by an explanatory lecture. I don’t simply go and conduct concerts anymore.” (Burton, 1995:411)

Om man följer Bernsteins levnadshistoria märker man att undervisning går som en röd tråd genom denna – från ungdomens kamratliga pianoundervisning fram till hans sista dagar i livet, då Bernstein p.g.a. hälsoskäl bestämde sig för att enbart ägna sin sista tid i livet åt komponerande, skrivande och undervisning. Hans läkare hade då avrått honom från publika framträdanden (Burton, 1995:526).

Bernsteins mest kända verksamhet som musikpedagog är hans många musikpedagogiska TV-program som sänts i många länder världen över. Denna verksamhet började med flera framträdanden i en programserie som kallades *Omnibus* och var finansierad av the Ford Foundation. Det första av dessa program med Bernstein sändes den 14 november 1954 och innehöll en jämförelse mellan Beethovens alla skisser inför den 5:e symfonin med slutversionen av densamma (Peyser, 1987:208, 209). Programmet hette kort och gott *Beethoven’s Fifth Symphony*. 1958 inträder Bernsteins undervisning i TV-serien *Lincoln Presents* för att 1959 fortsätta i TV-serien *Ford Presents*.

Den 18 januari 1958 sänds det första programmet i Bernsteins kanske mest välkända TV-serie; *Young People’s Concerts*. Det första programmet i denna serie, med Bernstein, hette *What Does Music Mean*. Själva serien *Young People’s Concerts*, i form av familjekonserter, har anor så långt bak i tiden som till 1914, men det var med Bernstein som den först började sändas i TV. Totalt sändes 53 *Young People’s Concerts* med Leonard Bernstein. Även andra dirigenter har åtagit sig rollen som programledare i denna serie bl.a. Michael Tilson Thomas, Erich Leinsdorf, Pierre Boulez, Zubin Mehta, Aaron Copland, Kurt Masur, Leonard Slatkin och André Previn. (För titlar på programmen i de ovan nämnda TV-serierna – se bilaga 6.)

Bernsteins för publiken allra mest intellektuellt krävande TV-serie är den i januari och februari 1976 sända föreläsningsserien *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard*. Den hölls ursprungligen under hösten 1973 vid Harvard University som en del av Bernsteins ettåriga professur där, ”The Charles Eliot Norton Professorship of Poetry”. Det är i dessa

föreläsningar som Bernstein tillämpar Noam Chomskys lingvistiska teorier och analysmetoder i sina egna analyser av musik.

Utöver ovanstående musikpedagogiska verksamheter bedrev Bernstein, som nämnts i ett tidigare kapitel, då och då undervisning i dirigering i USA, Europa och Asien. Han var åren 1951-1956 Professor of Music vid Brandeis University i Waltham, Massachusetts samt, som också tidigare nämnts, gästprofessor vid Harvard University 1972–1973.

Bernstein skrev en stor mängd artiklar om musik för musiktidskrifter och dagstidningar bl.a. för *Modern Music* och *New York Times*. Dessutom författade Bernstein tre böcker om musik: *The Joy of Music*, 1959; *The Infinite Variety of Music*, 1966 samt *Findings*, 1982. Bernsteins *Young People's Concerts*, 1961, (reviderad 1970, reviderad och utökad 1992) och *The Unanswered Question*, 1976 finns också utgivna som böcker (Gottlieb, 1998:67–73).

4.2.1.2 Bourdieus habitusbegrepp

Leonard Bernsteins framtid var redan från födseln utstakad av hans far. Fadern Samuel Bernsteins planer för sonen var klara och tydliga: Sonen skulle så småningom ta över och driva Samuel J. Bernstein Hair Company vidare. Några tydligt avgörande händelser i Leonard Bernsteins tidiga liv leder dock till att faderns planer så småningom sakta men säkert sätts ur spel.

När Leonard Bernstein är 10 år står plötsligt en dag aunt Claras piano i hemmet. Detta leder till en betydelsefull förändring i den unge Leonards liv. Från att ha varit en blek, sjuklig och ensam liten pojke, som ofta retades av jämnåriga, blev han nu, med sin nyvunna säkerhet från pianot, en atletisk och stark kille. Han fick vid denna tid också en stor kamratkrets. Denna händelse med dess följdverkningar kan vara det första steget i omformningen av Leonard Bernsteins predestinerade habitus.

Tillfälligheten med aunt Claras piano blir alltså starten på Leonard Bernsteins långvariga och envisa kamp för att stå emot faderns avsikt och starka önskan. Kampen varar ända fram till den sensationella debuten med New York Philharmonic 1943 (se s.13). Däremellan bedriver Bernstein studier vid Boston Latin School, Harvard University och Curtis Institute of Music. Han studerar och umgås också med dirigenterna Dmitri Mitropoulos och Sergei Koussevitzky samt med andra tonsättare, i synnerhet med Aaron Copland. Detta medför att Bernsteins kulturella kapital (Bourdieu) under denna tid växer, vilket gör att hans habitus förändras.

Ytterligare uppfattning om ”Vem äger *makten* att få tala och undervisa”? som Nortonprofessor vid Harvard fås genom att studera ”Innehavare genom åren” (Bilaga 4).

4.2.1.3 Var det endast Leonard Bernstein som hade kunskapen?

När Leonard Bernstein 1971 erbjuds Nortonprofessuren vid Harvard University är han redan en mycket etablerad och känd profil inom den s.k. västerländska konstmusiken både i USA och i stora delar av den övriga världen. I USA har han tack vare sin sensationella dirigentdebut med New York Philharmonic, 1943, tillsammans med de TV-sända musikpedagogiska programmen, som började sändas 1954 (Bilaga 6), blivit ett ”household

name” (WFMT homepage). New York Times musikkritiker Harold C. Schonberg (1915–2003), som ofta gick ganska hårt åt Bernstein i sina recensioner under Bernsteins chefstid vid New York Philharmonic, 1958–1969, skriver om detta i sin bok *The Great Conductors*:

He came in with the television age, and that too contributed to his fame. His educational broadcasts, infinitely more sophisticated and infinitely less condescending than Walter Damrosch’s used to be, carried his words and works to millions of people, all of whom regarded him as omniscient in matters musical. He brought to the television public a potent mixture. On the one hand he was glamorous, romantic-looking, a “long-haired musician” who delved into the mysteries of Beethoven and modern music. On the other hand he was boyish, he used slang, had an urban American background, had gone to college (Harvard ’39), liked jazz. No wonder he achieved an identification with the American psyche (Schonberg, 1967:353).

Att tala om musik inför auditorier hade Bernstein 1973 stor erfarenhet av. Hans 78 musikpedagogiska TV-program, gjorda mellan 1954 och 1972, med de från Carnegie Hall och Avery Fischer Hall 53 direktsända ”Young People’s Concerts”, bekräftar detta (Bilaga 6).

4.2.2 Vilka äger tillträde till föreläsningarna? Vilka är utestängda?

Bernsteins tidigare musikpedagogiska TV-program var alla riktade till en bred musikintresserad allmänhet. De sändes också i stora landstäckande public service-liknande TV-kanaler. Beträffande Nortonföreläsningarna menar Bernstein att de:

... From the beginning [...] were intended to be experienced aurally, accompanied by visual aids and extended orchestral performances on a film screen, plus a near-continuous stream of musical illustration at the piano – with never a care for how it might all look some day on the printed page. And with never a care for literary niceties, since it was all to be delivered in the rather casual atmosphere of the Harvard Square Theater, ad-libs and all, to an audience so mixed (students, nonstudents, the cop on the corner, distinguished faculty, my mother, experts in music who cared little for linguistics, vice versa, scientists with no interest in poetry, vice versa) that any one precise level of diction was unthinkable. The interdisciplinary nature of the material further discouraged stylistic consistency. All in all, not exactly the recipe for an academic publication. (Bernstein, 1976:I)

I inledningen till den andra föreläsningen avslöjar dock Bernstein till vilka föreläsningarna egentligen riktar sig:

... and I as a musician feel that there has to be a way of speaking about music with intelligent but nonprofessional music lovers who don’t know a stretto from a diminished fifth;

[...] I think I’ve gone more deeply into musical structure than I’ve ever dared before with a lay audience. But that’s the lure of this university: one is always tempted by the standard of intelligence to try a little more than one would ordinarily. (Bernstein, 1976:53, 115)

Alla TV-programmen inleds med vyer över anrika lärdomsbyggnader vid Harvard University. Vid TV-inspelningarna föreläser Bernstein i en TV-studio i Boston. Denna studio är uppbyggd som en aula vid Harvard. Bernstein ramar in sina föreläsningar med akademiska

attribut från detta universitet: En harvardkateder med Harvards emblem, ett stilenligt skrivbord samt en äkta matta. Över detta strålar i fonden Harvards emblem VE RI TAS med gyllene bokstäver.

I den sjätte föreläsningen gör Bernstein entré som en konsertpianist. Han kommer under publikens applåder gåendes från kulisserna mot flygeln. Väl framme lägger Bernstein sin vänstra hand på flygeln och utför små bugningar mot publiken i flera olika riktningar. Därefter sätter han sig tillrätta för att börja spela. Han sträcker båda armarna i en stor gest ut från kroppen för att sedan i samma stora rörelse föra händerna mot klaviaturen. Bernstein lägger så fingertopparna mot tangenterna. Båda händerna är stilla. Efter en stunds tystnad börjar Bernstein att spela.

Den ”klassiska” musikens diskurs präglas av sina former och konventioner eller traditioner och spelregler om man så vill. Det finns en traditionsenlig praxis inom denna diskurs som har varit svår att trotsa och reformera. Bernsteins manierade entré som konsertpianist hör t.ex. till de former och konventioner som ingår vid framföranden av västerländsk konstmusik.

Akademiska undervisningsformer präglas också av sina former och konventioner. I Bernsteins föreläsningar sker en sammansmältning av den ”klassiska” musikens och den akademiska världens ”spelregler”: Akademiska föreläsningar med symfonikonsserter.

4.2.3 Vad får sägas och vad är otillåtet att säga?

Bernstein beskriver i sina föreläsningar den västerländska musikhistorien som ett skeende av en hela tiden ökande ambiguitet, från gregoriansk sång till Wagner och Debussy som förde ambiguiteten till bristningsgränsen där atonaliteten tog över. Bernstein påstår och frågar:

But ambiguity has always inhabited musical art (indeed, all the arts), because it is one of art's most potent aesthetic functions. The more ambiguous, the more expressive, up to a certain point.

[...] But how ambiguous can you get before the clarity of musical meaning is lost altogether? (Bernstein, 1976:39–41, 238).

Bernstein tar därefter ställning för den tonala musiken:

The trouble is that the new musical ”rules” of Schoenberg are not apparently based on innate awareness, on the intuition of tonal relationships. They are like rules of an artificial language, and therefore must be learned.

och frågar publiken angående Arnold Schönbergs tolvtonsverk *Fünf Klavierstücke, Opus 23*:

[...] How many music lovers do you know who can say, today in this fiftieth year of Opus 23, that they love to hear it, that they listen with love to it, as they might listen to Mahler or Stravinsky? [...] have we not finally stumbled on an ambiguity that cannot produce aesthetically positive results? Is there conceivably such a thing as a “negative ambiguity”? (Bernstein, 1976:283, 297)

Bernstein fortsätter senare:

[...] In what way can I shed further light on this massive problem? Is it enough to have examined its origins, to have identified the great tonal split, to have traced one side of the split into the development of a Method that changed the history of music, to have attempted a dispassionate assessment of Arnold Schoenberg – only to have Alban Berg walk off with all the honors? (Bernstein, 1976:283, 297, 312)

4.2.3.1 Intertextualitet

I föreläsningarna förekommer en tydlig intertextualitet. Det är alltid en manifest intertextualitet genom att Bernstein använder andras texter och hänvisar till dessa. Hänvisningen till andra tonsättares verk och till Chomskys texter är naturlig, men hänvisningar till en stor mängd andra texter förekommer: Från Bibeln via William Shakespeare – John Milton – Gerard Manley Hopkins – Dylan Thomas – Thomas Stearns Eliot – Gertrude Stein – Alfred Tennyson – John F. Kennedy – John Keats – Stéphane Mallarmé – Karl Kraus – Jean-Paul Sartre – Albert Camus – Edward Estlin Cummings – Wystan Hugh Auden – Georges Braque – Pablo Picasso – Jean Cocteau – William Carlos Williams till Theodor W. Adorno. Beträffande Karl Kraus säger Bernstein:

[...] These troubling presentiments are particularly intense in and around Vienna; the decadence and hypocrisy of this over-waltzed Austro-Hungarian empire are seen by the Viennese polemicist Karl Kraus. – Ahh, I don't know if you know that name but it's a very important name. You should know it! – Seen by Karl Kraus as glaringly reflected in the degeneration of language, and are cruelly exposed in the harsh light of his critical writings. If you don't know the name Karl Kraus, look him up! He's a key figure in this first decade of the century. And he knows what's coming.

