

Recensioner

Jens Arvidson, Mikael Askander, Jörgen Bruhn, Heidrun Führer (red.): *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007, 434 s., ISBN 978-91-976670-0-5

”[M]usic in the abstract – ‘music alone’, as Peter Kivy calls it – does not have meaning”, skriver Nicholas Cook i sin artikel ”Music and Meaning in the Commercials”. Det är snarare så att musik äger en potential för konstruktionen av mening inom specifika kontexter. Hans centrala tes är följande: ”on the one hand, musicians constantly reiterate that music cannot be captured in words. On the other hand, and just as constantly, they write metaphorical or technical commentaries on music, using words to do what they say cannot be done.” Denna paradox upplöses, argumenterar Cook vidare, när vi ser att orden inte ersätter musiken, utan snarare kompletterar den, vilket resulterar i ett kontrapunktiskt förhållande mellan verbal denotation och musikalisk konnotation. I kraft av detta förhållande uppnås musikens potentiella mening; orden utgör ett mellanel i överföringen till musikalisk mening: ”music is never ‘alone’”. (Cook: ”Music and Meaning in the Commercials”, i *Popular Music*, Vol. 13, No. 1, Jan., 1994, 39–40).

Musikhistorien har visat att musiken även i sin mest abstrakta form (”music alone”) inte sällan befunnit sig i ett intermedialt sammanhang. Under exempelvis Sturm und Drang-perioden växte det fram en spekulativ musikestetik inom den unga diktargenerationen, vars estetiska teori tog sin utgångspunkt i en idé om det eviga och metafysiska. Den instrumentala musiken betraktades exempelvis som autonom och fri; samtidigt framstår de beskrivningar av musik, gjorda av denna diktargeneration, som intresseväckande i sammanhanget. Någon teknisk beskrivning av den autonoma musiken (som kompositionella aspekter) finns inte; beskrivningarna är mer att betrakta som ett slags parafraaser – ofta talas det om att poesin musikaliserar och att det sker en lit-

terarisering av musiken (se t.ex. Benestad: *Musik och tanke*, 1994, 208–213).

Sådana intermediala samband, vill jag mena, synliggörs inte i den musikvetenskapliga disciplinen i tillräckligt hög grad; det är snarare tvärtom, dvs. att (den klassiska västerländska) musiken framställs som ett autonomt tonande fenomen oberoende av sin intermediala kontext. Undantag finns naturligtvis, och musikforskare av idag är medvetna om hur den musikhistoriska bilden har framställts; men diskussioner om konstarnas relationer till varandra förs inte i någon vidare utsträckning – varken på ett idémässigt plan eller på ett analytiskt. Skivrecensioner, för att ta ett exempel, må vara intermediala i så motto att det (ibland) sker en transformation av den klingande musiken till ord på ett sätt som, i enlighet med Cooks resonemang ovan, gör att det skapas musikalisk mening. Men hur är det med skivomslagets relation till musiken? Musiken är inte isolerad från de övriga konstarterna, och i syfte att förstå ”musikens mening” bör rimligtvis relationerna häremellan också studeras.

I en nyutkommen antologi i ämnet intermedialitet aktualiseras resonemanget ovan. En ambition med antologin, som framgår av förordet, är att ställa nya frågor rörande den autonoma konsten och frågor som rör gränserna mellan olika medier. I *Changing Borders* samsas 20 artiklar uppdelade på fem kapitel: 1. ”Introductions to the Intermedial Field”, 2. ”Intermedial ‘Music’ Culture”, 3. ”Intermedial ‘Visual’ Culture”, 4. ”Intermedial ‘Verbal’ Culture” samt 5. ”Transmedializations”. I dessa artiklar framträder en mängd olika intermediala infallsvinklar på olika fenomen (idémässigt och analytiskt): allt från skivomslag och dess relation till musikupplevelsen (Philip Glass, Elvis), musikteater som intermedial konst (Kurt Weill), adaptationsbegreppet i relation till transformation i opera (Puccini), intermediala aspekter inom det naturvetenskapliga fältet, till idéhistorisk fördjupning i hur konst och media används i Thomas Manns *Döden i Venedig*. Här finns inte utrymme att kommentera samtliga artiklar; i stäl-

let avser jag koncentrera mig på det som tycks utgöra kärnan i den intermediala diskursen.

Begreppet intermedialitet är relativt nytt, och det finns i nuläget endast ett fåtal institutioner som erbjuder kurser under denna rubrik, varav Institutionen för kulturvetenskaper i Lund är en och till vilken redaktörerna för antologin har varit eller är knuten. Intermedialitetsdiskursen inbegriper det som för ca 15 år sedan gick under benämningen interartiella studier, och som idag är ett växande tvärvetenskapligt fält inom humaniora, och där undersökningarna domineras av studier av interrelationer mellan litteratur och andra konstarter. Så småningom har det dock vuxit fram ett behov av att omforma det interartiella till det intermediala delvis pga. förändringar i den teoretiska orienteringen (det är inte enbart konst som studeras utan alla typer av medier). I inledningskapitlet, "Intermediality and Interarts Studies", skriver Claus Clüver: "The concepts of 'intermedia' signs or texts, along with those of 'multimedia' and 'mixed-media' texts, forms part of the instruments operated by a transdisciplinary field dedicated to the study of 'intermediality'" (s. 19). Centrala teman för det intermediala fältet berör frågor om transposition, transformation och adaptation. Ett begrepp som tycks genomsyra inte enbart flera av artiklarna i föreliggande antologi utan även den intermediala diskursen, och som hänger samman med de ovan nämnda tre teman, är ekfras; detta retoriska begrepp har varit och är ett stort område inom ord- och bildstudier, men har även under senare tid införlivats i den musikvetenskapliga diskursen (genom bl.a. musikforskaren Siglind Bruhn som också medverkar i antologin). Till den som (åter)införde detta begrepp i den litterära diskursen (1955) skrivs Leo Spitzer, vars definition "verbal representations of visual representations" sedan har ifrågasatts och utvidgats av efterföljande intermedialitetsforskare (s. 23). Clüvers egen utvidgade definition av Spitzers är "verbal representations of texts composed in non-verbal sign systems" (s. 23). Därmed blir begreppet inte begränsad till ord- och bildrelationer utan också för musikstudier ett relevant och användbart begrepp.

Varför skall man läsa och ta till sig denna antologi? Den ger inte enbart en introduktion till det intermediala fältet; den visar också hur interme-

dialitet kan användas inom de enskilda estetiska vetenskaperna, hur de olika konstarterna relateras till varandra, och inte minst ställer de medverkande författarna kritiska frågor – och framför allt visar antologin att de estetiska vetenskaperna inte bara av ekonomiska skäl bör samarbeta.

Mats Arvidson

Mats Arvidson: *Ett tonalt välordnat sambälle eller anarki? Estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945–1960*. Diss. (Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 88.) Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, 2007, 242 s., ISBN 978-91-85974-04-7

Perioden 1945–60 var en viktig och formativ tid i svenskt musikliv. Det var tiden för den stora musikutredningen och den påföljande expansionen och omorganisationen av det offentliga Musiksverige. Det var också tiden för den musikaliska modernismens institutionella genombrott. Hela denna omdaningsprocess ledde oundvikligen till vissa spänningar och motsättningar, som i sin tur ledde till ett ovanligt livligt debattklimat på musikområdet. Dessa debatter är föremålet för Mats Arvidssons avhandling.

Avhandlingen presenterar sig alltså som en idéhistoriskt inriktad studie, fokuserad på diskurser och debatter kring konstmusik från andra världskrigets slut och fram till 1960. Syftet är "att ge insikt och kunskap om en viktig tidsperiod (1945–60) i svenskt musikliv", genom att "beskriva och analysera några av de centrala idéer som aktörerna uttryckte". Materialet är hämtat från dagspress och tidskrifter, genom en systematisk genomgång av ett 20-tal dagstidningar och något färre tidskrifter.

När det gäller de teoretiska och metodologiska utgångspunkterna för studien hänvisar författaren i avhandlingens andra del dels till Cambridgehistorikern Quentin Skinner, dels till en artikel av Per F Broman från STM 2005, som diskuterar musikhistorisk skrivningsproblematik i samband med svensk efterkrigstid. Med hänvisning till Quentin Skinner betonas vikten av att studera hur idémässiga yttranden används i en vidare kontext, och

inte minst vilka avsikter aktören hade med sitt yttrande, och i förlängningen, hur detta yttrande var avsett att förstås. Arvidsson anknyter samtidigt till en diskursanalytisk metod, där diskurs definieras som ”ett bestämt sätt att tala om och förstå världen”.

Del tre är avhandlingens längsta, och består av sju kapitel med genomgång och analys av det empiriska materialet. Dispositionen är kombinerat kronologisk och tematisk.

I det fjärde kapitlet ges en beskrivning av de aktörer och institutioner som figurerar i studien. I kapitel fem är ambitionen att ge en allmän beskrivning av det svenska samhällsklimatet under den studerade perioden. Tiden kännetecknades å ena sidan av kollektivistiska strömningar, som ligger i linje med den samhällsvision som låg bakom det socialdemokratiska välfärdsbygget. Å andra sidan fanns individualistiska strömningar förknippade med föreställningar om konstnärlig frihet och idéer om inre nödvändighet och konstnärens behov av att vara sann mot sig själv.

I kapitel sex vill författaren genom några nedslag och exempel visa att efterkrigstiden hade ett särskilt livligt debattklimat. Kapitlet avslutas med en kort diskussion om motståndet mot modernistisk musik och orsakerna därbakom. Den diskussionen fortsätter sedan i kapitel sju, som behandlar första hälften av 1950-talet. Mats Arvidsson konstaterar att den perioden var ganska sval vad gäller samhälls- och kulturdebatt. Samtidigt är detta den tid då 40-talsgenerationen började flytta fram sina positioner i svenskt musikliv. Det är också tiden då nyheter från kontinenten såsom tolvton, konkret musik och punktmusik introducerades med konserter och artiklar. Under den här tiden menar Arvidsson att motståndet mot modernistisk musik från institutioner som konsertarrangörer och radion minskar, medan motståndet från musikkritiker kvarstår.

Kapitel åtta ägnas åt den musikdebatt som utbröt i samband med uruppförandet av Karl-Birger Blomdahls *Anabase* 1956. Viktiga frågor i sammanhanget, inte minst för de slutsatser som senare dras i avhandlingens slutkapitel, är Adornoinfluerade idéer om den radikala musikens kritiska funktion å ena sidan, och föreställningar om den tonalt grundade musikens solidaritetsskapande och sammanhållande funktion å den andra.

Kapitel nio tar upp diskussionen om elektronmusik och seriell musik under senare hälften av 1950-talet och den relaterade diskussionen om musikens avhumanisering. Kapitel 10 behandlar den så kallade 50-talsgenerationen, alltså de tonsättare som praktiserade och pläderade för ett mindre radikalt tonspråk på tonal grund, med förebilder som Benjamin Britten och Dmitrij Sjostakovitj. Generationen representeras här framför allt av Jan Carlstedt och i viss mån av Bo Linde.

I det avslutande kapitel 11 knyts till sist trådarna ihop och sammanfattas. Vi återkommer här till frågan om individualism kontra kollektivism, som Arvidsson menar framstår som central i de debatter han studerat. Det handlar om tonsättarens fria val, och kravet på att vara sann mot sig själv (följa den inre sången, som Blomdahl uttryckte det), och samhällets uppgift att understödja den fria experimentverkstad som den radikala musiken utgjorde. Det handlar också om frågan om musikens samhällsuppgift: ska den vara ett kritiskt ifrågasättande orosmoment, eller fungera som en sammanhållande kraft. Arvidssons slutsats är att den radikalt modernistiska musiken här stod i ett slags motsättning till det modernitetsprojekt som representeras av tidens framstegsoptimism och folkhemsbygge, därför att den snarast uppmuntrar till splittring och fragmentering. Den tonalt grundade musiken var däremot mer i samklang med sin samtid, därför att den uppmuntrar till solidaritet och sammanhållning.

Arvidssons studie är välkommen. Den presenterar på ett tydligt och intresseväckande vis ett spännande material från en viktig och avgörande tid i svenskt musikliv. Men det finns icke desto mindre några centrala metodrelaterade svagheter som gör undersökningen och dess slutsatser problematiska.

En fråga rör den ”idéhistoriska metod” Arvidsson hänvisar till. Idéhistoria innebär emellertid inte bara att man studerar idéer, utan även att idéerna har en historia, som är viktig för förståelsen av olika yttranden. Detta diakrona perspektiv saknas nästan helt i framställningen, trots att många av de föreställningar som kommer till tals i materialet kunde ha relateras till mycket centrala tankelinjer i västerländsk idétradition. Det rör sådant som motsättningen mellan kollektivism och individualism, det rör det estetiska idékomplexet

sanning–skönhet–etik, det rör naturanalogin och konsten, och det rör föreställningar om evolutionism och framsteg, bara för att ta några viktiga exempel. Frånvaron av ett sådant historiskt sammanhang gör att olika yttranden och idéer i de presenterade debatterna simmar i ett slags vakuum, eller bara relateras till andra inlägg i debattmaterialet och därmed till en mycket snäv lokal och tidsbunden kontext.

Ett besläktat problem är frånvaron av ett tolkningssammanhang som går utanför Sveriges gränser: efterkrigstiden var en formativ, sjudande period inte bara i Sverige. Många av de frågor som diskuterades i vårt land diskuterades även på kontinenten och i USA och hade dessutom direkt bäring på storpolitiska konflikter och skeenden: avnazifieringen av Tyskland, det kalla krigets början, Ungernrevolten 1956, m.m. Dessa perspektiv saknas helt i avhandlingen, trots att det finns relevant internationell forskning att tillgå.

En brist som mer handlar om det vetenskapliga hantverket rör behandlingen av källmaterial och tidigare forskning i avhandlingen. En viss valhänthet framgår redan i inledningskapitlet, där kategoriseringen av olika ”källor till kunskap” blir märkligt flytande och oprecis. Denna oklarhet följer med in i handlaget med det empiriska materialet, där Arvidson på flera ställen på ett olyckligt sätt okritiskt tar över uppfattningar och värderingar från sina studieobjekt: det gäller referensen till ett inlägg av Bo Lindes som redan i inledningen, men kanske framför allt det sätt på vilket Alf Thoors och Yngve Flyckts föreställningar om den tonala musikens sammanhållande kraft i princip okommenterat tar över och lyfts fram som en giltig premiss för slutsatserna i det avslutande kapitlet.

Faktum är också att man som läsare tvingas sätta ett frågetecken när det gäller ämnet för hela studien. I avhandlingens inledning, liksom av bokens själva titel, får man uppfattningen att det är den så kallade 50-talsgenerationen – Linde och Carlstedt – som ska stå i fokus. Detta lyfts till och med fram som en motivering av metodvalet (s. 5). Den diskursorienterade studien skall öppna upp för en framställning som inkluderar den icke-modernistiska musiken, ”som i annat fall riskerar att sättas i parentes i ett framstegspräglad historieberättande”. Men, visar det sig något längre ner, den

diskursorienterade studien har även den begränsat författaren, eftersom den tenderar att marginalisera dem som inte deltar i debatten – varför tyngdpunkten trots allt kommit att hamna på den ”modernistiska musiken”. Kan det sägas tydligare att studien i besvärande hög grad är materialstyrd?

Detta förhållande avspeglar en generell tendens i hela studien: författaren är märkligt frånvarande när det gäller att ta ett eget grepp på materialet och presentera självständiga analyser och slutsatser. Arvidson presenterar sitt material på ett tydligt och välstrukturerat sätt, men det är bara undantagsvis som framställningen kommer längre än till referat och sammanfattningar. Orsaken är (som ofta) bristen på tydligt formulerade och konsekvent genomförda frågeställningar: utan tydliga frågor styr vi runt i materialet utan karta och kompass.

Ett undantag utgör den mer övergripande slutsats som läggs fram i bokens slutkapitel – men där tvingas man samtidigt sätta ett kraftigt frågetecken i marginalen. Det gäller påståendet att den traditionalistiska och tonala musiken stod mer i samklang med samtiden, eftersom den verkade för sammanhållning, medan den modernistiska innebar splittring och fragmentarisering. Tanken att tonal musik verkar sammanhållande i samhället hämtas som sagt från ett debattinlägg av Yngve Flyckt och tas över helt okritiskt, utan argument eller närmare precisering. Slutsatsen är underlig inte bara till sitt innehåll utan även för den attityd till historikerns uppgift den avspeglar: från försiktiga referat och sammanfattningar tar vi ett oväntat språng till en illa underbyggd värdering.

Invändningarna ovan pekar onekligen ut vetenskapliga brister i avhandlingen. Det kan inte ta ifrån Mats Arvidson att han skrivit en intressant bok i ett intressant ämne. Bristerna till trots utgör den ett värdefullt bidrag till svensk musikhistorie-skrivning som i kraft av det intressanta och omfattande material den presenterar kommer att läsas och användas av framtida historiker.

Lars Berglund

Laurent Aubert: *The Music of the Other. New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Aldershot & Burlington: Ashgate, 2007, 96 s., ISBN 978-0-7546-5343-1

Den schweiziska musiketnologen Laurent Auberts bok *The Music of the Other* är en liten publikation om stora spörsmål. Författarens syfte är att diskutera vår tids allt mer omfattande musikaliska möten mellan västvärlden och den övriga världen samt vilka konsekvenser den så kallade globaliseringen har för musiketnologin. Boken består av elva kapitel som belyser frågorna ur flera synvinklar och med exempel hämtade ur olika sammanhang. Den innehållsrika mångfalden förklaras av att skrifterna har utgetts tidigare i olika tidskrifter, böcker och proceedings (exakt var och när framgår dessvärre inte i boken). Författaren har dock redigerat texterna för denna publikation och det är således motiverat att behandla boken som en helhet.

Man kan säga att Aubert tar upp flera för musiketnologin centrala frågor. De processer som i allmänhet sammanfattande benämns ”globalisering” har inneburit att tidigare uppfattningar om tid och plats omvärderats, och därmed också flera av de tankar om musikkulturers existensformer som länge legat som grund för musiketnologisk forskning. Det finns alltid en risk för överdriven ”hype” när nya medier, transkulturella medieflöden och omfattande förändringar i musikkulturer behandlas. Ändå kan man med fog säga att musiketnologer under de senaste decennierna ställts inför en mångfald nya spörsmål vid val av metoder, avgränsningar av fältet där forskningen skall bedrivas och, sist men inte minst, vid definitioner av förhållandet mellan forskare och objekt.

Det är mot bakgrunden av dylika resonemang som man bör se *The Music of the Other*. Aubert behandlar teman som förändring, lokalitet, kulturfusion och transkulturation (fastän inte nödvändigtvis med dessa begrepp). Synen på musikkulturer som någonting beständigt vägs mot infallsvinklar där musikkulturers processuella karaktär betonas, för det mesta så att författaren själv önskar betona de senare alternativen. Ofta rör det sig om diskussioner kring så kallad ”traditionell musik”, ”folkmusik” och ”världsmusik” och de förväntningar som i västvärlden förknippas med

kategorierna. Ämnet konkretiseras genom exempel på vad som sker när musik och framförande från en kontext överförs till en annan, framför allt med tanke på överföringens konsekvenser för förhållandet mellan lyssnare och musiker. Likaså tar Aubert upp problematiken kring utläring och inläring över kulturgränser.

Som bäst lyckas Aubert knyta samman det teoretiska resonemanget med sina egna arbets- erfarenheter i musikbranschen. Aubert har en musiketnologisk tjänst vid Musée d’ethnographie de Genève, men har också arbetat med konsertarrangemang, producerat musikprogram för radio osv. I den mån man kan tala om empiri i samband med denna bok så rör det sig om ögonblicksbilder från t.ex. en inspelningssession i en parisisk studio med musiker från Mali, eller beskrivningar av vad det innebär att lära sig indisk musik. Man kan med andra ord säga att Aubert fruktbart lyckas kombinera sina roller som ”vetare”, ”makare” och ”görare”, för att tillämpa den terminologi som Dan Lundberg, Krister Malm och Owe Ronström lanserat i boken *Musik, medier, mångkultur* (2001). Det är ju trots allt inom dessa roller som allt fler musiketnologer arbetar i dag och därmed bidrar till att återskapa och omvärdera uppfattningar om musikförmedling och kulturkontakter.

Spänningen mellan bokens ringa omfattning och de behandlade frågeställningarnas närapå gränslösa dimensioner är både en styrka och en svaghet. Boken gör inte anspråk på att vara en systematisk monografi med målet att slutligt definiera, kartlägga och analysera ett specifikt problem. I stället erbjuder den en personlig presentation av flera centrala infallsvinklar på förändringarna i musiklivet och forskningen kring skeendena. I den bemärkelsen är den kanske i viss mån jämförbar med Oxfords publikationsserie ”Very short introductions”, t.ex. Philip V. Bohlmans *A Very Short Introduction to World Music* (2002). Formatets största fördel går förmodligen att finna i dess möjligheter som diskussionsöppnare och ett slags introduktion i ämnet. Tillgängligheten är säkerligen ingenting att ringakta med tanke på tidigare folkmusikforskares stora roll i sin tids samhällsbygge och dagens diskussioner om musikforskningens försvagade betydelse i samhället.

Den huvudsakliga bristen med formatet och framför allt upplägget är att de komplexa fråge-

ställningarna tenderar att behandlas vagt. Stramare akademisk problemställning, begreppsdefinition, vetenskapligt resonemang osv. hade stött argumentationen avsevärt. Det är också något irriterande att bokens referensram i flera hänseenden känns förlegad i och med att utgåvan baseras på Auberts tidigare publicerade skrifter. Globaliseringstematiken och fenomenet "world music" har trots allt under de senaste 15 åren behandlats i flera böcker som nu förblir obehandlade, såsom Krister Malms och Roger Wallis *Media Policy and Music Activity* (1992), Jocelyne Guilbaults *Zouk* (1993), Timothy Taylors *Global Pop* (1997) och Georgina Borns & David Hesmondhalghs (red.) *Western Music and Its Others* (2000).

Överlag bör man dock konstatera att Ashgate har gjort en berömlig insats genom att översätta franskspråkig musiketnologi till engelska och därmed gett den en större spridning. Till musiketnologins och globaliseringsdiskursens stora, eller kanske rentav symptomatiska paradoxer hör att de fortfarande är väldigt inskränkta i språkligt hänseende. Varje bidrag till att motverka detta är utan tvekan lovvärd.

Johannes Brusila

Stefan Bohman, Dan Lundberg & Gunnar Ternhag (red.): *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag*. Hedemora: Gidlunds förlag, 2007, 217 s., ill., notex. ISBN 978-91-7844-734-3

"Musikinstrument är en fantastisk och outsärlig källa till kunskap. De berättar sina historier om musiksamhället, teknikutveckling, handelsvägar, estetik, moden etc., etc. Genom studier av musikinstrument får vi en enkel ingång till kunskap om människors liv och leverne såväl i vår närhet som i avlägsna kulturer."

Således inleder Stefan Bohman, chef för Musikmuseet i Stockholm, förordet till antologien *Musikinstrument berättar*. Han fortsätter med att konstatera, att musikinstrumentforskningen, der tidigare har været en væsentlig del af musikvidenskaben, i de senere år har haft stadig sværere ved at hævde sig som videnskabelig disciplin. I et forsøg på at vende denne udvikling har de tre

redaktører indhentet bidrag til bogen fra i alt ni svenske og norske instrumentforskere, som ud fra hver deres speciale skal øge læserens viden om og appetit på dette spændende forskningsområde. Det er således redaktørernes håb, at bogen vil kunne anvendes som undervisningsmateriale.