Ett annat exempel på Bernsteins sätt att utnyttja intertextualitet är jämförelsen mellan en neoklassicismisk poet – Thomas Stearns Eliot – med en neoklassicismisk tonsättare – Igor Stravinsky:

There are all kinds of jokes: the humor continuum ranges all the way from slapstick burlesque through sardonic wit, through elegant satire, to black comedy and chilling dramatic irony. And it's all to be found in Stravinsky. In the most serious sense, humor, in one form or another, is the lifeblood of his neoclassicism. And I'm not talking about Elephant Polkas; I'm talking about his greatest works. Look: here is a joke and I assure you it's nothing to laugh at.

Bernstein spelar ett kort vasst e-moll ackord på flygeln.

This is how Stravinsky begins his Symphony of Psalms, one of the most sublimely moving works ever written. In this opening movement he is setting Psalm No. 101, in Latin: Exaudi orationem meam, Domine – hear my prayer, O Lord, give ear to my supplication. Can you imagine how a Romantic composer might have set those words? Humble, supplicatory, introspective. Hushed, awestruck. Well-matched components. But not Stravinsky. He attacks: a brusque, startling pistol-shot of a chord, followed by some kind of Bachian finger exercise.

Bernstein spelar det korta inledande e-mollackordet följt av den bachliknande fingerövningen.

How mismatched can you get? It's the very antithesis of the Schubert-Wagner approach. It's loud, extrovert, commanding. And that's incongruous, a sublime dramatic joke. It's a prayer with teeth in it, a prayer made of steel; it violates our

expectations, shatters us with its irony. And that's precisely why we're so moved by it. It's exactly what we find happening in Eliot: in *The Waste Land*, for instance, there is a similar mighty irony when he invokes the image of Shakespeare's mad Ophelia, quoting her last words before she goes to drown. But he does it this way:

Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May.
Goonight. Ta ta. Goonight. Goonight.

and only then:

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good
night, good night.

Chilling. Shattering. Neoclassic. (Bernstein, 1976:265, 387, 389)

4.2.3.2 Interdiskursivitet

Interdiskursiviteten är tydlig genom att Bernstein, inom föreläsningarnas övergripande musikpedagogiska diskurs, sammanflätar en lingvistisk diskurs med en musikvetenskaplig diskurs. Bernstein använder Noam Chomskys lingvistiska teorier och begrepp, som de framställs i Chomskys bok *Language and Mind*, för att med dessa analysera och förklara musikaliska förlopp (se 2.5, s. 18–20).

Bernstein lämnar även några gånger den musikpedagogiska diskursen för att gå in i en politisk diskurs:

... but a week or so ago a formidable new danger was thrust upon us, when our Secretary of State announced that the armed forces of the United States had been put on worldwide alert in response to what he called – quote – the ambiguity of some of the actions and communications – unquote – regarding respectively movements of Soviet troops and statements of Russian diplomats. Now that is dangerous ambiguity, dramatizing the dangers that accompany a lack of clarity in human communication. Those are clear and present dangers; failure of communication can lead to a complete breakdown, and to disastrous consequences. (Bernstein, 1976:193)

[...] The twentieth century has been a badly written drama, from the very beginning, the opposite of a greek drama. [...] and overall a well-bred paranoia, most recently on display in the high places of Washington, D.C. (Bernstein, 1976:314–315)

Även andra utflykter från den musikpedagogiska diskursen är märkbara:

Why are we still here, struggling to go on? We are now face to face with the truly Ultimate Ambiguity which is the human spirit. This is the most fascinating ambiguity of all: that as each of us grows up, the mark of our maturity is that we accept our mortality; and yet we persist in our search for immortality. We may believe it's all transient, even that it's all over; yet we believe a future. [...] There must be something in us, and in me, that makes me want to continue; and to teach is to believe in continuing. To share with you critical feelings about the past, to try to describe and assess the present – these actions by their very nature imply a firm belief in a future. (Bernstein, 1976:317–318)

Diskursbrott av ren uppförandemässig karaktär förekommer också:

Bernstein, som är en inbiten nikotinist, utnyttjar vid ett flertal tillfällen föreläsningarnas ”lugnare” stunder (musiklyssning, filmvisning och pauser) för att röka. Ingen annan än Bernstein syns röka i TV-studion. Bernstein sätter dessutom vid några tillfällen upp foten med hela skosulan mot den exklusiva läderbeklädda pianopallen.

En annan slags ”diskursavvikelse” eller brott mot den harvardianska etiketten sker när Bernstein förhandlar om professurens boendeplikt inom Harvard campus. Bernstein lyckas krympa kravet på ett akademiskt läsårs boende ner till sex veckors.

4.2.3.3 Hur togs föreläsningarna emot?

Reaktionen på föreläsningarna blev varierad. Bernstein fick mottaga både ris och ros. *New York Times* musikkritiker Anthony Tommasini skriver:

It's difficult to understand the controversy that surrounded Leonard Bernstein's Norton Lectures at Harvard University in 1973 unless you were around at the time.

[...] Caught up by his enthusiasm, Bernstein went too far. He played the last of Schoenberg's Five Pieces for Piano, Opus 23, and, after admiring its tone-row intricacies, asked: "How many music lovers do you know who can say, today, in this 50th year of Opus 23, that they love to hear it, that they listen with love to it, as they might listen to Mahler or Stravinsky?" At the time, I was learning the piece, and I loved it. (Tommasini, 1998)

Vid tiden strax efter föreläsningarna skrevs de ner av många kritiker. Michael Steinberg, karaktäriserar Bernsteins tankar som ”sloppy and tendentious” och hånade Bernstein för hans ”fatal gift of projecting himself rather than the topic at hand” (Burton, 1995:421).

Många amerikanska tonsättare som använde sig av seriell kompositionsteknik blev ursinniga över att Bernsteins virtuosa verbala förmåga samt den för tiden moderna produktionsutrustningen

... were being placed in the service of illustrating that tonality was the language of the gods, the only true condition for a poetic music. One writer claimed that Bernstein had presented Schoenberg as the villain, Stravinsky as the hero. (Peyser, 1987:391)

Författaren och journalisten James Gleick skrev 1975 i *The Harvard Crimson*:

Analogies between music and language are intriguing, and when they are treated as metaphors they can even be useful. But Bernstein wants to prove a point, and he pushes his analogies too far. He believes that music is a universal language, not because, as third grade teachers explain, tempo markings are in Italian, but because all music shares certain structures in spite of the obvious variety in the music of different cultures.

[...] In the end, Bernstein's treatment of Schoenberg suffers from the same dogmatism he criticizes in Adorno. His failure is a failure to listen to the music on its own terms.

[...] Aesthetic theory has found no way to distinguish between the mediocre and the great, no way to tell us what is art. That finally, is the unanswered question. Bernstein speaks well on Stravinsky's behalf, but the proof is in his conducting.

And no amount of pseudoscientific analysis will prove Schoenberg wrong. His music speaks for itself. (Gleick, 1975)

Författaren och kritikern Clive James skrev en recension över föreläsningarna i *The London Observer Review* strax efter att de sänts i BBC 1976, i vilken han bl.a. framhöll:

To Bernstein's credit, he was well aware that this problem requires to stay unresolved, and largely directed his energies to the task of exposing false trails for what they are. Probably the most that the aesthete can hope to achieve is to define the correct insoluble problem by eliminating the incorrect ones. Whether or not that is so, there are numerous benefits to be gained from this superb set of lectures, despite the superficial drawbacks of Bernstein's manner. (James, 1976)

Professorn i lingvistik vid Brandeis University, Ray Jackendoff, skrev ett brev som publicerades i *New York Times* i vilket han menade att

the value of Bernstein's lectures lay in his attempt to juxtapose linguistic theory and musical analysis, putting a new range of possible interpretations on well known techniques. [...] Anyone would have groped with this topic, it is an area where so little is known that simply to impose interesting questions is a significant advance. (Peyser, 1987:391)

Även mer nutida recensioner har framfört blandad kritik. Alan Kozinn, musikkritiker i *New York Times*, skrev 2002:

These are big questions, even for a 13-hour lecture series, and particularly one intended for a general audience, not for doctoral candidates in music. Indeed, because Bernstein assumes that his listeners are curious about music but not necessarily schooled in it, he offers a crash course in musical basics that parallels the development of his argument.

The discussion of musical phonology in the opening lecture, for example, includes the most concise, cogent explanation of the overtone series I've heard. [...] A few lectures later, the 12-tone system is given a quick, functional tour as well.

Contradictions creep in along the way. In a demonstration of harmony as adjective, Bernstein shows how different harmonizations of the three-note "fate" motif from Wagner's "Ring" cycle could mean cruel fate, kind fate or tricky fate. Yet when he moves on to a discussion of musical metaphor, he argues that to grasp a work on its own terms, a listener should jettison such programmatic meanings and concentrate on purely musical transformations. Before presenting a magnificent tape of Beethoven's "Pastoral" Symphony, he challenges listeners to forget about the work's bird-song and thunderstorm imagery and rather hear it entirely as an exploration of the relationship between the keys of F and C. (Kozinn, 2002)

Kulturhistorikern Joseph Horowitz dömer 2005 ut föreläsningarna i tidningen *New Statesman* på följande sätt:

Leonard Bernstein, in his 1973 Norton Lectures, asked "whither music?" – and could not find an answer. (Horowitz, 2005)

Teaterkritikern Ed Siegel vid *Boston Globe* skriver 2008:

If you get lost in the first three lectures – his musical parsing does get dense – skip to the last three, which has more Mahler and less Chomsky. (Siegel, 2008)

Bernstein fick även mottaga positiva omdömen för sina föreläsningar. Andra universitet såg föreläsningarna som betydelsefulla och både Yale University och Massachusetts Institute of Technology (MIT), där Chomsky är professor, erbjöd Bernstein ett femårigt ”fellowship” (Burton, 1995:421). Även Chomsky själv har framfört kommentarer. På Znet skriver han 2007 angående de lingvistiska aspekterna i föreläsningarna:

I spent some time with Bernstein during the preparation and performance of the lectures. My feeling was that he was onto something, but I couldn't really judge how significant it was. (Chomsky, 2007)

Michael O'Donnell, advokat och författare i Chicago, skriver i *Washington Monthly* 2009:

... If diagnosing every political injustice became Bernstein's artistic mission, then it is little wonder that he failed.

But he was not entirely unsuccessful as a political actor. In fact, his greatest political achievement was not to diagnose, but to cure: to champion classical music as a relevant and even hip cultural institution worthy of preservation and celebration. He accomplished this not just in his famous Norton Lectures at Harvard in 1973, his pre-concert talks, or his Young People's Concerts, but also through sheer enthusiasm: those histrionics on the podium may have offended the well-heeled concert-box set, but they thrilled the masses. [...] Bernstein also let the music take him where it would, which in itself was a sort of ecumenical statement about the power of music to heal and transcend. Hence his devotion to the previously unfashionable symphonies of his fellow Jew Mahler; his provocative decision to hold concerts in Germany in the late 1940s, when other conductors were boycotting the post-Reich regime; and his refusal to stop performing Wagner even though it deeply troubled him that he loved an anti-Semite's music. If Bernstein is to be remembered for political activism, let it be for these universalist gestures. Better yet, let him be remembered for the beautiful music he made. (O'Donnell, 2009)

En respons av lite mer lustigt slag kom i ett brev till Bernstein. Brevet skrevs av en god vän efter Bernsteins första Nortonföreläsning. Brevet finns utlagt under Norton Lectures på Bernsteins hemsida. Brevet lyder:

October 11, 1973

Dear Lenny,

Tuesday night I overheard a girl in the bathroom of the Harvard Square Theater saying to a friend, "I sat in Music I for a whole semester and I didn't understand a fucking thing until tonight" That's what makes it all worthwhile.

xxx

Betty (Betty, 1973)

4.3 Förklaring av den diskursiva praktikens förhållande till den sociokulturella kontexten

Detta tredje analysstadium utförs genom att Bernsteins Nortonföreläsningar placeras in i den rådande tidsandan under 1960- och 70-talen. Därutöver finns detta analysstadium integrerat i bakgrundens avsnitt 2.3–2.5.

4.3.1 Tidsandan

Under hösten 1971 hyser Bernstein gott hopp om att få tre av sina musikdramatiska verk uppsatta på Broadway; *Mass*, *Candide* och *On the Town*. Aaron Copland lobbar också för att Bernstein skall erhålla Pulitzers musikpris för just *Mass*. Inget av detta infrias. Utöver detta nederlag skriver musikkritikern Michael Steinberg ner den långt tidigare komponerade 3:e symfonin *Kaddish* som ”such junk” (Burton, 1995:411). När Bernstein nu upplever att tiden är emot honom kommer så en inbjudan från Harvard University om att bli ”the Charles Eliot Norton Professor of Poetry” läsåret 1972–1973. Bernstein blir mycket glad och hävdar att detta är den största akademiska ära som någonsin tilldelats honom och han finner ny mening med sin tillvaro.