Gunnar Ternhags indledning "Musikinstrumentforskning på nyt" udgør med sit engagerede forsvar for musikvidenskabelig forskning i almindelighed og i musikkens genstande i særdeleshed en fin introduktion til de efterfølgende artikler og lægger naturligt op til Ternhags eget bidrag "Organologi: systematik, morfologi og kulturanalys". Med udgangspunkt i organologisk forskning gennem tiderne og med særligt fokus på nordiske publikationer giver Ternhag læseren indblik i et mangfoldigt forskningsfelt rigt på emner til fremtidig udforskning og videreudvikling. og dens omfattende litteraturliste danner således en veloplagt ramme for antologiens øvrige bidrag. Følgende rettelse samt et supplement til Ternhags fodnote 3 må være anmelderen tilladt: Ved Carl Claudius' død i 1931 overgik hans instrumentsamling på over 800 numre til den danske stat, som i 1977 overdrog samlingen til Musikhistorisk Museum (grundlagt 1898) i København. I en omtale af nordisk organologisk forskning i årtierne omkring år 1900 falder det naturligt at nævne Musikhistorisk Museums første direktør, musikforskeren Angul Hammerich (1848–1931), og den kvindelige musikhistoriker Hortense Panum (1856–1933) – dette være hermed gjort.

De resterende otte artikler præsenterer en række case studies med hver deres indfaldsvinkel til og perspektiv på udforskningen af musikkens genstande og deres egenart.

Bjørn Aksdals artikel "Den norske hardingfelan – dokumentation og forskning kring ett musikinstrument" er en eksemplarisk indføring i anvendt forskning i forbindelse med studiet af en given instrumenttype – i dette tilfælde hardingfelan – udført i et nært samarbejde mellem forskere og instrumentbyggere på grundlag af et bredt udsnit af tilgængelige forsknings- og dateringsmetoder. Projektet, den faktuelle beskrivelse af dets gennemførelse og omhyggelige dokumentation af resultaterne er et eksempel til efterfølgelse. Desværre er noget øjensynligt gået galt i reproduktionsfasen, idet to af hardingfelerne er gengivet

uden deres markante udskårne hoveder.

I artiklen ”Verklighet eller allegori? Om tolkning af musikinstrument i konsten” fremkommer Leif Jonsson med et forsvar for musikikonografien som redskab til inddragelse af billedmediet som videnskabelig kilde. Jonssons analyser af to eksempler fra 1800-tallet demonstrerer med al tydelighed, at der i ikonografisk materiale findes et stort og rigt potentiale som kilde til musikhistorisk og organologisk forskning. Musikikonografien befinder sig således i spændingsfeltet mellem musikvidenskab og kunsthistorie. Desværre er gengivelsen af illustrationerne ikke optimal.

Sverker Jullander beskriver i artiklen ”Om orgelns egenart – refleksioner från ett spelarperspektiv” orglet som *de store muligheders instrument*, hvor organisten ikke kun er udøvende musiker, men også instrumentator med en mangfoldighed af klanglige muligheder til sin rådighed, hvorved han bliver en slags ”medkomponist”. Jullander opstiller endvidere syv karakteristika, som han i sin egenskab af musikforsker og organist definerer som særegne for orglet: størrelse, teknisk kompleksitet, mangfoldighed og variation, fordeling af ansvar for tonekvaliteten mellem instrumentbygger og spiller, inddragelse af hele kroppen i spillet, tonens varighed og uforanderlighed samt klangfarvegestaltning.

Helén Lindströms artikel ”Länsmuseernas insamling av musikinstrument 1856–1997” er et spændende museologisk studium. Til trods for, at undersøgelsen udelukkende omfatter de svenske lensmuseers musiksamlinger, er resultatet yderst relevant for de nordiske *musikmuseers* selvforståelse. Lindström udnytter sin baggrund som museumsmenneske og arkivar til fulde, og alle tilgængelige kilder synes tappet for oplysninger. Resultaterne af undersøgelsen er tankevækkende og giver – som al god forskning – lyst til at gå videre med emnet: Hvilke mønstre for indsamling vil f.eks. tilsvarende kronologiske undersøgelser i andre lande vise? Og betød åbningen af Musikmuseet i Stockholm i 1899, at nogle instrumenter, som ellers ville være gået til lensmuseerne, herefter blev doneret til Musikmuseet – muligvis fordi det gav højere status?

I artiklen ”Nu blommar bjårnsken! Återskandad av ett folkmusikinstrument” giver Dan Lundberg et eksempel på et frugtbart samarbejde

mellem, hvad han betegner som *makare, vetare* og *görare* inden for musiklivet – i dette tilfælde repræsenteret ved en instrumentmager, fløjtebyggeren Gunnar Stenmark, og en forsker/musiker, Dan Lundberg selv. Fremkomsten af en folkelig sekshulsfløjte fremstillet af en amatørdrejer i første del af 1900-tallet resulterer som følge af samarbejdet mellem Stenmark og Lundberg i ”genskabelsen” af en fløjte, der – for at kunne fungere musikalsk – må underkastes en vis grad af forandring (*omdannelse*) og nyskabelse – til nyskabelsen hører også navnet *bjårnskipan*. Fløjten blev sat i produktion i januar 2006, og Lundberg afslutter artiklen med at konstatere, at *bjårnskipan verkar ha överlevt sin revival*. Det skal i denne sammenhæng bemærkes, at bjårnskipans tonerække og relative stemning ikke adskiller sig fra andre folkelige sekshuls blokfløjter med cylindrisk boring og ekvidistante, ensartede fingerhuller. Det forekommer derfor problematisk, når Lundberg og Stenmark tolker bjårnskipans tonemateriale ind i et særligt *svensk* tonesprog for på det grundlag at gøre til den prototype for en serie ”nye” folkelige fløjter.

I artiklen ”Vad kan dragspel säga oss? Om kulturanalys av musik och musikinstrument” anvender Stefan Bohman harmonikaen som eksempel i sin argumentation for vigtigheden af at studere musik og musikinstrumenter ud fra et kulturanalytisk perspektiv. Han opstiller tre analytiske aspekter – *samfundsfunktion* (her forstået som brug), *symbolindhold* og *æstetik* – ud fra hvilke han beskriver instrumentets ændrede brug, status og symbolværdi i Sverige fra slutningen af 1800-tallet til i dag. Bohmans budskab er, at musikinstrumenter anskuet ud fra et kulturanalytisk perspektiv kan fungere som værdifulde kilder til forståelsen af bredere samfundsmæssige fænomener.

Artiklen ”Hur skivspelaren blev ett musikinstrument” af Krister Malm og Gunnar Ternhag er et spændende eksempel på, hvorledes en ændret kulturel kontekst kan resultere i en ny betydning og dermed bidrage til den musikalske udvikling. Forfatterne flytter hip-hop musikkens rødder fra Bronx i 1970’erne til Jamaica, hvor DJ:s allerede i midten af 1960’erne arbejdede med egne elektroniske kompositioner baseret på en collageteknik med udgangspunkt i præindspillet musik – senere

kendt som sampling – kombineret med grammo-
fonen anvendt som et selvstændigt musikinstru-
ment.

I antologiens sidste artikel ”En død cembalo
berättar: mätning av musikinstrument som forsk-
ningsmetod” argumenterar konservator ved Mu-
sikmuseet i Stockholm, HansErik Svensson, for
det forskningsmässige potentiale, som opmåling-
er af musikinstrumenter udgør. Svensson peger
bl.a. på opmålinger som middel til beskrivelse
af forandringer over tid, som udgangspunkt for
undersøgelser af ligheder og forskelle samt som
middel til afdækning af et givent instruments ka-
rakteristika. Eftersom artiklen indeholder en del
tekniske betegnelser, ville en oversigtstegning med
angivelse af de relevante betegnelser have været en
hjælp til den almindeligt interesserede læser.

Antologien behandler de væsentligste aspek-
ter af organologiens arbejdsfelt; den er skrevet
af fagfolk, men henvender sig også til lægmand.
Desværre fremstår de fleste af illustrationerne i
triste gråtoner og uden den tiltrækningskraft, som
enhver med interesse for musikinstrumenter op-
lever ved at se ”the real thing”. Dette ændrer dog
ikke ved helhedsindtrykket af bogen, som hermed
varmt anbefales til undervisningsbrug samt til alle
med interesse for emnet. Med *Musikinstrument
berättar* har kommende instrumentforskere fået et
godt grundlag for videre ekskursioner i organologiens
spændende univers.

Lisbet Torp

Per Olov Broman: *Kort historik över framtidens
musik. Elektronmusiken och framtidstanken i
svenskt 1950- och 60-tal*. Stockholm: Gidlunds för-
lag, 2007, 260 s., ill., CD. ISBN 978-91-7844-731-2.

Som en ”tonkonstens mest framskjutna utpost
mot framtiden” beskrevs hösten 1957 den då bara
några år gamla elektronmusikstudion i radiohuset
i Milano. Texten publicerades i programtidningen
Röster i Radio (RiR) som introduktion till en
Nutida Musik-konsert, där bl.a. några verk från
Milanostudion stod på programmet. Musikfor-
men omnämns som ett nytt forskningsfält, och
i en tillspetsad ingress till den annars sakligt in-

formativa artikeln, står att musikforskarna här har
fått ”sina egna atomexperiment”. Komponisterna
uppfattades således som forskare i ”musikens mest
elementära råmaterial”. För att de skulle kunna
förverkliga sina visioner krävdes bistånd av tek-
nisk expertis i studiorna, vilka länge benämndes
ljudlaboratorier. Naturvetenskap, teknik och
konstnärlig kreativitet ingick ett symbiotiskt för-
hållande av nytt slag.

Elektronmusiken både lockade och skrämde.
”Striden står het om fenomenet”, får vi veta i
RiR. Tonsättaren och radiomedarbetaren Ingvar
Lidholm frågar sig dock varför man vill ”skjuta
detta nya i sank med den iskalla termen ’musikens
avhumanisering’. [...] Den elektroniska musikens
möjligheter är troligen enorma, vi vet ännu inte
mycket om dem.” Den korta artikeln ger en god
bild av hur konstformen uppfattades och hur
starkt förknippad den var med det som lite sve-
pande brukar kallas tidsanda.

Tidigare samma år hade Ingmar Bengtsson
dragit en träffande parallell mellan elektronisk
musik och ett spöke: ”många har hört talas om
den men få har bevittnat fenomenet.” (Citatet är
hämtat ur Bengtssons reflektioner i SvD efter för-
sta radiosändningen av Karlheinz Stockhausens
Gesang der Jünglinge.) Alltsedan den konkreta
musikens födelse i Paris 1948 och den elektroniska
i Köln 1953 hade tidningsartiklarna i Sverige varit
fler än uppspelningstillfällena.

Per Olov Broman har inom ramen för ett forsk-
ningsprojekt ägnat sig åt att studera de idéer och
föreställningar som under 1950- och 1960-talet var
förknippade med elektronmusiken här i landet.
Det är resultatet av det arbetet som nu föreligger i
bokform. ”Det som söks är i första hand den bild
som skapades i offentligheten.” Artiklar i dags-
press och tidskrifter samt radioprogram utgör det
viktigaste materialet för undersökningen. Även
om en historik över musikgenrens framväxt ges,
så betonar Broman, att den inte är det primära
– bokens huvudtitel till trots! Sålunda liknar han
framställningen vid en schweizerost – hålen är
många. (En mera ingående, historisk beskrivning
existerar redan, menar Broman, och rekomen-
derar varmt Stefan Olof Sylvanders amerikanska
avhandling från 1970-talet; ett arbete som något
förvirrande figurerar under två olika titlar hos
Broman. Enligt Libris är boken i Sverige endast

tillgänglig på ytterst få ställen.)

”Prefixet ’elektron-’ hade en speciellt positiv innebörd under den här tiden”, konstaterar Broman inledningsvis och exemplifierar med uttryck som ”elektronisk snabbhet” och ”elektronisk precision”. Det fanns en utbredd utvecklingsoptimism och en stark tro på allt det positiva som teknikens landvinningar skulle föra med sig. Människan var på god väg att övervinna naturen – även om en del anade oråd. Elektronmusiken ”skulle vara den musik som hörde hemma i denna nya, teknologiska tid. Den skulle vara framtidens musik”, heter det vidare. Men några sidor längre fram får vi veta att ”ordkombinationen elektronisk och musik skapade otäcka associationer och fick vissa att frukta den västerländska kulturens undergång.” Nog hade detta faktum, att ordet elektronisk väckte så olika känslor och associationer inom skilda områden, varit värt en utläggning.

Tanken går till operan *Aniara* (1959), som i det här sammanhanget måste anses vara ett centralt och tidstypiskt verk; elektroniska ljud associerades ofta med rymden. Broman har dock valt att inte ta tillvara möjligheten att visa hur operan speglar och konstnärligt konkretiserar idéer som behandlas i boken. Harry Martinson skildrar den nya tekniken och dess faror – människor lämnar den förgiftade jorden i rymdskeppet *Aniara*. Enda kontakt de har med yttervärlden under den ändlösa färden är genom Miman, detta besjälade, tekniska underverk som så småningom dör av sorg sedan hon tvingats rapportera om jordens undergång. Karl-Birger Blomdahl lät Miman ”berätta” i tre bandkompositioner framställda i en specialutrustad radiostudio. Broman nämner banden, men har dessvärre missuppfattat Mimans roll. (”...Mimans röst, dvs. rösten hos den dator som kontrollerade allt på rymdskeppet”.). Med den i vida kretsar omtalade succéoperan, som för övrigt också sändes i tv, nådde elektronmusiken ut, långt utanför de specialintresserades snäva cirklar. Broman lyfter istället fram Blomdahls *Altisonans* (1966), vilket var ett av de första verk som framställdes i den s.k. klangverkstaden i Sveriges Radios elektronmusikstudio, EMS. Detta stycke finns också bland sex andra, tidiga bandkompositioner på den medföljande CD:n. Eftersom dessa annars är mycket svårtillgängliga, är detta en bonus som

man som läsare är tacksam för.

Tillsammans med bl.a. Bengt Hambræus och Knut Wiggen var Blomdahl en av de kraftfullaste tillskyndarna av EMS. Men startsträckan var lång. – Broman anser att nordvästtyska radion tog ”mycket lång tid” på sig för att få Kölnstudion i ordning; beslutet togs hösten 1951, och studion var färdig våren 1953. De tyska kollegerna framstår emellertid som föredömligt snabba, om man jämför med den långbänk som frågan drogs i här i Sverige.

Redan 1957 sände Blomdahl en skrivelse till dåvarande musikchefen på Radion, och framstötarna blev många innan företagsledningen fattade beslut om att inrätta en studio av internationell klass. Detta skedde i samband med att Blomdahl 1963 accepterade radiochefens, Olof Rydbeck, erbjudande om att bli musikchef. – Blomdahl var således inte bara ”på förslag”, vilket Broman hävdar. – 1968 invigdes EMS stora, digitala studio, produktionsstudio. Den analoga, mera lättmanövrerade klangverkstaden förblev dock många tonsättares arbetsplats. Till den avancerade produktionsstudio knöt Wiggen, EMS första chef, djärva visioner om framtidens musik. Han drömde om en fruktbar kombination av vetenskap och konst: tonsättaren ”beskriver sina klanger och sina musikstrukturer i psykologiska termer, och EMS apparater översätter dessa termer till ljud.”

All konst är ett uttryck för sin tid. När det gäller den tidiga elektronmusiken är det särskilt uppenbart. Per Olov Broman visar detta på ett intresseväckande sätt. Med denna studie ger han ett värdefullt bidrag till den svenska avantgardismens historieskrivning. Under den epoken tilldrog sig svensk konstmusik ett betydande intresse på den internationella musikarenan. Inte minst EMS och den årliga elektronmusikfestivalen lockade också många utländska gäster till Stockholm.

Christina Tobeck

Jan Bruér: *Guldår & Krisår – svensk jazz under 1950- och 60-talen*. Diss. (Studier i musikvetenskap nr 17, Stockholms universitet; Publikationer från jazzavdelningen nr 19, Svensk Visarkiv). Stockholm: Svenskt visarkiv, 2007, 246 s., ill., no-text., ISBN 978-91-85374-44-1

År 1999 inleddes ett forskningsprojekt med syfte att ge ut dels en populärvetenskapligt upplagd skivserie, dels ett på skivserien baserat musikvetenskapligt arbete. Jan Bruér, en av de ansvariga för skivserien *Svensk jazzhistoria*, vol.1–10, disputerade i juni 2007 på avhandlingen *Guldår & Krisår*. Efter ett omfattande förord beskrivs i inledningen avhandlingens ”Frågeställningar och syfte”:

1. Hur kan skillnaden mellan svensk jazz från 1950- och 60-talen beskrivas ur musikalisk och sociokulturell synvinkel?
2. Vari består det ”svenska” i svensk jazz under denna tid?

Med utgångspunkt från skivserien, insamlat material samt annat eget empiriskt material söker jag redovisa och beskriva väsentliga delar av den svenska jazzen och de förändringsprocesser som präglade situationen under 50- och 60-talen. Vidare avser jag redovisa material, som är möjligt att ägna fördjupade studier. Jag har sökt undvika alltför mycket dubbelning av innehållet i skivseriens häften och har följaktligen avstått från en översikt över de två decennierna. För en sådan hänvisar jag därför till skivseriens inledande artiklar i volymerna 6–10 samt till Erik Kjellbergs bok med samma namn, *Svensk jazzhistoria*, 1985. (s. 13)

Det är det hela. Läsaren antar att de två första punkterna är avhandlingens frågeställningar, men vad är syftet? Tydligt att ”redovisa och beskriva väsentliga delar av den svenska jazzen...”. Vidare sägs något svårbegripligt om mer material, och att en översikt finns i skivseriens texthäften eller i Kjellberg (1985).

Därpå följer i inledningen en ny rubrik, ”Det historiska perspektivet”, där en bild tecknas över jazzhistoriker och jazzens ställning i Sverige under 1940–60-talet. Instoppad i detta avsnitt sägs även att arbetet ”är en empirisk studie med bred ansats byggd på ett metodiskt urval av insamlat mate-

rial. Musikanalyser förekommer inte, fränsett ett stycke från 1954” (s. 15). Här framkommer även att studien är ”kopplad till” skivserien, att studien skall ”belysa jazzens och jazzmusikernas situation” och att Jan Bruér intresserat sig för ”jazzen som ett kulturbegrepp och musikaliskt fenomen samt som ett uttryck för tidsandan” (ibid., mina betoningar). Under rubriken ”Disposition” återkommer författaren åter till sina perspektiv.

I nästa avsnitt, ”Källor”, tillstår Bruér att det är ”befogat att ifrågasätta mitt källmaterials musikvetenskapliga akribi”, men menar att genom att pröva ”olika källorna mot varandra” och att använda ”egen empiri”, han funnit ”det möjligt att använda detta material”. I de fall ”vilsedande information” funnits har han ”mestadels påvisat felaktigheterna” (s. 17). Sedan följer ytterligare rubriker ”Avgränsningar”, ”Årskrönika”, ”Audio-grafi” med flera. Under den förra rubriken sägs att ”många av de referenslösa påståendena som finns i texten 1–3 går att hitta i skivseriens texthäften” (s. 18). Under ”Årskrönika” anges att ”det skriftliga källmaterialet bildar underlag för en årskrönika i varje skivvolym”.

En akademisk granskare har, som framgår av min genomgång, åtskilliga problem med denna inledning. Strukturen verkar ogenomtänkt. Syftesformuleringar står på skilda platser, metod/er beskrivs närmast i förbigående, det framgår inte klart om skivserien *Svensk jazzhistoria* ingår i avhandlingen eller ej, man förvånas över ett antal formuleringar osv. Det är synd – men det blir strax bättre.

Del ett om ”Forskning om jazzhistoria, främst i Sverige” inleds med en diskussion om vilket fokus som tidigare skribenter haft i sina framställningar. Jazz kan, sägs det, för musiker/publik användas som ett mål och som ett medel (”den sociala nyttan”). Jan Bruér framhåller att han främst berör sociala aspekter, ”hur musiken användes”[sic]. Det påpekas vidare att en objektiv historiebeskrivning inte är möjlig, men sägs likväl att den forskare som själv upplevt den tid han forskar om (dvs. författaren), i efterhand inte alltid ”känner de rätta svaren” (min betoning s. 24).

I fortsättningen av denna del görs en utmärkt genomgång av tidigare jazzlitteratur. Bruér för en klok diskussion om de myter som ibland förekommer inom jazzlitteraturen samt följderna av att

åtskilliga jazzmusiker använde droger. Detta följs av en längre analys av sambanden mellan skivors upplagestorlek och publikens antal; det frågas om jazz var ”mera populärt under 50-talet än under andra perioder?” (s. 40). Bruér finner det problematiskt att ge ett svar utifrån kvalitativa mått, men gör ingen bedömning utifrån ett kvalitativt synsätt, dvs. om och hur musiken användes.

Medan ’introduktionen’ och de första takterna i detta avhandlingssammanhang inte varit så väckande, finns det vid detta laget sannolikt få läsare som tvivlar på Bruérs stora insikter, lyssnar- och läskunskaper inom ämnet. Detta intryck förstärks ytterligare när del två, ”Jazz i Sverige 1950–69 – bakgrund och översikt”, spelas upp. Här skriver författaren bl.a. om vilka attityder musikerna hade till publiken i början av 1950-talet och om amerikanska gästande musiker. Andra avsnitt handlar om samhällets socio-ekonomiska förändring, om folkparker och be-bop, om rock’n’roll, intresset för svensk folkmusik, om jazz som en ’afro-amerikansk’ genre m.m. Här beskrivs nämligen även skilda företeelser som den förändrade synen på jazz som en kulturyttring i dagspress; Bruér redovisar jazzklubbarnas verksamhet, kommer in på jazz i folkparkerna, berör radions jazzutbud, ny ljudteknik, musikernas betalning och deras repertoar m.m. Läsaren blir därför – i denna informationstäta del – förvånad över att läsa att författaren ”avstått från att översiktligt beskriva vad som hände med den svenska jazzen under 50-talet och 60-talet” (s. 52), då denna information finns i *Svensk jazzhistoria*.

I den tredje, 100 sidor långa delen, ”Det ’svenska’ i svenska 50- och 60-talsjazz” ingår sju större avsnitt med ett antal underavdelningar. Det konstateras att ”jazzsituationen genomgick en för de flesta aktörer [...] radikal och omtumlande utveckling i samband med övergången från kommersiell till konstnärlig lyssnarmusik omkring 1960” (s. 87). Bruér ägnar sig emellertid först åt att ringa in det svenska i svenska musikers tongångar. Här anförs bl.a. musikernas tonbildning och den musikstilistiska anknytningen till svensk folkton som viktiga faktorer. Dragspelets betydelse som jazzinstrument belyses förtjänstfullt, liksom det passerar åtskilliga musiker och hänvisas till inspelningar som otvivelaktigt var en viktig del i konstruktionen av det ’svenska’.

Insprängt i detta avsnitt är en inträngande redogörelse för inspelningen och mottagandet av Gullins ”Danny’s dream”. Här ingår också avhandlingens enda notexempel som är föremål för en enkel analys. Därpå följer ett långt avsnitt om storband och de växlande förutsättningar som rådde för dessa kostsamma orkestrar under perioden. I avsnittet om jazzsång berör författaren bl.a. Monica Zetterlunds stora betydelse som svensk jazzsångerska, som efterhand också sjöng jazz på svenska. Därefter följer avsnitt om jazzarenor: om fallet Nalen i Stockholm samt om en jazzförening i Sundsvall i vilken Bruér själv var en ledande medlem. I båda fallen ges en omsorgsfull skildring av organisation och ledning. Publikens sammansättning, musiker, gagenivåer och skivproduktioner (på Nalen) berörs också. Därpå belyses tidskrifterna *Orkesterjournalens* och *Estrads* innehåll och betydelser, samt följer en omfattande genomgång av skivbolaget Metronomes verksamhet.