Bernstein genomför de föreläsningar som är knutna till professuren, The Norton Lectures, i oktober och november 1973. Under januari och februari 1976 sänds föreläsningarna för första gången av den amerikanska bildningskanalen Public Broadcasting System (PBS) och av British Broadcasting Corporation (BBC) i England (Gottlieb, 1998:66, 73) (Bilaga 2). Tidsmässigt utspelas alltså ”de levande” hållna föreläsningarna i början av 1970-talet och TV-programmen med dessa föreläsningar sänds strax efter mitten av samma decennium.

Det föregående 1960-talet hade på många sätt varit omtumlande för USA (och även för Europa med bl.a. studentrevolterna 1968 och Sovjetunionens med allierade invasion av Tjeckoslovakien samma år). Kubakrisen (mellan USA och Sovjetunionen) 1962 skapade dessutom orosmoln över hela världen, då ett tredje världskrig var nära att bryta ut.

The civil rights movement i USA hade genomfört stora marscher och demonstrationer, bl.a. March on Washington for Jobs and Freedom 1963, vid vilken Dr. Martin Luther King höll sitt berömda ”I have a dream”-tal. Hippierörelsen växte fram och hade sina höjdpunkter med ”The Summer of Love” 1967 och Woodstockfestivalen 1969. Drogbruk, med droger som hasch, marijuana och LSD, blev ett nästan allmänt accepterat fenomen. Vänsterrörelsen ”den nya vänstern” som ofta förknippas med hippierörelsen och alternativa livsstilar tog form och bredd ut sig. Civil olydnad blev ett medel hos både civil rights movementanhängare och motståndare till USA:s krigande i Vietnam, Laos och Kambodja (Vietnamkriget). Under nittonhundrasextiotalet inträffar också i USA en rad spektakulära politiska mord: Medborgarrättsaktivisten Medgar Evers mördas 1963, president John F. Kennedy, 1963, medborgarrättsaktivisten och muslimen Malcolm X, 1965, civil rightsledaren Martin Luther King jr., 1968 och senator Robert F. Kennedy, 1968 (Weinstein & Rubel, 2002:585–614).

1968 utkommer lingvisten Noam Chomskys bok *Language and Mind* i vilken han framför sina nativistiska teorier om att människans språkliga förmåga är en a priori-kunskap, en

medfödd instinkt. Denna bok blir en stor framgång för Chomsky och orsakar ett paradigmskifte inom lingvistik. Bokens succé leder till att det blir mode i att vara anhängare av Chomskys teorier och av hans vänsterradikala politiska åsikter. *Language and Mind* blir också av avgörande betydelse för innehållet i Bernsteins Nortonföreläsningar.

Den 20 januari 1969 svär Richard Milhouse Nixon presidenten och blir USA:s 37:e president. Alldeles i början av hans presidentskap, i mars 1969, bombas Kambodja hårt. Nixon säger i ett tal till nationen att han är tvingad till att intensifiera kriget för att få slut på det. Efter detta tal genomförs många demonstrationer runt om i USA i vilka budskapet är att USA bör lämna kriget (Weinstein & Rubel, 2002:615).

Den 20 juli 1969 beträder en människa för första gången månens yta. Det är Neil Armstrong, tätt följd av Edwin 'Buzz' Aldrin, som kliver ur månlandaren Eagle från rymdskeppet Apollo 11 och utför "one small step for a man, one giant leap for mankind".

Under Nixons återvalskampanj 1972 begås den 17 juni ett inbrott i det demokratiska partiets högkvarter i kontorskomplexet Watergate i Washington. Efter långa brottsutredningar, med en enorm mediebevakning, framkommer att inbrottets avsikt varit att samla information som kunde användas i kampanjen för Nixons återval. Vidare framkommer att vetskapen om planerandet och utförandet av detta inbrott funnits förgrenad ända upp i toppen av USA:s republikanska makthierarki. Inbrottet leder till ett flertal höga befattningshavares avgång och fall och slutligen även till att president Nixon ser sig tvingad att avgå. Detta sker den 9 augusti 1974. Denna stora brottsutredning, med all medial uppmärksamhet, infaller alltså samtidigt med Bernsteins Nortonprofessur och de tillhörande föreläsningarna vid Harvard.

Efter att Nixon blir återvald inleds tunga bombningar mot Nordvietnam. I december 1972 bombas Hanoi sönder och samman. (Detta medför en viss inblandning för Sveriges del, då den svenske statsministern Olof Palme i ett tal starkt fördömer USA:s agerande. Efter detta tal försämras de diplomatiska förbindelserna mellan Sverige och USA.) I januari 1973 börjar emellertid USA att dra sig tillbaka från Vietnamkriget. Det kommer dock att dröja ända till april 1975 innan kriget slutgiltigt upphör och de sista amerikanska soldaterna får återvända hem. Hälsotillståndet hos många av de hemvändande soldaterna är, både psykiskt och fysiskt sett, mycket dåligt. Detta blir ett stort bekymmer för USA:s hälsomyndigheter att hantera (Miller & Faux, 1979:147).

Under 1970-talet fortsätter vänsterrörelsen att växa. Även miljörelsen med "gröna vågen" och, som ovan nämnts, alternativa livsstilar, t.ex. kollektivboende och ekologiska odlingar, ökar i popularitet. Den 1970 upplösta, men fortfarande mycket populära, gruppen The Beatles intresse för transcendental meditation påverkar många till att börja med denna eller med andra meditationsformer. Bernstein och andra amerikanska tonsättare uttryckte beundran för The Beatles musikskapande:

The ripples reached even into the classical music world, where rock was regarded as ephemera, the musical equivalent of, say, potato chips. Leonard Bernstein and Leopold Stokowski were among the first to declare the Beatles' music to be good stuff; Aaron Copland and Ned Rorem soon offered arguments in the group's

defense, too, and it wasn't long before young composers who came of age during their reign began describing the Beatles' work as influential. (Kozinn, 2004)

Beträffande den västerländska konstmusiken under denna tidsperiod så utfördes undervisningen i komposition vid de stora amerikanska universiteten och musikkonservatorierna av serialistiska tonsättare (Tommasini, 1998).

Mycket av det tidiga 1970-talets anda bygger vidare på den anda som, på ett nästan revolutionärt sätt, hade uppkommit under 1960-talet. Från mitten av 1970-talet börjar dock bortdöende tendenser att skönjas hos många av de framväxta rörelserna, t.ex. hos hippierörelsen. Feminismen, däremot, som börjat växa sig starkare under 1960-talet, tar verklig fart under 1970-talets sista del. Likaså har den ekologiska rörelsen under årens lopp växt sig allt starkare och starkare och verkar fortsätta göra så.

Vad gäller de ekonomiska intressena under 1970-talet så inträffar två betydelsefulla händelser. De båda oljekriserna 1973 och 1979 sätter sina spår i tillvaron för västerländska invånare. Restriktioner för konsumtionen av bensin införs i många länder, däribland USA (Weinstein & Rubel, 2002:635).

Värt att beakta beträffande Bernsteins Nortonföreläsningar är att de vid ”uruppförandet”, hösten 1973, alltså, enligt ovan, hölls i en för USA mycket orolig tid. När de dryga två år senare, vintern 1976, för första gången TV-sänds befinner sig USA i en något mindre orolig tidsperiod: Vietnamkriget är över och de värsta stormarna efter Watergateskandalen har lagt sig.

5 Diskussion

Ovan föreligger det som kom fram av min, ur ett Foucaultanalytiskt perspektiv utförda, diskursanalys av Leonard Bernsteins Nortonföreläsningar. Förmodligen är det inte vad en läsare förväntar sig vid första blicken på uppsatsens titel. Det kan kanske tyckas märkligt att med ledsagning av Faircloughs tredimensionella modell se på dessa föreläsningar ur ett Foucaultanalytiskt perspektiv. En innehållsanalys ur ett bildningsperspektiv hade kunnat vara ett annat sätt angripa dem. Ett sådant angreppssätt hade troligtvis sållat fram ett annat resultat som dock skulle ha varit lika ”sant”.

Som jag antydde i inledningen så har min förförståelse av Leonard Bernstein och hans verksamheter genom åren blivit ganska stor. Det finns emellertid ett ordspråk som lyder: ”Även medaljen har en baksida” och

Det är genom att se världen genom en bestämd teori som man kan ställa sig främmande för några av sina självklarheter och ställa andra frågor till materialet än man kan göra utifrån sin vardagsförståelse. [...] Om man bearbetar ett bestämt material i förhållande till en bestämd teori så har man därigenom möjlighet att uppnå det främlingskap till sin vardagsförståelse av materialet som är väsentligt i socialkonstruktionistisk forskning. (Winther Jørgensen & Phillips, 2000:30, 154)

Det Foucaultanalytiska perspektivet har således gjort det möjligt för mig att vrida lite på medaljen och även belysa dess baksida något. En sida som vi inte alltid ser och uppfattar.

5.1 Kunskap är makt

Bernsteins biografi visar på den starka kraft musik kan utöva på en människa. Under påverkan av musik, med det slumpartade tillfället då aunt Claras piano placeras i det bernsteinska hemmet som startpunkt, lyckas Bernstein omforma sitt habitus gränser, trots envisa och nitiska ”gränsvakter”. Hade Leonard Bernstein följt sin fars oerhört starka vilja och fortsatt i dennes skönhetsmedelfirma och därmed blivit kvar i sitt socialt ärvda och predestinerade habitus så hade han aldrig givits tillträde till att vara gästprofessor vid Harvard. Han hade m.a.o. varit utestängd från Charles Eliot Nortons professorsstol.

Bernsteins under åren erhållna omfattande och mångfacetterade curriculum vitae gjorde honom till den intressantaste kandidaten vid diskussionen 1971 angående utnämningen till innehavare av den tvärvetenskapliga Nortonprofessuren vid Harvard University 1972–1973. Tack vare sitt CV förvärvade Bernstein *makten* och *legitimiteten* att få tala och undervisa inom Nortonprofessurens ram vid Harvard University. Han hamnade då i samma lista som ”kollegor” som Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Aaron Copland, Carlos Chavez och Roger Sessions. Senare kollegor i denna lista är John Cage, Luciano Berio och Daniel Barenboim som alltså också erhållit denna makt och legitimitet (Bilaga 4).

Med sina många erfarenheter från den konstmusikaliska världen bestående av egna konserter och egen undervisning, med sin gedigna humanistiska utbildning, med sin omvittnade nyfikenhet och öppenhet för andra discipliner samt med sitt kändisskap var Leonard Bernstein vid tiden för tillsättandet av professuren en unik kandidat. Så på frågan ”Var det endast Leonard Bernstein som hade *kunskapen*?” är jag benägen att svara Ja! ”even though we know that it is scientifically shaky” (Bernstein, 1976:72).

5.2 Obehöriga äga ej tillträde!

Bernstein avslöjar själv i föreläsningarna att de riktar sig till ”intelligent but nonprofessional music lovers” och angående intelligensen vid Harvard säger han: ”But that’s the lure of this university: one is always tempted by the standard of intelligence to try a little more than one would ordinarily” (Bernstein, 1976:53, 115). Uttalanden som jag anser vara lite otäcka. – Är ”ointelligenta professionella icke-musikälskare” inte välkomna? Vilket IQ krävs för *tillträde*? – Förmodligen och förhoppningsvis är uttalandena gjorda utifrån ren tanklöshet och kanske inte så illa menade som de kan uppfattas. De rimmar dåligt med den missionerande hållning Bernstein utgav sig för att ha. Här kommer Foucaults texter om *utestängningsprocedurer* och hans åsikter om att universitetens egentliga syfte är att bibehålla en viss social klass vid makten ofrånkomligt upp i mina tankar. I dessa framkommer även Chomskys påpekande om att vissa universitetskurser endast är till för att lära ut de ”korrekta” värderingarna (samt vilka viner som är de ”rätta” att dricka) (Chomsky, 2008:298; Chomsky & Foucault, 2006:40–41; Foucault, 1993:26).

Bernstein gav under sin levnad ofta intrycket av att han var en musikens missionär: Hans stora önskan var att ”musikens oändliga rikedom” skulle nå ut till alla. Även om Bernstein försöker infria detta genom att låta sina Nortonföreläsningar sändas i public servicekanaler som PBS

och BBC så riktar sig programmen implicit, genom sin akademiska och konstmusikaliska inramning, endast till de redan invigda. De som känner sig främmande kan uppleva sig utestängda.