I stället för en sammanfattning följer en avslutande kortare del, en ”Summarisk jämförelse mellan de båda decennierna”. Här tillförs både nytt innehåll och görs en jämförelse mellan jazzens stilar, jazzmusikens funktioner, publikens antal och sammansättning, kulturpolitik m.m. Jan Bruér får med det mesta. Flera viktiga slutsatser dras och samband görs tydliga, men det sker liksom i förbifarten och kommer för många läsare antagligen för sent. Bruér konstaterar till slut att de tidigare benämningarna om 1950-talet som jazzens ”guldår” och 1960-talet som ”krisår” knappast är relevanta. I avhandlingen ingår också två korta appendix.

Jan Bruérs avhandling, skriven av en av den svenska jazzens insiders, är på många sätt ovanlig. Bruér talar i del tre om sin studie som en djupdykning, men enligt min mening är alltför många avsnitt snarare att betrakta som ytsimning. Det finns få sammanfattande avsnitt. De som finns är sällan mer än ett ofullgånget kort stycke eller två. Avhandlingen flödar på i jämnt tempo. Nya teman presenteras efter varandra och ofta utan tydlig återkoppling till avhandlingens grundläggande syften. Som akademiskt hantverk måste avhandlingen därför betraktas som en lång och ojämn improvisation. Dess styrka är dels den kunniga och omfattande redovisningen av allehanda socio-ekonomiska-kulturella faktorer och fakta som har

med jazzvärlden att göra, dels avhandlingens återkoppling och hänvisningar till skivserien *Svensk jazzhistorias* musikexempel och kunskapsmassa. Bruér låter verkligen läsarna ta del av sina imponerande kunskaper inom svensk jazz.

Just därför är det en osedvanligt lärorik avhandling.

Olle Edström

Theinredus Doverensis: *De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum – a Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations and Indices*. Red: John Snyder. Ottawa: The Institute of Mediæval Music, 2006. ix + 411 s., ill. notex., ISBN 1-896926-83-5

Man har numera sällan anledning att glädja sig åt nypublicerade textkritiska utgåvor ur den rika medeltida musikkulturen. I många fall är man alltså hänvisad till Martin Gerberts och Edmond de Coussemakers editionsserier – *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (S:t Blasien: 1774 /R 1931) respektive *Scriptorum de musica medii aevi nova series* (Paris: 1864–1876 /R 1963) – med vidhäftande tryckfel, begränsning i källurval samt osäkra eller direkt felaktiga attributioner. Den viktiga funktion som dessa två musikteoretiska monument trots allt fortfarande fyller, i synnerhet som de nu till stora delar gjorts tillgängliga i *Thesaurus musicarum latinarum* (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>), har helt säkert dämpat behovet av nya utgåvor. En hel del viktiga texter återgavs dock aldrig vare sig av Gerbert eller Coussemaker. En sådan är *De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum*, tillskriven Theinred av Dover och nu för första gången tillgänglig i tryck, bearbetad av John Snyder vid Moore's School of Music, University of Houston. Den andra volymen av Snyders doktorsavhandling från 1982 utgjorde visserligen en förberedande transkription av *De legitimis*, men denna har varit svåråtkomlig för oss européer. Den här anmälda versionen lär få betydligt större spridning och innehåller förutom själva traktaten en omfattande källhistorisk och filologisk kommentar, en komplett översättning till engelska, appendix, faksi-

milexempel och föredömligt uppställd indexering över i texten förekommande ord, egennamn, refererade källor, melodier och liturgiska texter. Utgåvan måste verkligen sägas vara efterlängtd; *De legitimis* har figurerat i den musikteoretiska historiografins utkanter under en längre tid och är unik i mer än ett avseende, allra främst för att den erbjuder den mest genomgripande nu kända kritiken av Guidos (av Arezzo) hexakordindelings- och solmisationssystem, vilket enligt Theinred ”*auctoritate magis quam ratione constat*” (s. 142): ”vilar mer på auktoritet än på rationalitet”.

De legitimis har bara överlevt i en enda källa: Bodleian Library, Oxford (GB-Ob) MS 842, fol. 1r–44v. Denna omständighet medför sina speciella problem och särskilt ominöst är att denna i bästa fall är en tredjehandsavskrift. Bodleyexemplaret är sannolikt kopierat från Yorks augustinerkonvents MS 645, en källa vars existens länge varit känd genom referenser, men som tyvärr förefaller förlopad. Snyder menar att denna kopia i sin tur kan ha kopierats från en manuskriptgrupp sammanställd av en Alvaredus (Alfred), till vilken Theinred tillägnat sin traktat (s. 20). Vad gäller textinnehållet utgör referenser till Guidos skrifter *terminus post quem* vid pass 1050. Onomastisk analys och det ansträngda förhållandet mellan Doverklostret och ärkestiftet Canterbury under tolvhundratalet, då det tidigare augustinerkonventet fördes in under benediktinerregel, leder Snyder till att anta att texten förfärdigats före elvahundratalets slut (s. 24), en hypotes som bolstras på ödmjukt och övertygande sätt i kommentardelens andra kapitel. Detta parti av Snyders arbete bygger i stort på vad som ådagalagts för närmare hundra år sedan: Enrico Marriot Bannister och Clement Webb gjorde en liknande bedömning i *English Historical Review* XXX/117 (1915). Dateringen till andra halvan av trettonhundratalet (!) som länge var fullt accepterad, avskrivs som osannolik, liksom den till tolvhundratalet, presenterad av Gilbert Reaney i *Musica Disciplina* XXXIII (1979).

I återgivningen har Snyder valt att normalisera texten. Det är ett vällovt syfte att bespara läsaren den emellanåt oberäknliga ortografin – dock kan de avvikelser som i typiska fall är små, men hos Theinred ganska stora, ibland faktiskt direkt påverka läsarten. Nu finns visserligen GB-Ob 842 tillgänglig som scannade färgbilder på Oxfords

universitetets hemsida (<http://image.ox.ac.uk/>) och i Snyders kritiska apparat redovisas samvetsgrant allt oväntat språkbruk, men frågan är om normaliseringen ändå inte varit onödigt arbete. Det ligger faktiskt också en risk i denna typ av regularisering av löpande text, nämligen att nutida läsare går miste om egen erfarenhet av utmärkande ortografiska avvikelser i sina sammanhang, med förslappad akribi som oundviklig följd.

Att översätta Theinredtraktaten är, just på grund av dess ökända grammatik och stavning, en uppgift inför vilken många driven forskare skulle tveka. Undseende visar sig dock överflödigt i detta fall – Snyder har lyckats på ett sätt som ger full klarhet åt texten och hans rika notapparat i sig utgör ingång till aktuell forskning på ett flertal områden. Knappast en sida av Theinreds text löper utan att Snyder fått göra musikteoretiskt informerade ställningstaganden, ett avseende där många i övrigt habila latinister sviktar (vi kan vara tacksamma för att intresse för språk och musik fortfarande är en relativt vanlig kombination, i alla fall hos den äldsta nu levande generationen). I de fall där man inte delar översättarens tolkning av Theinreds andemening kan man i radanmärkningarna få klarhet i exakt vad som ligger bakom hans beslut. Detta sätt att arbeta finner man ofta hos Calvin Bower och Thomas Mathiesen (båda liksom Snyder medarbetare i *Thesaurus musicarum latinarum*) och borde vara mycket vanligare i översättning av äldre texter. Snyder drar sig inte för att anmärka när Theinred, troligen med tilltänkt elegant variation, brister i ackuratess – t.ex. på s. 170–172 där författaren har ”crescere” i en passage där kontexten antyder att han avser ”multiplicare”: proportionsförhållanden påstås förbli intakta genom att de ökas eller adderas (”creverint”) snarare än att hela proportionsförhållandet likvärdigt förstörats (”multiplicaverint”). Ibland ligger översättningen lite onödigt nära originalets etymologi, där en närhet till normalbetydelse i samtida konkordanta passager hade varit mer värdefullt. Grafik och tabeller är tydligt framställda och exempel återgivna i faksimil ger läsaren en bättre uppfattning om hur figurerna transkriberats än vad som möjligen kunnat åstadkommas med den typ av textbeskrivning som man ibland ser i sådana här utgåvor.

För alla som på allvar intresserar sig för väs-

terlandets musikaliska teori och praxis är Snyders Theinredutgåva oundgänglig. Dess största värde utanför specialområdet är att den – bättre sent än aldrig – kan bidra till att nyansera bilden av hexakordsystemet under högmedeltiden och den kolossala inverkan detta haft på all senare tids musikteori. Medeltidsforskare är att gratulera och Snyder att tacka för att Charles Burneys arroganta anmodan (i *A General History of Music I*: s. 675) att Theinred av Dover ”may henceforth remain peaceably on his shelf, without much loss to the art or science of music” inte har åtlytts.

Mattias Lundberg

Olle Edström: *Evert Taubes musik – en musikvetenskaplig studie*. (Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 86.) Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, 2007, 719 s., noter, ISBN 978-91-85974-02-3

Den musikvetenskapliga forskningen kring den populära svenska visan tycks sent omsider ha kommit igång på 2000-talet. Man kan erinra om arbeten som Frans Mossbergs studie i Olle Adolphsons musik (2002) och Holger Larsens och min översikt över 1900-talsvisan (2004). Olle Edström har med denna voluminösa bok tagit sig an giganten inom genren, Evert Taube. Trots det stora omfånget betecknar han själv sin framställning som ”ett vetenskapligt förarbete och underlag till” en annan bok (s. 1). Vid första påseende kanske detta kan verka vara anspråkslöst i överkant, men ett närmare studium visar att karaktäriseringen är adekvat. Det är knappast en bok att sträckläsa, utan mera ett arbetsredskap för den specialintresserade.

Lejonparten av boken är en noggrann genomgång av de visor som Taube har gjort melodin till, visa för visa, disponerad i ett antal stilkategorier. Genomgången (588 s.) flankeras av en inledning (27 s.) och en sammanfattande diskussion (86 s.). De 205 sångerna behandlas uniformt utifrån aspekterna form, text, melodik (inklusive rytm), harmonik, ”särskilt Taubeskt”, inspelningar (endast Taubes egna), samt en avslutande personlig kommentar. En viss reservation görs huruvida

samtliga visor kommit med, då ”det inte är lätt att bringa reda i Taubes musikaliska produktion” (s. 1), men vad jag kan se saknas inget som kunnat modifiera totalbilden.

Nu är det emellertid inte den samlade bilden av Taubes musikaliska mosaik som boken främst är inriktad på, utan de enskilda bitarna. Dessa nagelfars noggrant. Textens gruppering i strofer och rader redovisas, liksom musikens formdelar och fraser, samt sammanfall mellan text- och melodirim. Vissa fraser av melodin citeras och viktiga melodiska och/eller rytmiska drag påpekas. Harmoniken redovisas i form av antal och typ av ackord, harmonisk rytm, samt ibland diskussion av vissa särdrag i ackordföljderna. Ibland utpekats förment Taubeska särdrag i främst melodin, inklusive återklanger av andra visor. Därefter analyseras i förekommande fall Taubes egna inspelningar av visan relativt ingående, med arrangemangsdetaljer, textliga och musikaliska avvikelser från utgåvorna, samt omdömen om den musikaliska gestaltningen. Detta moment är i mitt tycke det mest givande i Edströms analys. Varje genomgång avslutas med en kortare personlig kommentar, som i vissa fall byggs ut till ett längre resonemang.