För att kunna få behållning av föreläsningarna bör man, som jag ser det, ha elementära kunskaper i musklära. Kunskaper i historia, främst 1900-talets, samt i musik-, konst- och litteraturhistoria är också till nytta. Dessutom måste man kunna förstå engelska i talad form. Annars är man ohjälpligt och tydligt utestängd. (Detta sista kan tyckas vara självklart men Foucaults tankar om utestängningsmekanismer når även dessa basala nivåer.)

5.3 Bas, konstruktion och reaktion

5.3.1 Föreläsningarnas bas

Bernsteins Nortonföreläsningar är byggda på lite lösan grund. För det första tar Bernstein ställning för den rationalistiska grenen av filosofin, inom vilken Chomsky kan placeras in. Chomsky hävdar att språket är en a priori-kunskap, alltså en del av våra gener och därmed en nedärvd instinkt. Den andra grenen av filosofin, den empiristiska, hävdade med filosofen John Locke att människans medvetande vid födseln är ett ”tabula rasa” – ett oskrivet blad – vilket, när det gäller människans språk, nu yttrar sig i uppfattningen att språket ”är en produkt av funktioner och förmågor jämförbara med andra kognitiva och generativa funktioner och förmågor” (Sjöberg, 2006:ii). Detta är, enligt mig, stora frågor som jag anser vara i det närmaste metafysiska.

Med sin nativistiska ståndpunkt och sin teori om den generativa grammatiken bestred Chomsky beteendepsykologiska (behaviouristiska) förklaringar till det mänskliga språket. Han hävdade att människans hjärna har en speciell språkenhet som är separerad från hjärnans övriga funktioner. I denna enhet finns, enligt Chomsky, de grundläggande grammatiska strukturerna lagrade redan från födseln. Genom detta antagande orsakade Chomsky ett paradigmskifte inom lingvistik på 1960-talet. Nuförtiden är dock hans teorier omtvistade och ifrågasatta. I senare hjärnforskning har det inte gått att hitta den språkmodul som Chomsky vill påvisa. Snarare tyder modern hjärnforskning på att vår språkförmåga är sammantagad med hjärnans övriga funktioner. De språkliga förmågorna är spridda över stora delar av hjärnan. Det är därför troligt att vårt språk är en produkt av effektiva kognitiva förmågor, passande organ för frambringande av tal och varseblivning, ett behov av interaktion samt människans sociala kompetens. Den sammantagna kapaciteten från dessa mänskliga egenskaper och människans samhällsutveckling förklarar den förfinade språkliga kommunikationsförmåga som människan har tillgång till idag (Gärdenfors, 2005:29; Sjöberg, 2006:76).

Psykiatriprofessorn Stanley I. Greenspan och filosofi- och psykologiprofessorn Stuart G. Shanker går i sin gemensamma bok *The First Idea* (2004) också emot Chomskys teori om den genetiskt nedärvda grammatiska förmågan. De hävdar att ett barns språkliga och därmed grammatiska förmåga är ett resultat av barnets känslomässiga interaktion med sin omgivnings människor. För att ett barn skall kunna utveckla en språklig förmåga och ett språk krävs enligt

Greenspan och Shanker ett biologiskt nedärvt nervsystem med, vid födseln rudimentära, starkt utvecklingsbara förmågor. För varje nytt utvecklingsstadium fordrar dessa förmågor högst specifika slag av emotionell mänsklig interaktion vilket i sin tur leder till nya möjligheter och mer utvecklade förmågor (Greenspan & Shanker, 2004:229).

Så med ett nutida "facit" i hand måste jag säga att det är ett sprött rö som Bernstein klamrar sig fast vid med sina tankar om en universell medfödd musikalisk grammatik. När det nu visar sig att Chomskys teorier sakta börjar falla så skakar delar av fundamentet till Bernsteins Nortonföreläsningar. I enlighet med nutida hjärnforskning beträffande människans språkliga kunskap finns det alltså enligt min mening goda skäl till att anta att det inte heller existerar en särskild modul i hjärnan där en grundläggande tonal musikalisk grammatik finns förprogrammerad. Jan Fagius, docent i neurologi vid Uppsala universitet, stärker mitt antagande när han i sin bok *Hemisfärernas musik* hävdar att det inte finns något särskilt "musikcentrum" i hjärnan. Fagius menar att människan bygger vidare på sina erfarenheter och att hon således själv har skapat fenomenet musik genom att utnyttja och kombinera alla hjärnans förmågor (Fagius, 2001:61, 180). Fagius skriver i bokens avslutning:

Därmed ter sig musiken som en biprodukt av de möjligheter som den mänskliga hjärnans många fantastiska förmågor ger upphov till. En biprodukt av hjärnans sammanslagna kognitiva resurser, men en enastående rik biprodukt. (Fagius, 2001:180)

Grundat på ovanstående så är, enligt mig, den mänskliga musikaliska förmågan en kognitiv förmåga och inte en a priori-kunskap.

För det andra tar Bernstein ställning för den tonala musiken genom att försöka visa att den bygger på naturens övertonsserie. Här handlar det, enligt mig, inte om rätt eller fel. Här handlar det om tycke och smak. Bernstein ställer frågan: "How many music lovers do you know who [...] listen with love to it?" (Bernstein, 1976:297) Med sitt starka ifrågasättande av den atonala musikens berättigande förkastar Bernstein en stor del av 1900-talets musikskapande. Detta är ett djärvt ställningstagande som nästan går att se som provokativt. Även några av Bernsteins "hjältar", Stravinsky och Copland, tar mot slutet av sina respektive skaparperioder till sig den seriella kompositionstekniken, inklusive Schönbergs tolvtonsteknik.

För det tredje startar Bernstein upp hela föreläsningsserien med den nedåtgående lilla tersen. Det intervall som musikpedagogisk litteratur ofta benämner som "urtersen". Bernstein går med urtersen vidare in på retmotivet (Skvallerbyttan bing-bång):

Research seems to indicate that this exact constellation of two notes (and its three-note variant) is the same all over the world, wherever children tease each other, on every continent and in every culture. In short, we may have here a clear case of a musicolinguistic universal, and one which can be identified and explained in a nonvacuous way. (Bernstein, 1976:16-17)

Universaliteten hos detta retmotiv, urmotiv eller urformel som det också kallas, har i senare musikpedagogisk forskning blivit ifrågasatt. I Bertil Sundins bok *Barns musikaliska utveckling* refereras till hans egen och andras forskning inom detta område. Sundin skriver:

Vanligen påstås det att det första klara intervallet är en fallande liten ters. I en del litteratur talar man t o m om urtersen.

Nästa steg skulle vara att denna fallande ters kombineras med en översekund, varigenom det som ibland kallas urmotivet eller barnmelodikens grundformel (so-la-so-mi) uppkommer som delar av en pentatonisk (fem toner) skala.

Denna utvecklingsmässiga ordning av skalans toner är kanske pedagogiskt lämplig när barn skall lära sig spela och sjunga sånger. I varje fall är den mycket använd i pedagogiskt arbete. Den verkar däremot inte stämma med hur barnsången utvecklas.

En troligare utvecklingsgång kan beskrivas i kulturella, inte universella termer. Hos det lilla barnet varierar intervall och melodilinjer från gång till gång och låter sig inte stängas inne i vårt tonsystem. Språkmelodi och språkaccenter i den omgivande vuxenvärlden, sättet att prata med och sjunga för de små barnen ger dem modeller att imitera.

[...] En oföränderlig ”naturlig” utvecklingsgång från ropters via ”urmotivet” och pentatonik till dur-moll och fri tonalitet är därför inte trolig. (Sundin, 1995:105–106)

Även Jon-Roar Bjørkvold är tveksam till universaliteten. I sin bok *Den musiska människan* skriver han:

Musiknologerna har för länge sedan kartlagt den fallande tersen som ett slags ”urmotiv” bland sjungande människor. [...] Retmotivet, den påstådda urformeln, tycks inte vara lika utbredd.

[...] Att barn använder urformeln för att retas över stora delar av jorden behöver, som jag sagt tidigare, inte betyda att den verkligen är universell.

Principiellt anser jag att alla kulturella uttryck är förankrade och formade i en konkret mänsklig verklighet. Ingen sångform är en universell skänk från ovan. Utifrån det kan en möjlig hypotes vara att retformeln är ett etnocentriskt fenomen som gradvis spritts över världen som ett slags globalt kulturlån. [...] Tills motsatsen är bevisad vill jag därför påstå att det måste finnas många barnkulturella lungor i våra fem världsdelar där barn säkert både sjunger och retar varandra – utan att använda urformeln. (Bjørkvold, 2005:107–108)

Här har den diskursiva sanningen förändrats över tiden och en fortsatt förändring kan alltså enligt Bjørkvold vara möjlig.

5.3.2 Konstruktion – Intertextualitet och interdiskursivitet

Bernstein framhåller den österrikiske författaren Karl Kraus (1874–1936) som en ”nyckelfigur” under 1900-talets första decennium. Enligt Bernstein bör vi slå upp honom om vi inte känner till honom:

... Utgångspunkten för K:s litterära verksamhet var uppfattningen att journalist- och politikerspråket är deformerat och att detta resulterar i de korrupta förhållanden som råder i världen. I sina satirer ställde K. citat mot faktiska handlingar och handlingar mot ideologiska övertygelser och avslöjade på så sätt det politiska systemet. (Nationalencyklopedin, 1996)

Genom denna manifesta intertextualitet, genom att införliva en politisk satiriker i den musikpedagogiska diskursen och hänvisa till dennes verk, leder detta även till interdiskursivitet. För övrigt hade Karl Kraus nog aldrig kunnat drömma om att han skulle komma att figurera i musikpedagogiska föreläsningar vid Harvard 37 år efter sin död och dessutom bli utnämnd till en ”nyckelfigur”.

Med sin erhållna makt tar Bernstein sig friheten att säga något som, inom diskursen, egentligen är otillåtet. I dessa musikpedagogiska föreläsningar – inom denna musikpedagogiska diskurs – förändrar Bernstein diskursens ordning. Han gör detta genom att agera på ett statsmannamässigt vis. Likt en stor statsman talar Bernstein om världspolitik och om det rådande tillståndet i världen, samtidigt som han både explicit och implicit uttrycker sina egna politiska åsikter och värderingar. Den musikpedagogiska diskursen möter här den politiska diskursen. För att få fram sitt budskap tar Bernstein risken att eventuellt göra åhörarna förvirrade och irriterade. Bernstein låter en diskurs möta, eller införlivas, med en annan och när fler än en diskurs existerar i texten, är detta enligt Foucault och Fairclough ett gott tecken; det kan leda till social förändring i progressiv riktning. Utöver detta ger sig Bernstein in på en diskussion om den ”ultimata ambiguiteten” som han anser är den mänskliga själen. Här handlar det om människans existentiella villkor; om livet, om döden och om framtiden. Bernstein frågar och svarar:

Why are we still here, struggling to go on? [...] There must be something in us, and in me, that makes me want to continue; and to teach is to believe in continuing. To share with you critical feelings about the past, to try to describe and assess the present – all that implies a firm belief in a future.

[...] Maybe there'll be six more [lectures], someday, or sixty more; perhaps you'll give them. I hope. (Bernstein, 1976:317–318, 418)

5.3.3 Reaktion

New York Times musikkritiker, Alan Kozinn, visar i en recension 2002 sin reaktion över Bernsteins motsägande uppfattningar gällande musikens syfte (se s. 64 ovan). I dessa föreläsningar med dess många musikexempel beskriver Bernstein ofta och starkt musikens budskap – musikens program – t.ex. i Mahlers nionde symfoni:

What exactly was this news? First, his own imminent death of which he was acutely aware. (The opening bars of this Ninth Symphony are an imitation of the arhythmia of his failing heartbeat.) (Bernstein, 1976:317)

Bernstein har emellertid ibland, både i dessa föreläsningar och annorstädes, gett uttryck för att musik bör ses som absolut, som om han var anhängare till Eduard Hanslicks¹² musikestetik: ”Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.”¹³ Musik är för Hanslick enbart musik och inget annat. Musik kan enligt Hanslick inte ha något annat innehåll än det rent

¹² Österrikisk (Böhmisk) musikskriftställare och musikestetiker verksam i Wien. Var mycket god vän till Johannes Brahms.

¹³ ”Musikens innehåll är tonande rörliga former.”

musikaliska. Bernstein säger i sin första Young People's Concert, *What Does Music Mean?* (Bilaga 5):

What is any particular piece of music all about? For instance, what do you think this tune is about? [Rossinis Overtyr till Wilhelm Tell spelas.] You will understand, I am sure, what my little daughter Jamie said when I played it for her. She said, "That's the Lone Ranger song, Hi-ho Silver! Cowboys and bandits and horses and the Wild West ..."

Well, I hate to disappoint her, and you, too, but it isn't about the Lone Ranger at all. It's about notes: C's and A's and F's and even F-sharps and E-flats. No matter what stories people tell you about what music means, forget them. Stories are not what the music means. Music is never about things. Music just is. It's a lot of beautiful notes and sounds put together so well that we get pleasure out of hearing them. (Bernstein, 2005:1–2).

Dessa båda uttalanden bildar för mig en antinomi. Bernstein skiljer dock på själva musikens innehåll och på vad musiken uttrycker och upplöser denna antinomi på sitt sätt:

When a piece of music "means" something to me, it is a meaning conveyed by the sounding notes themselves – what Hanslick called "sonorous forms in motion" (a wonderful phrase), and I can report those meanings of mine back to you precisely in terms of those forms. But when music "express" something to me, it is something I am feeling, [...] And here we are in trouble; because we cannot report our precise feelings in scientific terms; we can report them only subjectively. (Bernstein, 1976:135)

I Wien utspelades kring 1860-talet hätska strider, numera berömda, mellan den absoluta musikens anhängare (Brahms-lägret) och den programmusikaliska musikens dito (Wagner-lägret). I och med Bernsteins motsägelsefulla uttalanden, sådana som ovan, upplever jag det som att Bernstein har en fot i vardera lägret och att antinomin därigenom kvarstår. Här har vi kanske anledningen till Bernsteins stora beundran av Stravinskys "objektiva uttrycksfullhet".

En annan antinomi i den Bernsteinska "diskursen" bildar följande två uttalanden:

You see, language leads a double life; it has a communicative function and an aesthetic function. Music has an aesthetic function only. (Bernstein, 1976:79)

... I make music because I love people and I love to work with them and I love to play for them and communicate with them on this deepest level, which is the musical level. (Hohlfeld, 1993:DVD)

I det senare uttalandet, yttrat i Japan 1990, motsäger Bernstein något det första uttalandet och gör till min stora belåtenhet gällande att musik har en kommunikativ funktion. Jag kan dock förstå vad Bernstein menar 1976. Det går t.ex. inte att be någon gå och köpa mjölk genom att musicera såvida man inte anser att morsesignaler är musik. Att Bernstein sedan upphöjer just musik till att vara den enda konstarten som har förmågan att kommunicera på "this deepest level" måste, enligt mig, ses som ett för honom starkt personligt ställningstagande.

I Foucaultsk anda vill jag här följaktligen hävda: En sanning idag behöver ej vara en sanning i morgon. De diskursiva sanningarna förändras under tidens lopp. Detta sagt med avseende

både på de två uttalandena ovan samt på uppsatsen som helhet. Vid tiden för föreläsningarnas genomförande var Chomskys paradigmat den rådande diskursiva sanningen inom lingvistik. Under åren som gått har sedan denna sanning angripits och hotats och förefaller nu vara ersatt av en annan diskursiv sanning; den att den mänskliga språkliga kompetensen med de grammatiska mönstren är en kognitiv förmåga och inte en nedärvd instinkt. En sanning som, enligt mig, kan överföras till musikens diskurs.

6 Konklusion och fortsatt analys

Leonard Bernstein använder titeln på Charles Ives orkesterverk *The Unanswered Question* som ett avstamp för sina sex föreläsningar. Bernstein ställer de stora frågorna: *Whence music?* – Varifrån kommer musiken? och *Whither music?* – Varthän är musiken på väg?

Bernstein gör i föreläsningarna ett försök att nå svaren på dessa frågor och han levererar *sina* svar på dem i sitt musikaliska credo som avslutar hela föreläsningsserien: Musiken har sitt ursprung i en universell genetiskt nedärvd tonal musikalitet. Musiken har en framtid om den förblir tonal med sitt tonika-dominantförhållande och därmed förankrad i naturens övertonsserie.

Den första frågan – *Whence music?* – är samma fråga som Ingmar Bergman ställde till svenska folket i sitt program *Sommar* i Sveriges Radio 2004 och som Christian Lindberg tog upp i samma programserie 2009. Mellan Bernsteins och Lindbergs frågor har 36 år passerat och ännu har vi enligt min uppfattning inte nått fram till gåtans lösning. Förmodligen kommer vi heller aldrig att göra det. Vissa av livets mysterier kommer att fortsätta att vara mysterier. Det skall vi nog vara tacksamma för. Bernstein tar i sina föreläsningar upp Albert Einsteins uttalande:

Even so great a scientist as Einstein said that “the most beautiful experience we can have is the mysterious”. Then why do so many of us constantly try to explain the beauty of music, thus apparently depriving it of its mystery? (Bernstein, 1976:9)

Visst går det att komma en bra bit in i förståelsen av musik med hjälp av naturvetenskaperna. Men Bernsteins, Bergmans och Lindbergs frågor närmar sig, eller rentav tillhör, enligt min mening de metafysiska frågorna och kan karaktäriseras i Lindbergs uttalande inför sitt Sommarprogram:

En fråga lika omöjlig som var Gud kommer ifrån, men trots detta vill jag som har musiken som yrke, försöka komma svaret på Ingmars fråga så nära jag kan i mitt Sommarprogram. (Adler, 2009)

Trots att Bernsteins föreläsningar numera måste anses vila på en vetenskaplig skakig grund, vilket t.o.m. Bernstein ibland ger uttryck för och visar sig medveten om, så är de med sammankopplingen av Chomskys lingvistiska uppställningar en god källa att ta till för att nå kunskap inom musikalisk grammatik samt inom området musik och emotion. Dessutom ger de en fin och, enligt min känsla, en lärorik och intresseskapande översikt av 1800- och 1900-talets musikhistoria kopplad till utvecklingen av ambiguiteten i musiken och till samma tids poesi. De stimulerar alltså aptiten på kunskap inom dessa områden.

Bernstein genomför föreläsningarna med en innerlighet blandad med allvar och humor. De enligt mig starkaste avsnitten förekommer då Bernstein frångår den gängse musikpedagogiska diskursen, med alla notexempel jämte lingvistiska tablåer, och går in i de historiskt världspolitiska och existentiella diskurserna. Här tänjer och kanske t.o.m. flyttar Bernstein på musikpedagogikens gränser.

Med nutida ögon sett så är dock föreläsningarna genomförda med ett alltför ensidigt enmansmässande. Nu, 33 år senare, skulle föreläsningar av detta slag, enligt mig, må bättre av ett tydligare interagerande med åhörarna (samt att TV-tittarna efter varje program skulle ha möjlighet att chatta med Bernstein!). Föreläsningarna är också besløjade av en något gammaldags akademisk och västerländsk konstmusikalisk patina som kan verka avskräckande för unga hugade spekulanter. Om jag återvänder till Thomas Anderbergs recension i Dagens Nyheter (se 1.1, s. 3)

Det är en missionerande hållning man önskar vore mer utbredd i musikvärlden och som man gärna tar del av här igen. (Anderberg, 2008)

så måste, om missionen skall fungera, denna sorts patina putsas bort. Annars blir det enbart de redan invigda, de som fått komma in diskursens ordning, som återigen får behållningen. Hur en ”missionerande hållning” bör se ut idag och hur TV-program av liknande slag bör presenteras, eller hur de inte bör presenteras, för att kunna nå utanför denna diskurs ordning är något att försöka komma till vidare insikt om. Detta för att Foucaults farhågor beträffande utbildningsinstitutioners egentliga syfte inte skall bekräftas ytterligare. En analys av Michael Tilson Thomas nu pågående TV-serie *Keeping Score*, av Simon Rattles *Conducted Tour* eller av Gunno Klingfors *Klassiska typer* skulle kunna vara möjlig.

Arbetet med denna uppsats har emellertid gjort att mitt intresse blivit mer riktat mot den västerländska konstmusikaliska världen, eller diskursen, i stort; med dess inneboende makthierarkier, med dess utestängningsmekanismer samt med dess ritualer och attribut. En Foucaultförankrad äkta kritisk diskursanalys à la Fairclough av något i denna diskurs, t.ex. av texter i konsertprogram eller av recensioner som är musikpedagogik runt det rent musikaliska, skulle jag se som välgörande. En sådan analys skulle i någon liten grad kunna ”bidra till social förändring i riktning mot mer jämlika maktförhållanden i kommunikationsprocesserna och i samhället som helhet” (Winther Jørgensen & Phillips, 2000:69). Leonard Bernstein var själv på god väg med en liknande analys i sin sång *I Hate Music* redan 1943 (Bilaga 7).

Avslutningsvis följer här en kort och koncis konklusion av min analys av Bernsteins Nortonföreläsningar:

Även om Bernstein skjuter över målet när han, med hjälp av Chomskys teorier om den generativa grammatiken, försöker besvara de stora frågorna *Whence music?* och *Whither music?* så träffar han det ändå med den unga harvardstudentskans uttalande: ”I sat in Music 1 for a whole semester and I didn’t understand a ****ing thing until tonight.”

Gooby. Ta ta. Gooby. Gooby.

Referenser

- Anderberg, Thomas (2008, februari 2). Magnifik Mahler. *Dagens Nyheter. Kultur*. s. 17.
- Bernstein, Leonard (1976). *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
- Bernstein, Leonard (1979). I Hate Music. In Leonard Bernstein, *I Hate Music – A Cycle of Five Kid Songs for Soprano* (pp. 8–10). Secaucus, New Jersey: Warner Bros. Publications Inc.
- Bernstein, Leonard (2005). *Young People's Concerts*. Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, LLC.
- Bernstein, Leonard (2008). The Negro In Music – Problems He Has to Face In Getting a Start. In Burton Bernstein & Barbara B. Haws, *Leonard Bernstein – American Original* (p. 45). New York: HarperCollins Publisher.
- Björkvold, Jon-Roar (2005). *Den musiska människan*. (Lennart Nilsson övers. 3:e uppl.). Stockholm: Liber AB.
- Blashfield, Jean F. (2000). *Leonard Bernstein. Composer and Conductor*. Chicago: Ferguson Publishing Company.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. New York and London: Routledge.
- Briggs, John (1961). *Leonard Bernstein: The Man, His Work And His World*. Cleveland: The World Publishing Company.

- Burr, Vivien (2001). *An Introduction to Social Constructionism*. Hove, East Sussex, UK and New York: Routledge.
- Burton, Humphrey (1995). *Leonard Bernstein*. London: Faber and Faber Limited.
- Börjesson, Mats & Palmblad, Eva (2007). Introduktion. I Mats Börjesson & Eva Palmblad (Red.), *Diskursanalys i praktiken* (s. 7–28). Malmö: Liber AB.
- Chomsky, Noam (1972). *Language and Mind*. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Chomsky, Noam (2008). *Att förstå makten*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Chomsky, Noam & Foucault, Michel (2006). *The Chomsky-Foucault Debate. On Human Nature*. New York: The New Press.
- Fagius, Jan (2001). *Hemisfärernas musik*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Fairclough, Norman (1992). Introduction. In Norman Fairclough (Ed.), *Critical Language Awareness* (pp. 1–29). Harlow, Essex, England: Longman Group UK Limited.
- Fairclough, Norman (1993). *Discourse and Social Change*. Cambridge, England: Polity Press.
- Fairclough, Norman (1995). *Critical Discourse Analysis*. Harlow, Essex, England: Pearson Education Limited.
- Fairclough, Norman (2003). *Analysing Discourse*. Abingdon, Oxford, England: Taylor & Francis Ltd.
- Foucault, Michel (1980). *Sexualitetens historia del 1. Viljan att veta*. (Britta Gröndahl övers.). Stockholm: Gidlunds Bokförlag.
- Foucault, Michel (1986). *Sexualitetens historia del 2. Njutningarnas bruk*. (Britta Gröndahl övers.). Stockholm: Gidlunds Bokförlag.
- Foucault, Michel (1993). *Diskursens ordning*. (Mats Rosengren övers.). Stockholm / Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Foucault, Michel (2001). *Övervakning och straff*. (C G Bjurström övers. 3:e svenska uppl.). Lund: Arkiv förlag.
- Foucault, Michel (2002). *Vetandets arkeologi*. (C G Bjurström övers.). Lund: Arkiv förlag.
- Gill, Rosalind (2000). Discourse Analysis. In Martin W. Bauer & George Gaskell (Eds.), *Qualitative Researching with Text, Image and Sound. A Practical Handbook* (pp. 172–190). London: Sage Publications.
- Gottlieb, Jack (Ed.). (1998). *Leonard Bernstein. A Complete Catalog of His Works*. New York: Leonard Bernstein Music Publishing Company.