En ansats till att tydliggöra större linjer i materialet är den indelning i olika stilar som Edström gjort. Det är förvisso inte lätt att finna ”en strikt logisk uppdelning” (s. 25), men den som valts är diskutabel på flera punkter. Vilka stilkriterier är det egentligen som använts och hur konsistenta är de? Ibland är det takt- eller gångart som ”marscher och gånglåtar”, ”sex-åttor” (som också främst är marscher, långsammare alster i 6/8-takt ingår ej här), ”polkor och andra glada låtar”, valser uppdelade i ”svensk” och ”internationell”, samtidigt som flera valser hamnat i andra kategorier som ”svensk folkton och modala melodier” eller ”latinskt” (som tydligen ligger utanför det internationella). Vad gäller det sistnämnda sägs: ”Det enda som är gemensamt är att textens handling antyder eller klart handlar om personer i en latinamerikansk kontext och att skilda musikaliska-strukturella drag i olika utsträckning understödjer detta.” (s. 657) Det är alltså primärt fråga om en *textlig* kategori, något som kanske delvis också gäller den mycket heterogena ”Bellmanska och andra visor”. I sammanfattningen delas ”andra

visor” i sin tur upp i ”svenska durvisor” och ”europeiska visor”, om vilka det sägs ”att det visat sig vara svårt för att inte säga omöjligt att finna några övergripande likheter inom denna indelning” (s. 645), en bedömning som talar för sig själv. Dessutom försöker författaren sammanfoga den musikaliska stilindelningen med en likaså diskutabel indelning i olika texttyper, som ”existentiella frågor”, ”kärlek”, ”social samvaro”, ”tidsdokument” m.fl., varav flera fått undergrupper. Samtidigt betonas att ”knappast någon sångs innehåll till hundra procent befinner sig inom den indelning den placerats” (s. 618), så varför tvinga in dem i detta hemsnickrade mönster? Exempelvis har de väsensskilda *Den gyllene fågeln* och *Min älskling* båda hamnat i kategorin ”kärlek”. Att sedan redovisa den procentuella fördelningen av textkategorier inom varje musikaliskt stilsikt är föga meningsfullt, särskilt som procentenheter i de flesta fall inte adderas till 100, exempelvis 93 för ”svensk vals” (s. 620).

Det utrymme som ägnas varje enskild visa varierar, men ofta är beskrivningen ingående. Samtidigt upplever jag att flera väsentliga moment slunkit genom nätmaskorna, att essensen i många visor inte gjorts rättvisa. Det gäller särskilt formbeskrivningen – här är det mera fråga om beskrivning än analys. Frasybyggnaden registreras noggrant och stundtals väl detaljerat i form av bokstavsschemata, men det överlämnas åt läsaren att urskilja skogen bland alla träd. Det är förvisso inte alltid lätt att avgöra den lämpliga frasindelningen eller hur en viss fras skall kategoriseras i förhållande till tidigare fraser, men den storlinjiga uppbyggnaden hade kunnat visas tydligare. Låt mig ta ett exempel. I många visor använder Taube varianter av den i visa och schlager så vanliga prototypen AABA, oftast omfattande 32 takter. Vanligtvis är A-delarna inte identiska; den första utmynnar gärna i en halvkadens, medan den andra ofta och den tredje alltid utmynnar i en helkadens (diskussioner om kadensmönster är egendomligt frånvarande i boken). Men Taube går ibland längre än så i sin tänjning av prototypen (allra längst kanske i *Älskliga blommor små*), samtidigt som han anspelar på den lyssnarkonvention som den är uttryck för. Dess essens är ju känslan av kontrast och utbrytning i B-delen (sticket) och upplevelsen av återkomst i den sista A-delen. Ibland

präglar detta mönster hela visan, som i *Nocturne*, *Rönnerdabl målar*, *Inbjudan till Bohuslän* m.fl., ibland en eller flera större formdelar, som i *Sjösalavår* (båda delarna), *Calle Schewens vals* (del 1 & 3), *Den glade bagarn* (del 2), *Damen i svart* (del 1 & storformen) m.fl. Förutom i beskrivningen av sistnämnda storform och *Min älskling* påpekas detta aldrig explicit. Inte heller i den sammanfattande diskussionen berörs formaspekten annat än sporadiskt.

Utrymmet medger inte att här gå in på detaljer i musikbeskrivningen utöver några allmänna anmärkningar. Under rubriken "melodik" gör Edström ibland reduktioner av typen "Schenker light", vilket jag tror kan vara en fruktbar ansats, som dock behöver utvecklas och fördjupas. Även sekvensbildningar och samspelet mellan melodi och harmoni behöver uppmärksammas mer, exempelvis bruket av förhållningar. Den harmoniska dräkten i utgåvorna redovisas närmast som en inventering, där jag på flera ställen satt frågetecknen för hur Edström räknat. Sällan går han in på funktionsanalys, och hamnar vid ett tillfälle helt snett i tolkningen av en följd i *Julius och Mariella* (s. 495). Ett drag som vore värt att uppmärksamma är Taubes bruk av ellipser, normalt mot subdominanten, som uppträder i många visor. Kanske kunde detta adderas till det "särskilt Taubeska", där det starkaste kortet i nuläget är ett melodiskt slutfall med en fallande tritonus. Dessutom framhålls i sammanfattningen – men sällan i de enskilda visorna – bruket av kromatik, dock utan att de tydligaste exemplen lyfts fram; stigningarna i *Sommarnatt* (liten sext) och *Älskliga blommor små* (kvart). Lite märkligt är påståendet att några visor "som helhet" är särskilt Taubeska enbart i kraft av sin popularitet (*Sjösala vals*, *Calle Schewens vals*, *Fritiof Anderssons paradmarsch*, *Pierina* m.fl.).

Dessa anmärkningar bör dock inte undanskymma att boken har många positiva sidor. Dit hör, förutom den läsvärda presentationen av inspelningarna, resonemangen kring den i sammanhanget heta potatisen intertextualitet samt intratextualitet (egenlån). Viktigast är dock att den ambitiösa genomgången av Taubes musik kan bilda underlag för vidare forskning, inte minst Edströms egen, där spännande mönster förhoppningsvis kan klargöras i denna repertoar "som sjöng in sig i den svenska befolkningens sin-

nen på ett sätt och med ett djup som ingen annan upphovsmans sånger förmått under 1900-talet" (s. 702).

Per-Erik Brolinson

Christina Ekström: *"Gör dig en sång uti mitt bröst". Musikalisk gestaltning i ljuset av herrnhutisk tradition*. Diss. (Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 89.) Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, 2007, 331 s., ill., notex., DVD, ISBN 978-91-85974-05-4

Detta är en konstnärligt-kreativ avhandling och som sådan består den av en vetenskaplig hälft, del I–III, och en konstnärlig, del IV, som omfattar tre klingande projekt eller konserter, återgivna på en medföljande DVD. Boken innehåller också texter och notmaterial till konsertrepertoaren.

Författaren utgår från sina egna erfarenheter som sångerska. I framförandet av sånger av Johann Helmich Roman har hon upplevt kvaliteter som innerlighet, enkelhet och känslsamhet – kvaliteter som hon kallar "hjärtats dimension". Hon anser att dessa kvaliteter är frånvarande i konservatoriekulturen, i nutida uppförandepaxis och i musikhistorieframställningar. Hennes hypotes är att det i konstmusikkanon premieras kvaliteter som kontrasterar mot dem som kännetecknar hjärtats dimension. Därigenom kan det finnas musik och musikalisk praxis som är bortglömda och som inte lyfts fram i historieskrivningen. En fråga som ligger till grund för avhandlingsarbetet är: "Hur kan jag definiera vad jag här kallat hjärtats dimension?"

För att pröva nämnda hypotes sökte hon ett undersökningsobjekt som kunde ge exempel på kvaliteter som hon ansåg var negligerade i konstmusikkanon och som samtidigt kunde ses som språkrör för de musikaliska kvaliteter som hon kallar hjärtats dimension.

"Hjärtats dimension" blir här ett nyckelbegrepp. Eftersom det är ett begrepp som man knappast förväntar sig att se i vetenskapligt sammanhang, hade det varit på sin plats att författaren motiverade uttrycket. Författaren använder här hjärtat bildligt, som en metafor för en inre

känsla, en andlighet – alltså som ett estetiskt begrepp. ”Hjärta” har ju i långa tider använts metaforiskt som en kliché i både konst och populärkultur – litteraturforskaren Karin Strand är inne på den typen av klichéer i avhandlingen ”Känsliga bitar”.

Som undersökningsobjekt har författaren valt den musik som är knuten till den herrnhutiska läran och som utövades av den s.k. Brödrauniteten under 1700- och 1800-talen. I arbetet med J. H. Romans musik hade hon upptäckt att han troligen hade en del herrnhutiska kontakter, även om han inte var direkt knuten till den svenska församlingen. Hans sånger till svenska texter speglade den fromhet och innerlighet som var de kvaliteter som författaren ville komma åt. Detta ledde vidare till efterforskningar om den herrnhutiska musiktraditionen, både i moderförsamlingen i Herrnhut, Tyskland, och i de Evangeliska brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg. Det visade sig att de svenska församlingarna haft ett rikt musikliv med en repertoar som idag är helt okänd.

Undersökningen har sedan skett efter två linjer, dels genom att samla historiska fakta och kunskaper om herrnhutismen i Tyskland och Sverige och dess musikutövande, dels att rent konstnärligt på empirisk väg försöka gestalta den musikaliska praxis som hon fann där och på så sätt pröva sin hypotes – det har skett i vad hon kallar konstnärliga laborationer. Hon nämner att fokus ligger på aspekter i samband med framförande av sånger. Parametrar som hon laborerar med är ”känsla, känslouttryck och gruppmentalitet och dess konsekvenser för framförandet”.

Efter denna inledande del om avhandlingens bakgrund och uppläggning följer den andra delen, ”Brödrauniteten”, som omfattar närmare 70 sidor. I den ges en rejäl bakgrundsbeskrivning av herrnhutismens historia med början i Herrnhut på greve Zinzendorfs gods 1727. Den pietistiskt sinnade Zinzendorf hade ett par år tidigare tillsammans med några trosbröder bildat ”De fyra brödernas förbund” och rörelsen kom att kallas Brödrauniteten. Den växte snabbt och spreds via mission, s.k. diasporaarbetare, så småningom över världen. I England och USA kom samfundsbildningarna att kallas the Moravian Church, här i Sverige bildades brödraförsamlingar i Stockholm och Göteborg vid mitten av 1700-talet. Detta är

alltså benämningen på församlingarna, medan själva läran eller den teologiska inriktningen kallas herrnhutism. Läran kan beskrivas som en kristocentrisk ”hjärtereligion”. Under en viss period och på vissa håll utvecklades en erotiskt färgad brud-, blod- och sårmystik.

Del III är ett stort kapitel som omfattar 90 sidor och skildrar musiklivet i den tyska Brödrauniteten, ”Gemeinmusik”, och musiken i de svenska brödraförsamlingarna. Författaren har gjort omfattande undersökningar i de herrnhutiska arkiven och fått fram intressanta uppgifter om musikens organisation, repertoaren och den klingande musiken. Detta beskrivs bl.a. med hjälp av citat från musikläraren hos Brödrauniteten, Johann Daniel Grimms *Handbuch bey der Musik-Information* från 1758.

Musiken i de svenska brödraförsamlingarna var i stort sett styrda av moderförsamlingen i Tyskland och mycket av musiken hämtades därifrån. I de svenska brödraförsamlingarna fanns ingen orgel förrän in på 1800-talet och församlingssången ackompanjerades i allmänhet på klavikord, flöjt och/eller violin. Både kvinnor och män musicerade och sjöng. Att s.k. festpsalmer framfördes vid högtider även i de svenska församlingarna har författaren hittat många bevis för. Intressant är att hon i Brödraförsamlingens arkiv i Stockholm lyckats hitta ett program från en festpsalm som uppfördes julafton 1790. Hon har mycket skickligt lyckats rekonstruera den här festpsalmen och den ingår i sin helhet i Projekt nr 2. Beskrivningen ger oss en bild av det storartade musikaliska framföranden som alltså måste ha ägt rum i de svenska brödraförsamlingarna under 1700-talets senare hälft med solister, olika körer, orgel och instrumentalensembler som musicerade från salens olika utrymmen och läktare.