- Gradenwitz, Peter (1987). *Leonard Bernstein. The Infinite Variety of a Musician*. Leamington Spa / Hamburg / New York: Berg Publishers.
- Greenspan, Stanley I. & Shanker, Stuart G. (2004). *The First Idea*. Cambridge: Da Capo Press.
- Griffiths, Paul (1987). Moderna tider. I Stanley Sadie & Alison Latham (Red.), *Musikguide* (s. 432–510). Stockholm: Bonnier Fakta Bokförlag AB.
- Gärdenfors, Peter (2005). *Tankens vindlar – Om språk, minne och berättande*. Nora: Nya Doxa.
- Helkama, Klaus, Myllyniemi, Rauni & Liebkind, Karmela (2000). *Socialpsykologi – en introduktion*. Malmö: Liber AB.
- Hultberg, Cecilia (2007). *Spelande lärande*. Opublicerat manuskript.
- Johansson, Thomas (2001). *Socialpsykologi*. Lund: Studentlitteratur.
- Laird, Paul R. (2002). *Leonard Bernstein – A Guide to Research*. New York and London: Routledge.
- Lübcke, Poul (Red.). (1988). *Filosoflexikonet*. Stockholm: Bokförlaget Forum.
- Miller, Marilyn & Faux, Marian (1997). *American History Desk Reference*. New York: Macmillan.
- Nationalencyklopedin*. (1996). Höganäs: Bra Böcker.
- Peyster, Joan (1987). *Leonard Bernstein*. London: Transworld Publishers Ltd.
- Rose, Gillian (2007). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. Second Edition*. London: SAGE Publications Ltd.
- Sadie, Stanley & Latham, Alison (1987). *Musikguide*. Stockholm: Bonnier Fakta Bokförlag AB.
- Salzman, Eric (1974). *Twentieth-Century Music: An Introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Schonberg, Harold C. (1967) *The Great Conductors*. New York: Simon and Schuster.
- Secret, Meryle (1994). *Leonard Bernstein: A Life*. New York: Vintage Books, Random House Inc.
- Sjöberg, Hans (2006). *Language – Cognitive competence or a priori knowledge?* Dissertation in Cognitive Science, 20p, Master Level, University of Skövde, 2006
- Stokes, Philip (2007). *Filosofi – 100 stora tänkare*. London: Arctic, Arcturus Publishing Limited.

- Sundin, Bertil (1995). *Barns musikaliska utveckling*. (3:e uppl.). Stockholm: Liber Utbildning AB.
- Sunesson, Sune (1983). Inledning. I Michel Foucault, *Vansinnets historia under den klassiska epoken* (Carl G Liungman övers. 2:a svenska uppl. s. I–XX). Lund: Arkiv förlag.
- Svenska akademiens ordlista över svenska språket*. (1973). Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag.
- Svenska akademiens ordlista över svenska språket*. (2006). Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Sýkora, V.J. (1975). Dvorák, Antonín. I *Sohlmans musiklexikon del 2* (s. 367–370). Stockholm: Sohmans Förlag AB.
- Watt Boolsen, Merete (2007). *Kvalitativa analyser*. Malmö: Gleerups Utbildning AB.
- Weinstein, Allen & Rubel, David (2002). *The Story of America. Freedom and Crisis from Settlement to Superpower*. New York: DK Publishing , Inc.
- Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise (2000). *Diskursanalys som teori och metod*. (Sven-Erik Torhell övers.). Lund: Studentlitteratur.
- Vinton, John (1979). USA. I *Sohlmans musiklexikon del 5* (s. 715–719). Stockholm: Sohmans Förlag AB.

Referenser från Internet

- Adler, Boel (2009, juni). Christian Lindberg. *Sommar i P1*. Hämtad juli 31, 2009, från <http://www.sr.se/sida/artikel.aspx?programid=2071&artikel=2847751>
- Betty (1973, October 11). Letter from a friend. *Bernstein's Studio – Norton Lectures*. Retrieved July 17, 2008, from <http://www.leonardbernstein.com/studio/element2.asp?id=74>
- Botstein, Leon (1987, May 10). Psychobiography of a Maestro. *The New York Times*. Retrieved February 11, 2009, from <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res9B0DE3DD1E3EF933A25756C0A961948260&sec=&spon=&pagewanted=4>
- Chomsky, Noam (2007). Znet forum. *Classic Cat*. Retrieved June 16, 2009, from http://www.classiccat.net/bernstein_l/biography.htm
- Emanuelsson, Erik (2007, januari 19). Noam Chomsky blir hedersdoktor i Uppsala. *Tidningen Kulturen*. Hämtad februari 11, 2009, från <http://www.tidningenkultur.se/content/view/1201/49/>

- Gleick, James (1975, January 8). Whither Bernstein? *The Harvard Crimson*. Retrieved June 16, 2009, from <http://www.thecrimson.com/printerfriendly.aspx?ref=120502>
- Harvard University homepage* (2009). Harvard at a Glance. Retrieved October 12, 2009, from <http://www.harvard.edu/about/glance.php>
- Harvard University, Department of English homepage* (2009). Charles Eliot Norton Professors. Retrieved February 11, 2009, from http://www.fas.harvard.edu/~english/events/nortonprofessors_text.html
- Harvard University, Department of English homepage* (2009). The Charles Eliot Norton Professorship of Poetry, 1925. Retrieved February 11, 2009, from <http://www.fas.harvard.edu/~english/events/nortonlectureshist.html>
- Horowitz, Joseph (2005, May 16). A culture of performance. *New Statesman*. Retrieved June 16, 2009, from <http://www.newstatesman.com/200505160026>
- James, Clive (1976, January 18). Television column of *The London Observer Review*. *Bernstein's Studio*. Retrieved July 17, 2008, from <http://www.leonardbernstein.com/studio/element2.asp?id=87>
- Kozinn, Allan (2002, June 2). Some Questions Unsolved by Leonard Bernstein. *The New York Times*. Retrieved June 16, 2009, from <http://www.nytimes.com/2002/06/02/arts/music/02KOZI.html>
- Kozinn, Allan (2004, February 6). They Came, They Sang, They Conquered. *The New York Times*. Retrieved July 23, 2009, from <http://www.nytimes.com/2004/02/06/arts/music/06BEAT.html>
- O'Donnell, Michael (2009, May/June). Radical Streak – Why Leonard Bernstein's politics can't explain his best music. *Washington Monthly*. Retrieved July 19, 2009, from <http://www.washingtonmonthly.com/features/2009/0905.odonnell.html>
- Samuels, Elizabeth (1973, February 13). Bernstein Postpones Talks – Extending Stay. *The Harvard Crimson*. Retrieved February 11, 2009, from <http://www.thecrimson.harvard.edu/article.aspx?ref=109087>
- Siegel, Ed (2008, October 26). Learning at the hands of a master. *The Boston Globe*. Retrieved July 6, 2009, from http://www.boston.com/ae/music/articles/2008/10/25/learning_at_the_hands_of_a_m
- Swed, Mark (2004, October 10). Lenny, the indispensable. *Los Angeles Times*. Retrieved February 11, 2009, from <http://articles.latimes.com/2004/oct/10/entertainment/ca-swed10>
- Szabó, Zoltán (2004). Noam Chomsky. *Chomsky.Info*. Retrieved August 23, 2009, from <http://www.chomsky.info/bios/2004----.htm>

Tommasini, Anthony (1998, July 22). Critic's Notebook; When Bernstein Saw the Future. *The New York Times*. Retrieved July 6, 2009, from <http://www.nytimes.com/1998/07/22/arts/critic-s-notebook-when-bernstein-saw-the-f>

WFMT (2009). Leonard Bernstein – An American Life. Retrieved June 27, 2009, from <http://www.wfmt.com/main.taf?p=13,1>

Wikipedia (2009). Charles Eliot Norton Lectures. Retrieved February 11, 2009, from http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Eliot_Norton_Lectures

Referenser från DVD

Bernstein, Leonard (1992). *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard by Leonard Bernstein*. West Long Branch, New Jersey: Kultur Films, www.kultur.com

Bernstein, Leonard (1993). Letter Home. In Horant H. Hohlfeld (prod.), *The Gift of Music*. München: Unitel. (DVD)

Hohlfeld, Horant H. (prod.) (1993). *The Gift of Music*. München: Unitel. (DVD)

Bilagor

Bilaga 1 – Lista över tidigare forskning avseende Bernsteins musikpedagogiska verksamheter

Rees, James Lester (1966). *Leonard Bernstein's Informative Speaking in the 1965–1966 Young People's Concerts*. M.A. thesis, Syracuse University.

Snowden, James Wyn (1975). *The Role of the Symphony Orchestra Youth Concert in Music Education*. Ph.D. thesis, University of Colorado.

Nothbauer, Irene (1986). *Leonard Bernstein als Musikpädagoge*. Diplomarbeit, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Wien.

Peynado, Franklin (1995). *Leonard Bernstein: Music Educator*. M.A.T. thesis, Florida Atlantic University.

Rozen, Brian David (1997). *The Contributions of Leonard Bernstein to Music Education: An Analysis of His 53 "Young People's Concerts"*. Ph.D. thesis, Eastman School of Music / University of Rochester.

(Gottlieb, 1998:76; Laird, 2002:220–221)

“Note: There are numerous other performance theses, as well as dissertations on LB as educator.” (Gottlieb, 1998:76)

Bilaga 2 – Tidpunkter för Nortonföreläsningarnas framförande

Föreläsning	Uruppförande i Harvard Square Theatre	1:a TV- sändning i PBS
1. Musical Phonology	9/10 1973	11/1 1976
2. Musical Syntax	16/10 1973	18/1 1976
3. Musical Semantics	23/10 1973	25/1 1976
4. The Delights and Dangers of Ambiguity	30/10 1973	8/2 1976
5. The Twentieth Century Crisis	6/11 1973	15/2 1976
6. The Poetry of Earth	20/11 1973	22/2 1976

(Gottlieb, 1998:66, 73)

Bilaga 3 – Utdrag ur Leonard Bernsteins verklista (kronologiskt)

År	Verk
1942	<i>Symphony No. 1: Jeremiah</i>
1943	<i>I Hate Music, A Cycle of Five Kid Songs</i> for Soprano and Piano
1944	<i>Fancy Free: Ballet and Three Dance Variations</i> <i>On the Town: Musical Comedy and Three Dance Episodes</i>
1946	<i>Facsimile: Ballet and Choreographic Essay</i>
1949	<i>Symphony No. 2: The Age of Anxiety</i> for Piano and Orchestra <i>Prelude, Fugue and Riffs</i> for Solo Clarinet and Jazz Ensemble
1952	<i>Trouble in Tahiti</i> , Opera in One Act
1953	<i>Wonderful Town</i> , Musical Comedy
1954	<i>Serenade</i> (after Plato's "symposium") for Solo Violin, Strings, Orchestra, Harp and Percussion <i>On the Waterfront</i> , Film Score and <i>Symphonic Suite</i>
1956	<i>Candide: Comic Operetta and Overture</i>
1957	<i>West Side Story</i> , Musical
1960	<i>Symphonic Dances from "West Side Story"</i> for Orchestra

1963	<i>Symphony No. 3: Kaddish</i> for Orchestra, Mixed Chorus, Boys' Choir, Speaker and Soprano solo
1965	<i>Chichester Psalms</i> for Mixed Choir, Boy Soloist and Orchestra
1971	<i>Mass</i> , A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers
1974	<i>Dybbuk</i> , Balett and <i>Suites I and II</i>
1980	<i>Divertimento</i> for Orchestra (or Band)
1982	<i>A Quiet Place</i> , Opera in Three Acts

(Gottlieb, 1998:61–62)

Bilaga 4 – The Charles Eliot Norton Professorship of Poetry – Innehavare genom åren

År	"Nortonprofessor"	Titel på föreläsningarna
1926-1927	George Gilbert Aime Murray	The Classical Tradition in Poetry
1927-1928	Eric Robert Darymple Maclagan	Italian Sculpture of the Renaissance
1928-1929	?	?
1929-1930	Heathcote William Garrod	Poetry and the Criticism of Life
1930-1931	Arthur Mayger Hind	Rembrandt
1931-1932	Sigurthur Nordal	?
1932-1933	Thomas Stearns Eliot	The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies of the Relation of Criticism to Poetry in England
1933-1934	Lawrence Binyon	The Spirit of Man in Asian Art
1934-1935	Ingen innehavare	
1935-1936	Robert Frost	?
1936-1937	Johnny Roosval	?
1937-1938	Chauncey Brewster Tinker	Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting

1938-1939	Sigfried Giedion	Space, Time and Architecture: The Growth of a new Tradition
1939-1940	Igor Stravinsky	Poetics of Music in the form of Six Lessons
1940-1941	Pedro Henriques Urena	Literary Currents in Hispanic America
1941-1947	Inga innehavare	
1947-1948	Erwin Panofsky	Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character
1948-1949	Cecil Maurice Bowra	The Romantic Imagination
1949-1950	Paul Hindemith	A Composer's World: Horizons and Limitations
1950-1951	Thornton Niven Wilder	?
1951-1952	Aaron Copland	Music and Imagination
1952-1953	e.e. cummings	i: six nonlectures
1953-1954	Sir Herbert Read	Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness
1954-1955	Ingen innehavare	
1955-1956	Edwin Muir	The Estate of Poetry
1956-1957	Ben Shahn	The Shape of Content
1957-1958	Jorge Guillen	Language and Poetry: Some Poets of Spain
1958-1959	Carlos Chavez	Musical Thought
1959-1960	Ingen innehavare	
1960-1961	Eric Bentley	?
1961-1962	Felix Candela, R. Buckminster Fuller, Pier Luigi Nervi	Aesthetics and Technology in Building
1962-1963	Leo Schrade	Tragedy in the Art of Music
1963-1964	Ingen innehavare	

1964-1965	Cecil Day-Lewis	The Lyric Impulse
1965-1966	?	?
1966-1967	Meyer Shapiro	Romanesque Architectural Sculpture
1967-1968	Jorge Luis Borges	This Craft of Verse
1968-1969	Roger Huntington Sessions	Questions about Music
1969-1970	Lionel Trilling	Sincerity and Authenticity
1970-1971	Charles Eames	?
1971-1972	Octavio Paz	Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde
1972-1973	Leonard Bernstein	The Unanswered Question
1973-1974	Ingen innehavare	
1974-1975	Northrop Frye	The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance
1975-1976	Ingen innehavare	
1976-1977	Ingen innehavare	
1977-1978	Frank Kermode	The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative
1978-1979	James F. Cahill	The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting
1979-1980	Helen L. Gardner	In Defence of the Imagination
1980-1981	Charles Rosen	The Romantic Generation
1981-1982	Czeslaw Milosz	The Witness of Poetry
1982-1983	Ingen innehavare	
1983-1984	Frank Stella	Working Space
1984-1985	Ingen innehavare	
1985-1986	Italo Calvino	Six Memos for the Next Millennium (Calvino dog i september 1985. Han hann ej hålla föreläsningarna.)