Stockholms Evangeliska Brödraförsamling fick 1772 som medlem en musiker som hade en särställning i samhället som erkänd tonsättare och organist, nämligen Johan Georg Lotscher (1733–1805). Han stod för många av kompositionerna som ingick i sådana här festpsalmer. Lotscher var organist i Maria och Katarina kyrkor samtidigt som han var verksam i Brödraförsamlingen, där han anförde musiken, sjöng solo och komponerade musik till festdagarna. Författaren har i församlingens arkiv funnit åtskilliga av hans ton-

sättningar, hittills okända. Lotscher blev också ledamot av Kungl. Musikaliska akademien.

Som ett sista avsnitt i "Gemeinmusik" tar författaren upp kanonbegreppet, genom att som hon framhåller "enkelhet, subjektivitet, innerlighet och tårar" – kvaliteter i "Gemeinmusik" – utgjorde "exempel på vad som utdefinierades ur konstmusikkanon". Hon söker därför en term som kan täcka den typ av musik som odlades i "Gemeinmusik". Hon föreslår termen apokryf, en term som framför allt använts i långa tider inom teologin om de böcker som inte kom med i den kanoniserade Bibeln.

Här måste jag komma med invändningar. Jag tror inte är att apokryf är ett lyckat begrepp, eftersom det är så teologiskt belastat. Som författaren påpekar betyder ju apokryf gömd, dold, så varför inte tala om "den dolda musiken". En parallell finns t.ex. i "den dolda historien", där man inte menar kungarnas och krigens historia – den kanoniserade historien – utan en historieskrivning som skildrar det glömda, det dolda, vardagens historia.

Jag har heller inte hittat några bevis i texten för att musicerandet i "Gemeinmusik" utdefinierades ur konstmusikkanon. Tvärtom får man uppfattningen att det var Brödrauniteten som tog avstånd från den lite mer galanta samtida musiken, samtidigt som man inom Brödrauniteten accepterade kyrkomusik av de samtida tonsättarna, en kyrkomusik som numera kan räknas till konstmusikkanon.

De tre teoretiska delarna får alltså ses som bakgrund till del IV som rymmer *Tre klingande projekt*, dvs. tre konsertframföranden av musik som författaren valt – klingande laborationer, kallar hon dem. De tre projektens titlar är "*Han är Jesus vår Broder*". *Nyupptäckt herrnhutisk musik från 1700-talet.*; "*Freue dich und sei fröhlich*". *En gudstjänst i herrnhutisk anda* samt "*Dofta, dofta blomman min. Upptäcktsfärd i 1800-talets sångflora*".

De två första projekten upptog musik från 1700-talets mitt och andra hälft, kompositioner som hon funnit i brödrasamlingarnas arkiv. I projekt 2 ingick också en rekonstruktion av en festpsalm från julafton 1790 och som hon genom ett idogt detektivarbete lyckades hitta musik till. Utgångspunkt för *Projekt 3* var att se om den metodik hon arbetat fram för musicerande i herrn-

hutisk praxis och anda också kunde användas på 1800-talsrepertoar.

Vad säger då författaren om resultatet? Har hon med hjälp av Brödraunitetens musikaliska praxis kunnat definiera kvaliteterna som hon initialt kallade "hjärtats dimension"? Genom arbetet i de tre projekten anser hon att hon kommit en bra bit på väg när det gäller förmedlingen av kvaliteter som "subjektivt uttryck, känsloläge, tillstånd av känsla och inklusivitet". Här berör författaren egentligen områden som ligger långt utanför denna avhandling, t.ex. affektlära, retorik och receptionsteorier.

Det som författaren själv finner problematiskt är "känsloläget". Svårigheten att förmedla en känslolägesfrihet från en annan tidsanda visade sig vara betydande. Överhuvudtaget kunde tidsandan ha skildrats mera i avhandlingen – det sena 1700-talets och 1800-talsromantikens känslolägesfrihet och sentimentalitet. På flera ställen knyter författaren musik och texter till herrnhutisk estetik, när det enligt min mening i själva verket är fråga om tidsandan.

Till avhandlingens stora förtjänster hör att den visat fram en okänd sida av svenskt musikliv. Författaren har lagt ned ett stort och tidsödande arbete på arkivforskning både i Tyskland och på olika orter här i Sverige för att få fram uppgifter om herrnhutiskt musikliv i de svenska brödrasamlingarna. Hon fann ett rikt musikliv med kantater, solosånger, duetter m.m. skrivna direkt för församlingen – musik som författaren presenterar i en notbilaga och i ljudande form på den medföljande DVD:n. Särskilt vill jag framhålla tonsättaren Lotscher, som åtminstone för mig var en ny och mycket trevlig bekantskap.

Återstår att säga att avhandlingen är välskriven, språkligt klar och lättläst. Den är väl dokumenterad med citat både i original på tyska och i översättning. Den detaljerade skildringen av det herrnhutiska livet till fest och vardag och musikens stora plats är värd allt beröm – jag läste med stort intresse.

Märta Ramsten

Petra Garberding: *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*. Diss. Lund: Sekel Bokförlag, 2007, 293 s., ill., ISBN 978-91-85767-08-3

På omslaget blickar Kurt Atterberg åt höger, hans höga panna och hans vackra profil badar i ett varmt ljus som nästan får honom att kisa med ögonen. Han är ung och stolt. På hans vänstra axel dansar en liten röd djävul som konstnären Jenny Lagerberg satt dit. Men den poserande Atterberg tycks inte vara riktigt medveten om den lilla djävulfigurens närvaro.

Det handlar om omslagsbilden till etnologen Petra Garberdings avhandling om Atterberg och de tysk-svenska musikrelationerna före, under och strax efter andra världskriget. Garberding som varit doktorand vid Södertörns högskola har genomfört sin studie parallellt med Lundaprojektet *Fruktan, fascination och frändskap – det svenska kulturlivets och vetenskapssamhällets relation till nazism och fascism 1930–1950*. Hon har själv en särskild förutsättning för arbetet i det att hon som 28-åring kom till Sverige från Tyskland.

Garberding undersöker texter, tryckta och otryckta. Med beundransvärd energi har hon sparat relevanta källor i Sverige, Tyskland, Österrike och på Island. Det rika Kurt Atterberg-arkivet i Musikmuseet står förstas i centrum, i synnerhet hans brevväxling och de ”minnesanteckningar” som Atterberg började skriva 1947. För sin textgranskning använder hon sig av en ”kritisk diskursanalys” som den österrikiska lingvisten Ruth Wodak utarbetat. Analysmetoden har tre steg: undersökning av textens innehåll, dess argumentativa strategier och slutligen dess språkliga realiseringsformer.

Inledningsvis meddelar hon att ”avhandlingens syfte är att undersöka hur klassisk musik och aktörer kring denna figurerar i konstruktionen av etnisk och nationell identitet i det svensk-tyska musikaliska utbytet med fokus på naziperioden i Tyskland 1933–1945” (s. 17). I anslutningen härtill ställer hon några frågor: Hur kommer etnisk och nationell identitet till uttryck i de texter som hon avser att analysera? Vilka nationella berättelser skapades utifrån dessa uppfattningar! Och: Vad betydde dessa för de svensk-tyska relationerna i skuggan av nazismen? Författaren ser texterna

som ett slag ”nyckelhål” vilka ger henne tillgång till tidens kulturklimat och kulturella spänningsfält. Hon konkretiserar strax därefter denna ståndpunkt: ”Texter av och om Kurt Atterberg och musiken ser jag som ett slags prisma, en mikromodell av svenskt, tyskt och europeiskt kulturklimat, eftersom Atterberg var en central figur i det svenska musiklivet, när det gäller strider om musik och politik i samband med nazismen” (s. 19).

Studien har visserligen den mångsidige Atterberg i centrum, men är som synes ändå inte en personhistorisk undersökning. Petra Garberding har varit så noga med att betona detta att hon undvikit att göra en rejäl presentation av huvudpersonen, vilket är synd med tanke på läsare utan större förkunskaper.

Kapitel 2 har rubriken ”Musiken i dilemma? Musikliv i förändring” och redogör för de yttre omständigheterna kring de svensk-tyska musikrelationer som studien handlar om. Där beskrivs den kultur- och musikpolitik som fördes av nationalsocialisterna i Tyskland och de musikinstitutioner som man byggde upp. En sådan var Riksmusikkammaren som var en del av den överordnade Rikskulturkammaren. STAGMA, grundat 1933 och en förkortning för Statliga sällskapet för uppföranderättigheter, var en myndighet som kontrollerade uppföranden av musik, men också fördelade ersättningar till tonsättare. Nordische Gesellschaft var en viktig organisation när det gällde det kulturella utbytet mellan Tyskland och de nordiska länderna.

”Folklig musik som musikens räddning” är rubriken på kapitel 3, samtidigt det första analyskapitlet. (I jämförelse med många andra doktorsavhandlingar får analyserna här glädjande stort utrymme.) Författaren har valt två fall som båda syftar till att belysa förhållandet mellan musik och politik i de svensk-tyska musikrelationerna i skuggan av nationalsocialismen. Det första fallet är det så kallade första tyska tonsättarmötet som ägde rum i Berlin 1934. Petra Garberding studerar hur Kurt Atterberg och några tyska skribenter rapporterade från mötet, detta i syfte att undersöka olika tolkningar av händelsen.

Det andra fallet handlar om det så kallade *Ständiga rådet för tonsättarnas internationella samarbete*, ett organ som existerade mellan 1934 och 1944, och var en del av nyss nämnda Riksmusik-

kammaren. Från början leddes rådet av tonsättaren Richard Strauss. Under hela rådets existens var Kurt Atterberg en aktiv deltagare i egenskap av svensk representant.

I kapitel 3, ”Nordisk musik som politiskt redskap eller fri konst?”, undersöker författaren receptionen av Kurt Atterbergs person och verk i det nationalsocialistiska Tyskland. Huvuddelen av detta kapitel ägnas åt Atterbergs musikdramatiska verk *Flammendes Land* och dess öde i både Tyskland och Sverige. (*Fanal* är operans svenska titel.) Den påbörjades hösten 1928, då Atterberg kom i kontakt med librettot som var skrivet av två författare i Wien, Ignaz Michael Welleminsky och Oscar Ritter. Verket hade sin urpremiär i Stockholm i januari 1934. Redan en månad senare sattes den upp på Landestheater i Braunschweig och kom senare att spelas i München, Dortmund, Kiel, Oslo, Riga och Antwerpen – och blev på så sätt ett av Atterbergs mest framförda verk.

Kapitel 5 bär rubriken ”En plats i solen för svensk musik? Gestaltning av ett nationellt musikliv” och behandlar hur idén om just ett nationellt musikliv diskuterades. Hon undersöker tre fall, först en korrespondens mellan Atterberg och Moses Pergament, vilken liksom Atterberg var både tonsättare och musikkritiker. Det andra fallet handlar om hur Atterberg inför sin svenska tidningspublik beskrev nationalsocialisternas judepolitik, sedan han i Berlin 1935 hört Goebbels tala om den. Till slut går hon igenom den så kallade Dobrowenaffären och särskilt Atterbergs agerande i samband med den händelsen. I centrum för Dobrowenaffären stod den rysk-norske dirigenten Isaay Dobrowen och hans ansökningar om att få komma till Sverige för att arbeta som dirigent.

”Vilket minne behöver en nation?” lyder överskriften på kapitel 6. I det studerar författaren efterkrigstidens behandling av Kurt Atterberg och Atterbergs egen efterhandsargumentering för sin hållning gentemot det nationalsocialistiska Tyskland. Efter kriget väntade självfallet en kritisk omprövning av Kurt Atterbergs agerande under 1930-talet och under krigsåren.