1986-1987	Ingen innehavare	
1987-1988	Harold Bloom	Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present
1988-1989	John Cage	I-VI
1989-1990	John Ashbery	Other Traditions
1990-1991	Ingen innehavare	
1991-1992	Ingen innehavare	
1992-1993	Umberto Eco	Six Walks in the Fictional Woods
1993-1994	Luciano Berio	Remembering the Future
1994-1995	Nadine Gordimer	Writing and Being
1995-1996	Leo Steinberg	“The Mute Image and the Meddling Text”
1996-1997	Ingen innehavare	
1997-1998	Joseph Kerman	Concerto Conversations
1998-1999	Ingen innehavare	
1999-2000	Ingen innehavare	
2000-2001	Ingen innehavare	
2001-2002	George Steiner	Lessons of the Masters
2002-2003	Ingen innehavare	
2003-2004	Linda Nochlin	Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Eye
2004-2005	Ingen innehavare	
2005-2006	Ingen innehavare	
2006-2007	Daniel Barenboim	”Sound and Thought”

Alla de nämnda föreläsningarna har publicerats.

(Harvard University, Department of English homepage, 2009; Wikipedia, 2009 februari 11. Sökord: Charles Eliot Norton Lectures)

Bilaga 5 – Eftertexter

I alla de sex programmen börjar de rullande vita eftertexterna med samma text som stillastående visades i inledningen av programmen:

LEONARD BERNSTEIN AT HARVARD

”THE UNANSWERED QUESTION”

Norton Lectures 1973

LECTURE I. MUSICAL PHONOLOGY

respektive

LECTURE II. MUSICAL SYNTAX

respektive

LECTURE III. MUSICAL SEMANTICS

respektive

LECTURE IV. THE DELIGHTS AND DANGERS OF AMBIGUITY

respektive

LECTURE V. THE TWENTIETH CENTURY CRISIS

respektive

LECTURE VI. THE POETRY OF EARTH

Därefter följer ny, ej i programmet tidigare visad, text. Nedan gällande program 1 – Musical Phonology:

Written by LEONARD BERNSTEIN

THOMAS COTHRAN Assistant to Mr. Bernstein

MARY V. AHERN ANTHONY CLARK ELIZABETH FINKLER Script Consultants

GRAZYNA BERGMAN Script Coordinator

AN AMBERSON VIDEO PRODUCTION in cooperation with WGBH, BOSTON

HARRY J. KRAUT Executive Producer

HUMPHREY BURTON Consulting Producer

DOUGLAS SMITH Producer

CLARK SANTEE Director

JOHN McCLURE Sound Director

JEROME D. COHEN Music Assistant

VERNON COLEMAN Audio

JOHN McKNIGHT Recordist
CLINT HEITMAN Scenic Design
ERIK POPPKE Stage Manager
CHAS NORTON Lighting Director
GREG MacDONALD FRANK LANE SKIP WAREHAM Cameramen
KATHY SMITH Vision Mixer
LORETTA LOTMAN Production Assistant
GENE MACKLES Graphic Design

MOZART: Symphony no. 40 in G Minor, K. 550
Produced by ROBERT SAUDEK ASSOCIATES
MARY V. AHERN JAMES RIESER Associate Producers
MICHAEL RITCHIE Camera Director
GENE CALLAHAN Scenic Designer
ALAN W. POTTER Production Manager
JAMES FIELD Assistant Director
DAVID HUTTON Sound Recordist
AUBREY STEWART STEVE ROGERS Video
JOHN McKNIGHT TOM McSORLEY PAT KANE Videotape
LEONARD BERNSTEIN AT HARVARD copyright 1973, Leonard Bernstein

Nedan gällande program 2 – Musical Syntax:

Written by LEONARD BERNSTEIN
THOMAS COTHRAN Assistant to Mr. Bernstein
MARY V. AHERN ANTHONY CLARK ELIZABETH FINKLER Script Consultants
GRAZYNA BERGMAN Script Coordinator
AN AMBERSON VIDEO PRODUCTION in cooperation with WGBH, BOSTON
HARRY J. KRAUT Executive Producer
HUMPHREY BURTON Consulting Producer
DOUGLAS SMITH Producer
CLARK SANTEE Director
JOHN McCLURE Sound Director
JEROME D. COHEN Music Assistant

TOM BALHATCHET Audio
AUBREY STEWART Video
DAVID ST. ONGE Recordist
CLINT HEITMAN Scenic Design
ERIK POPPKE Stage Manager
CHAS NORTON Lighting Director
GREG MacDONALD FRANK LANE SKIP WAREHAM Cameramen
KATHY SMITH Vision Mixer
LORETTA LOTMAN Production Assistant
GENE MACKLES Graphic Design

MOZART: Symphony no. 40 in G Minor, K. 550
Produced by ROBERT SAUDEK ASSOCIATES
Sound Recordists
DAVID HUTTON
VERNON COLEMAN
LEONARD BERNSTEIN AT HARVARD copyright 1973, Leonard Bernstein

Nedan gällande program 3 – Musical Semantics:

Written by LEONARD BERNSTEIN
THOMAS COTHRAN Assistant to Mr. Bernstein
MARY V. AHERN ANTHONY CLARK ELIZABETH FINKLER Script Consultants
GRAZYNA BERGMAN Script Coordinator
AN AMBERSON VIDEO PRODUCTION in cooperation with WGBH, BOSTON
HARRY J. KRAUT Executive Producer
HUMPHREY BURTON Consulting Producer
DOUGLAS SMITH Producer
CLARK SANTEE Director
JOHN McCLURE Sound Director
JEROME D. COHEN Music Assistant
TOM BALHATCHET Audio
KARL LORENCIC Video
DAVID CRANE Recordist

CLINT HEITMAN Scenic Design
BRUCE BORDETT Stage Manager
CHAS NORTON Lighting Director
GREG MacDONALD FRANK LANE SKIP WAREHAM Cameramen
KATHY SMITH Vision Mixer
LORETTA LOTMAN Production Assistant
GENE MACKLES LINDA VAN HELWIG Graphics

BEETHOVEN: Symphony no. 6 in F Major, op. 68
Produced by ROBERT SAUDEK ASSOCIATES
MARY V. AHERN JAMES RIESER Associate Producers
ROGER ENGLANDER Camera Director
GENE CALLAHAN Scenic Designer
ALAN W. POTTER Production Manager
JAMES FIELD Assistant Director
ERIK POPPKE Stage Manager
VERNON COLEMAN DAVID HUTTON Sound Recordists
AUBREY STEWART STEVE ROGERS Video
JOHN McKNIGHT TOM McSORLEY PAT KANE Videotape
LEONARD BERNSTEIN AT HARVARD copyright 1973, Leonard Bernstein

Nedan gällande program 4 – The Delights and Dangers of Ambiguity:

Written by LEONARD BERNSTEIN
THOMAS COTHRAN Assistant to Mr. Bernstein
MARY V. AHERN ANTHONY CLARK ELIZABETH FINKLER Script Consultants
GRAZYNA BERGMAN Script Coordinator
AN AMBERSON VIDEO PRODUCTION in cooperation with WGBH, BOSTON
HARRY J. KRAUT Executive Producer
HUMPHREY BURTON Consulting Producer
DOUGLAS SMITH Producer
CLARK SANTEE Director
JOHN McCLURE Sound Director
JEROME D. COHEN Music Assistant

TOM BALHATCHET Audio
AUBREY STEWART Video
DAVID CRANE Recordist
CLINT HEITMAN Scenic Design
BRUCE BORDETT Stage Manager
CHAS NORTON Lighting Director
GREG MacDONALD FRANK LANE SKIP WAREHAM Cameramen
KATHY SMITH Vision Mixer
LORETTA LOTMAN Production Assistant
GENE MACKLES LINDA VAN HELWIG Graphics

BERLIOZ: Romeo Alone The Ball at the Capulets From Romeo and Juliet
WAGNER: Prelude and Love Death From Tristan and Isolde
DEBUSSY: Prélude à l'après-midi d'un faune

Produced by ROBERT SAUDEK ASSOCIATES

MARY V. AHERN JAMES RIESER Associate Producers
MICHAEL RITCHIE Camera Director
GENE CALLAHAN Scenic Designer
ALAN W. POTTER Production Manager
JAMES FIELD Assistant Director
DAVID HUTTON Sound Recordist
AUBREY STEWART STEVE ROGERS Video
JOHN McKNIGHT TOM McSORLE PAT KANE Videotape
VERNON COLEMAN Sound Mixer
ERIK POPPKE Stage Manager
LEONARD BERNSTEIN AT HARVARD copyright 1973, Leonard Bernstein

Nedan gällande program 5 – The Twentieth Century Crisis:

Written by LEONARD BERNSTEIN
THOMAS COTHRAN Assistant to Mr. Bernstein
MARY V. AHERN ANTHONY CLARK ELIZABETH FINKLER Script Consultants
GRAZYNA BERGMAN Script Coordinator
AN AMBERSON VIDEO PRODUCTION in cooperation with WGBH; BOSTON

HARRY J. KRAUT Executive Producer
HUMPHREY BURTON Consulting Producer
DOUGLAS SMITH Producer
CLARK SANTEE Director
JOHN McCLURE Sound Director
JEROME D. COHEN Music Assistant
TOM BALHATCHET Audio
BILL FAIRWEATHER Video
DAVID CRANE Recordist
CLINT HEITMAN Scenic Design
BRUCE BORDETT Stage Manager
CHAS NORTON Lighting Director
GREG MacDONALD FRANK LANE SKIP WAREHAM Cameramen
KATHY SMITH Vision Mixer
LORETTA LOTMAN Production Assistant
GENE MACKLES LINDA VAN HELWIG Graphics

MAHLER: Symphony No. 9 in D Major
THE VIENNA PHILHARMONIC ORCHESTRA
Conductor LEONARD BERNSTEIN
AN AMBERSON-UNITEL PRODUCTION
FRITZ BUTTENSTEDT Producer
HUMPHREY BURTON Director
HORANT HOHLFELD Production Manager

BERG: Violin Concerto
BAVARIAN STATE RADIO ORCHESTRA
Conductor RAFAEL KUBELIK
HENRYK SZERYNG Violin
Recording Courtesy Deutsche Grammophon

IVES: The Unanswered Question
THE BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA
Conductor LEONARD BERNSTEIN

Charles Ives "The Unanswered Question" used by permission of Southern Music Company

RAVEL: Rapsodie Espagnole

THE BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA

Conductor LEONARD BERNSTEIN

Produced by ROBERT SAUDEK ASSOCIATES

MARY V. AHERN JAMES RIESER Associate Producers

ROGER ENGLANDER Camera Director

ALAN W. POTTER Production Manager

JAMES FIELD Assistant Director

ERIK POPPKE Stage Manager

STEVE ROGERS AUBREY STEWART Video

JOHN McKNIGHT TOM McSORLEY PAT KANE Videotape

VERNON COLEMAN Sound Mixer

DAVID HUTTON Sound Recordist

LEONARD BERNSTEIN AT HARVARD copyright 1973, Leonard Bernstein

Nedan gällande program 6 – The Poetry of Earth

Written by LEONARD BERNSTEIN

THOMAS COTHRAN Assistant to Mr. Bernstein

MARY V. AHERN ANTHONY CLARK ELIZABETH FINKLER Script Consultants

GRAZYNA BERGMAN Script Coordinator

AN AMBERSON VIDEO PRODUCTION in cooperation with WGBH, BOSTON

HARRY J. KRAUT Executive Producer

DOUGLAS SMITH Producer

CLARK SANTEE Director

JOHN McCLURE Sound Director

JEROME D. COHEN Music Assistant

TOM BALHATCHET Audio

AUBREY STEWART Video

DAVID HUTTON Recordist

CLINT HEITMAN Scenic Design

BRUCE BORDETT Stage Manager

CHAS NORTON Lighting Director

GREG MacDONALD FRANK LANE SKIP WAREHAM Cameramen

KATHY SMITH Vision Mixer

LORETTA LOTMAN Production Assistant

GENE MACKLES LINDA VAN HELWIG Graphics

Nantucket copyright William Carlos Williams used by permission

My Sweet Old Etcetera copyright 1952 e.e. cummings used by permission

STRAVINSKY: Le Sacre du Printemps

The London Symphony Orchestra

Conductor Leonard Bernstein

recording courtesy of Columbia Records

L'Histoire du Soldat

Chamber Ensemble

Conductor Gennady Rozhdestvensky

recording courtesy of Melodiya/Angel

Les Noces

L'Orchestre de la Suisse Romande

Conductor Ernest Ansermet

recording courtesy of London Records

Oedipus Rex Opera – Oratorio

THE BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA

Conductor LEONARD BERNSTEIN

HARVARD GLEE CLUB

Conductor F. JOHN ADAMS

RENÉ KOLLO Oedipus

TOM KRAUSE Creon

EZIO FLAGELLO Tiresias

TATIANA TROYANOS Jocasta

DAVID EVITTS Messenger

FRANK HOFFMEISTER Shepherd
MICHAEL WAGER Speaker
Produced by ROBERT SAUDEK ASSOCIATES
MARY V. AHERN JAMES RIESER Associate Producers
WILLIAM FRANCISCO Camera Direction
GENE CALLAHAN Scenic Designer
ALAN W. POTTER Production Manager
JAMES FIELD Assistant Director
ERIK POPPKE Stage Manager
STEVE ROGERS AUBREY STEWART Video
JOHN McKNIGHT TOM McSORLEY PAT KANE Videotape
VERNON COLEMAN Sound Mixer
DAVID HUTTON Sound Recordist
LEONARD BERNSTEIN AT HARVARD copyright 1973, Leonard Bernstein

Bilaga 6 – Titlar på Leonard Bernsteins övriga musikpedagogiska TV-program

TV-serien Omnibus

Programtitel	Datum för första sändning
1. Beethoven's Fifth Symphony	14/11 1954
2. The World of Jazz	16/10 1955
3. The Art of Conducting	4/12 1955
4. The Role of the University in American Life	25/3 1956
5. The American in Musical Comedy	7/10 1956
6. Introduction to Modern Music	13/1 1957
7. The Music of Johann Sebastian Bach	31/3 1957
8. Bernstein: A Musical Travelogue	1/12 1957
9. What Makes Opera Grand	23/3 1958

10. A Midwinter Night's Dream 1/1 1961

TV-serien Lincoln Presents

1. Beethoven's Ninth Symphony 30/11 1958
2. Jazz in Serious Music 25/1 1959
3. The Infinite Variety of Music 22/2 1959
4. The Humors of Music 22/3 1959

TV-serien Ford Presents

1. Leonard Bernstein and the New York Philharmonic in Moscow 25/10 1959
2. Leonard Bernstein and the New York Philharmonic in Venice:
The Ageless Mozart 22/11 1959
3. Christmas Startime 22/12 1959
4. The Creative Performer 31/1 1960
5. Rhythm 13/3 1960
6. Leonard Bernstein and the New York Philharmonic in Berlin 24/11 1960
7. Romanticism in Music 22/1 1961
8. Drama into Opera: Oedipus Rex 26/2 1961
9. A Joyful Noise 14/12 1961
10. Leonard Bernstein and the New York Philharmonic in Japan 6/2 1962
11. The Drama of Carmen 11/3 1962

TV-serien Young People's Concerts (med the New York Philharmonic)

1. What Does Music Mean? 18/1 1958
2. What Makes Music American? 1/2 1958
3. What Is Orchestration? 8/3 1958
4. What Makes Music Symphonic? 13/12 1958

5. What is Classical Music?	24/1 1959
6. Humor in Music	28/2 1959
7. What is a Concerto?	28/3 1959
8. Who is Gustav Mahler?	7/2 1960
9. Young Performers No. 1	6/3 1960
10. Unusual Instruments of Present, Past and Future	27/3 1960
11. Second Hurricane	24/4 1960
12. Overtures and Preludes	8/1 1961
13. Aaron Copland Birthday Party	12/2 1961
14. Young Performers No. 2	19/3 1961
15. Folk Music in the Concert Hall	9/4 1961
16. What is Impressionism?	23/11 1961
17. The Road to Paris	18/1 1962
18. Igor Stravinsky Birthday Party	26/3 1962
19. Young Performers No. 3	14/4 1962
20. The Second of a Hall	21/11 1962
21. What is a Melody?	21/12 1962
22. Young Performers No. 4	15/1 1963
23. The Latin American Spirit	8/3 1963
24. A Tribute to Teachers	29/11 1963
25. Young Performers No. 5	23/12 1963
26. The Genius of Paul Hindemith	23/2 1964
27. Jazz in the Concert Hall	11/3 1964
28. What is Sonata Form	6/11 1964
29. Farewell to Nationalism	30/11 1964
30. Young Performers No. 6	28/1 1965
31. A Tribute to Sibelius	19/2 1965

32. Musical Atoms: A Study of Intervals	29/11 1965
33. The Sound of an Orchestra	14/12 1965
34. A Birthday Tribute to Shostakovich	5/1 1966
35. Young Performers No. 7	22/2 1966
36. What is a Mode?	23/11 1966
37. Young Performers No. 8	27/1 1967
38. Charles Ives: American Pioneer	23/2 1967
39. Alumni Reunion	19/4 1967
40. A Toast to Vienna in $\frac{3}{4}$ Time	25/12 1967
41. Forever Beethoven	28/1 1968
42. Young Performers No. 9	31/3 1968
43. Quiz-Concert: How Musical Are You?	26/5 1968
44. Fantastic Variations (Don Quixote)	25/12 1968
45. Bach Transmogrified	27/4 1969
46. Berlioz Takes a Trip	25/5 1969
47. Two Ballet Birds	14/9 1969
48. Fidelio: A Celebration of Life	29/3 1970
49. The Anatomy of a Symphony Orchestra	24/5 1970
50. A Copland Celebration	27/12 1970
51. Thus Spoke Richard Strauss	4/4 1971
52. Liszt and the Devil	13/2 1972
53. Holst: the Planets	26/3 1972
(Gottlieb, 1998:64–66)	

Bilaga 7 – I Hate Music!

I hate music!
But I like to sing:
la dee da da dee; la dee da dee.
But that's not music,
not what I call music. No, sir.

Music is a lot of men
in a lot of tails,
making lots of noise
like a lot of females;
Music is a lot of folks
in a big dark hall,
where they
really don't want to be at all;
with a lot of chairs, and a lot of airs,
and a lot of furs and diamonds!

Music is silly! I hate music!
But I like to sing:
la dee da da dee:
la dee da dee:
la dee da dee.

Leonard Bernstein, 1943

(Bernstein, 1979)

D-uppsatser/magisteruppsatser i musikpedagogik KMH (från 2000)

- Heikkilä, Mia: *Vad berättar barn om musik? En intervjustudie med tio finlandssvenska barn*. 2000.
- Lindeborg, Ronny: *Från musikutbildningsarbete till kommunal musikskola. Vägen mot musikpedagogiska traditioners institutionalisering i Stockholm 1954–1961*. 2001.
- Liljas, Juvas Marianne: *Skolkörens framväxt i Sverige. Aspekter på skolkörens nutida betydelse*. 2001.
- Gullö, Jan-Olof: *Desktop Music Production. En ny kurs på Södertörns högskola?* 2003.
- Modin, Christer: *Vad säger läroplanen? En kritisk analys av kursplanerna för musik i grundskolans läroplaner Lgr 80, Lpo 94 och Kp 2000*. 2003.
- Hammar, Lennart: *Hjalmar Torell. Omstridd musiklektörutbildare i en brytningstid verksam vid Musikhögskolan i Stockholm under åren 1934–1949*. 2003.
- Paulander Bäck, Ann-Sofie: *Musik i behandlande verksamhet – påverkan eller medverkan?* 2003.
- Bohm, Gunilla: *"Det är ju kontakt med min själ". En studie av två musikerterapeuters tankar kring musiken i sina liv*. 2004.
- Sandell, Anci: *Sången handlar om kärlek och en glad sång. En processtudie i musikterapi*. 2004.
- Torell, Hillevi: *Ursprungsrörelser. En studie av tre musikaliska gestaltningar i musikterapi i en mångkulturell skolmiljö*. 2004.
- Liss, Ditte: *Ögonblick av närvaro. En samspels-/interaktionsstudie baserad på videofilmade musiksessioner med en musikerterapeut och en klient med Asbergers syndrom*. 2004.
- Nordin, Per: *Aspekter på samverkan i lärandeprocessen. Uppfattningar av instrumentalundervisningens roll i en obligatorisk skola*. 2004.
- Mellesmo, Anna: *Spela Gitarr. Ett folkbildningsprojekt på 1970-talet*. 2004.
- Hellström, Viveca: *Bildningsgång och lärarroll. En intervjustudie om ämnet afrosång och dess inträde i den formella musikutbildningen*. 2004.
- Winnberg, Torhild: *Anna Bergström och hennes musikpedagogiska gärning kring sekelskiftet 1900*. 2004.
- Johansson, Sören: *Är högskola vår tids kyrka? Fallstudie av några ungdomars föreställningar inför högskolestudier inom musik och media*. 2005.
- Mardini, Wael: *Musikaliskt lärande i sitt sammanhang. Några musiklektörers perspektiv på frivillig musikundervisning i Sverige och Frankrike*. 2005.
- Holgersson, Per-Henrik: *Classic Rock. En studie av några musikpedagogers tankar*. 2005.
- Bergström-Isacsson, Märith: *Musik och Vibroakustik vid Rett syndrom – En utvärdering av autonoma responser*. 2005.
- Olofsson, Anna: *Perspektiv på musik och musikterapi i cancervård för vuxna – en kunskapsöversikt*. 2005.
- Bunne, Sten: *Är musikkultur något annat nu? Politikens och musiklektörers agerande på fältet kommunal musik- och kulturskoleverksamhet*. 2006.
- Strand, Tanja: *Den musikaliska dansaren – vågar, testar, chansar!* 2006.
- Backman Bister, Anna: *Får alla musicera? Reflektioner över en möjlig musikundervisning i grundskolan hos barn med särskilt behov av stöd*. 2006.
- Eklöf, Lotti: *Våga förändra. Om möten i mångfald som terapeutiskt redskap i musikterapi inom vuxenpsykiatrisk öppenvårdsbehandling*. 2006.
- Oscarsson, Sören: *Skam och värdighet. Metodutveckling av musikterapi hos barn med uppgivenhetssymtom*. 2006.
- Kjellander, Daniel: *Under undervisning. En studie av tre instrumentalpedagogers sätt att bilda teori kring instrumentalundervisning med utgångspunkt i gehörsbaserat element*. 2006.
- Baba, Mirela: *Vad gör musikerstudenter efter avslutade studier? Utbildning och arbetsliv inom konstmusikens område*. 2007.
- Anmark, Kristine: *Violinmetodik i tanken*. 2008.
- Sandh, Håkan: *Samverkan mellan för-, grund- och gymnasieskolor och landets musik- och kulturskolor*. 2008.
- Enghag, Markus & Ljung, Karin: *Strategier vid klassrumsmusicerande. Samtal kring teorier och praktiker musikundervisning*. 2008.
- Leijonhufvud, Susanna: *Fenomenologi – avtryck i tre musikpedagogiska avhandlingar*. 2008.
- Guignard, Sophie: *Psyke, kropp och symbol. En teoretisk kunskapsöversikt med poststrukturalistiskt förtecken, som bakgrund till musikerterapeutisk reflektion. Del I*. 2008.
- Wallius, Rut: *Orka, hantera, förstå. Musikterapi med barn som lever med våld i nära relationer*. 2009.
- Pemsell, Maria: *Elevers syn på sitt musikaliska lärande. Intervjuer med tio vuxna gymnasieelever*. 2009.
- Pernler, Katarina: *Musik som bärare av det humana i en tekniktät miljö. En litteraturstudie om musikterapi och intensivvård*. 2009.
- Källstrand, Bengt: *Those Spooky Troonns. Leonard Bernstein och The Norton Lectures*. 2009.