På Atterbergs eget initiativ beslutade Kungl. Musikaliska akademins styrelse att utreda beskyllningarna mot honom. Detta gjordes av en liten kommission som i maj 1947 framlade sitt

resultat inför akademiens styrelse. På grundval av kommissionens bedömningar frikände styrelsen honom från anklagelserna. Processen har för övrigt nyligen behandlats av Johan Bengtsson och Henrik Karlsson: *Ovan stridsvimlet. Kungl. Musikaliska akademien och Tyskland 1920–1945* (2006).

Petra Garberding menar att utredningen är ganska enastående i svenskt perspektiv och kallar den ett exempel på denazifiering. Men skillnaden mellan denna och motsvarande processer i Tyskland är att undersökningen av Atterberg inte gjordes av rättväsendet. Ett problem med kommissionens arbete var, enligt Petra Garberding, att man aldrig definierade kriterierna för nazistiskt agerande eller nazistiskt språkbruk. Därmed kunde man aldrig fastställa entydigt om Atterberg hade agerat, skrivit eller talat nazistiskt – och därmed inte heller om man skulle kunna fastslå att han var nazistsympatisör. Den vagheten i bedömningen, tillsammans med Atterbergs egen argumentering om sin politiska okunnighet, ledde till frikännandet. Men i det svenska musik- och kulturlivet var han redan dömd som förlorare, inte minst för att en helt ny samhällspolitik och en helt ny estetik inom konstmusiken hade kommit till makten.

I studiens avslutning påpekar författaren att i stort sett samma kulturnationalistiska argumentering fanns under den studerade perioden i både Sverige och Tyskland. Den vitt spridda uppfattningen om att ett nationellt musik- och kulturliv skulle bygga på en autentiskt nationell identitet ledde Atterberg och flera andra till en frändskap med liktänkande kolleger i Tyskland. Men skillnaden var att kulturnationalismen i Tyskland ingick i en politisk diskurs, där man legitimerade kulturnationalismen med rasbiologiska föreställningar. Atterbergs idoga arbete för musiken i kulturnationalistisk anda fick därmed en politisk dimension, antingen han var medveten om den kopplingen eller inte.

Petra Garberding ska äras för att hon vågat ta sig in i ett forskningsfält som hittills betraktats som musikvetenskapens. (Tyvärr finns ett antal onödiga skönhetsfläckar i hennes användning av musikaliska termer som lätt hade kunnat elimineras av en sakkunnig korrekturläsare.) Nya perspektiv på ett och samma problem – åtskilliga sådana finns i Garberdings avhandling – är alltid välkomna. En musikvetare reagerar dock för att

kompositören Atterberg genomgående kallas nationalromantiker, en beteckning som vanligen ges åt den närmast föregående tonsättargenerationen. Till yttermera visso motsatte sig Atterberg själv det epitetet och föredrog benämningen ”nationalklassicist”.

Petra Garberding har genomfört sin studie med stor hängivenhet och med goda personliga förutsättningar. Resultatet har blivit en detalj- och nyansrik bok som ger ett viktigt bidrag till kunskapen om Musiksverige strax före och under andra världskriget – och som därför kommer att läsas med stort intresse av de forskare i skilda discipliner som är sysselsatta med prövningen av vårt lands relation till naziregimen. Huvuddelen av studien borde dessutom publiceras på tyska för att därigenom fogas in i den intensiva forskning kring musiklivet under nazitiden som pågår i dagens Tyskland.

Förhoppningsvis fortsätter hon så snart som möjligt sin forskning på detta tema och publicerar sina arbeten på både svenska och tyska. Det finns trots allt mycket kvar att göra.

Gunnar Ternhag

Ursula Geisler & Henrik Rosengren (red.): *Musik, makt och ”helig dårskap”. Dmitrij Sjostakovitj i tvärvetenskaplig belysning*. Lund: Sekel, 2007 (printet in Poland), 96 s., ill., ISBN 978-91-976529-7-1

Denne lille bog udspringer af en foredragsrække, som Lunds universitet foranstaltede i efteråret 2006 i anledning af 100-året for Sjostakovitjs fødsel. Foredragene indgik i en samlet fejring i Øresundsregionen, hvor der også indgik et symposium i København, og symfoniorkestrene i Sydsverige og København opførte i løbet af en måned alle 15 symfonier og en række andre værker. Foredragene var lagt an på formidling af viden til et bredt publikum og det går igen i bogen, som supplerer med en kort biografi og en værkfortegnelse. Bogen har bidrag fra Ursula Geisler, Henrik Rosengren, Kristian Gerner, Greger Andersson og Tore Eriksson.

Enhver bog om Sjostakovitj må overveje, hvilket syn den anlægger på komponisten, for det er

en kendt sag, at der har været dybtgående forskelle i synet på Sjostakovitj. Afgørende var Solomon Volkovs udgivelse i 1979 af *Testimony. The Memoirs of Dimitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov*, som oversat til svensk udkom i 1980 under titlen *Vitnesmål. Dmitrij Sjostakovitjs memoarer*. Denne udgivelse er blevet kraftigt angrebet for at ikke være, hvad den giver sig ud for, nemlig autentiske optegnelser af interviews med Sjostakovitj. Denne kritik er senest underbygget grundigt i den af Malcolm Hamrick Brown udgivne *A Shostakovich Casebook* (Bloomington & Indianapolis 2005).

Bogen tager da også denne diskussion op og gennemgående betegnes erindringerne kritisk som ”så kallade memoarer” (s. 7), i gåseøjne. Alligevel er det en bog, der skriver sig ind i Volkov-traditionen. Et tydeligt eksempel ses hos Tore Eriksson. Han er klar over memoirenes tvivlsomme status, men accepterer alligevel det Shostakovich-billede, de har grundlagt: ”Åven om den bittert sokratiske Sjostakovitj skulle være en fiktiv skapelse av Volkov, är han en välinformeret kritiker av det sovjetiska musiklivet ...” (s. 53). Over for denne ’fiktive skapelse’ står en anden ’fiktiv skapelse’, som Eriksson maner frem i et citat af Ian MacDonald: ”... the sterling orthodox Communist buried [...] on 14 August 1975 [...] a ghost created by Soviet propaganda ...” (s. 54). Mit spørgsmål lyder: Hvorfor skal vi i dag acceptere at vælge mellem to ’fiktive skapelser’? Jeg ville mene tiden er kommet til at forkaste begge og begynde at lede efter ’The whole Shostakovich’, denne komplekse og modsigelsesfyldte figur, som kunne rumme sandheden og løggen, integriteten og kompromiserne, en figur der befinder sig i gråzonerne, en figur fuld af paradokser.

Arven fra Volkov kommer også tydeligt frem i tesen om Sjostakovitj som den ”helige dåre”, en ide der både indgår i titlen og spiller en central rolle i bogen. Også Kristian Gerner's indledningsartikel tager udgangspunkt heri. Tesen blev præsenteret af Volkov i de såkaldte Sjostakovitj-memoarer, men er udbygget i hans seneste bog: *Shostakovich and Stalin. The Extraordinary Relationship between the Great Composer and the Brutal Dictator* (2004). Denne tese indebærer en forestilling om at Sjostakovitj fik lov at overleve, fordi Stalin havde brug for en ’hofnar’, en kunstner som kunne

sige nogle af de ting, som herskeren ellers aldrig ville få for øre. I russisk tradition er det tillige en rolle som indebærer et strejf af 'hellighed', en opfattelse af at de enfoldige dårer har adgang til en sandhed som ikke er alment tilgængelig. I denne forstand skulle Sjostakovitj være blevet 'fredet' af Stalin, således at han kunne udsættes for kritik men ikke ville blive dræbt eller fængslet. Volkovs nye bog er mindre problematisk i den forstand, at han skriver den i sit eget navn; men tesen er stadig diskutabel, for det er ikke entydigt indlysende, at Sjostakovitj faktisk spillede rollen som hofnar, altså som en der fik lov at hviske herskeren de ubehagelige sandheder i øret, fordi han bare var narren. Her er jeg mere tilbøjelig til at tro på Richard Taruskin, som anser al snak om at være dissident under Stalin som en anakronisme. Hans pointe er, at hvis Stalin havde forstået sandheden, så ville Sjostakovitj ikke have overlevet. Det svarer interessant nok til en form for ironi, som Tore Eriksson, der i sit bidrag behandler ironiens rolle og former hos Sjostakovitj, karakteriserer som den form, hvor "ironin är riktad mot en av de närvarande, men endast skall uppfattas av övriga kringstående" (s. 56). Det er præcis det modsatte af en hofnars rolle.

Gerners indledningsartikel er velgørende med det brede historiske overblik, han tilføjer fortællingen. Han diskuterer blandt andet operaen *Lady Macbeth från Mtensk*, som først blev fremhævet som et lysende eksempel på den nye sovjetiske opera ved premieren i 1934, og derefter blev anledning til angrebet på Sjostakovitj med *Pravda*-artiklen 'Kaos i stedet for musik' i januar 1936. Interessant er det, at operaen er skrevet før doktrinen om socialistisk realisme blev til, men blev opført efter. Fordømmelsen i 1936 er ikke kun en fordømmelse af musikken, men også af at hovedpersonen ikke er en forbilledlig heltinde. Gerner refererer den opfattelse, at fordømmelsen var nødvendig for at folk kunne forstå, at det der blev fremstillet i operaen ikke var et eksempel til efterfølgelse (s. 19). Men hvad så før 1936, mens den blev spillet som en sovjetisk mønsteropera?

Greger Andersson bidrager til sagen ved at se på opfattelsen af Sjostakovitj i Vesten, hvor han også længe efter angrebene i 1936 blev anset for at være en loyal sovjetkomponist. Han peger blandt andet på, at *Lady Macbeth* i USA i 1935 blev mod-

taget kritisk i forhold til musikstilen, som blev betegnet med ord som vulgær og betegnet som et sammensurium af stilarter, men blev bedømt positivt for sin vitalitet, musikalske karakteriserings-evne og orkestrering (s. 31). Altså en stillingtagen, som ikke forholder sig til en tolkning af indholdet eller budskabet, eller som Ursula Geisler stiller problemet op i sin artikel om de tilgrundliggende begreber: Det var en tolkning ud fra l'art-pour-l'art-perspektivet. Og Henrik Rosengren bidrager i sin artikel ved at se på Sjostakovitj-billedet i svensk musikkritik i 1930–40-årene, hvor Sjostakovitj blev opfattet som repræsentant for den unge russiske modernisme. Allerede året efter sin uropførelse fik *Lady Macbeth* sin førsteopførelse på operaen i Stockholm. Her blev Sjostakovitjs programnoter gjort til udgangspunkt for forståelsen, og Sjostakovitj præsenterede Katerina som en kvinde der kæmpede mod undertrykkelsen i det før-revolutionære Rusland. De mord, hun begår ses som et opgør med zartidens samfundsforhold, ikke som en gemen forbrydelse. I det kommunistiske dagblad gengives denne opfattelse positivt, i de liberale og konservative er det omvendt, men stadig tager man historien for gode varer: Man skælder ud over, at Sjostakovitj har gjort Katerina til en 'sympatisk bolsjevikipionjär' og at man har udeladt et af mordene i Leskovs novelle, som ikke passede ind i tolkningen. At den slags 'Sovjetsnusk' fik plads på nationalscenen, blev anset for en skandale. Og skildringen af de ortodokse præster afvises som "den sovjetryska gudlöshetspropagandans vidriga karikatyrgalleri" (s. 44). Alt i alt: Alle anså det for en opera, som havde et budskab i tråd med den sovjetiske ideologi, og tog udgangspunkt i at det var budskabet formidlet i kunst, man skulle tage stilling til. Det er den holdning, Ursula Geisler betegner som det modsatte af l'art-pour-l'art-perspektivet: indholdsæstetikken, her i form af socialistisk realisme.

Denne diskussion af *Lady Macbeth* viser meget godt, hvordan artiklerne gensidigt beriger og kompletterer hinanden. Der er mange flere aspekter i bogen og man kunne sige meget mere om den. Først og fremmest er det en vellykket formidling af viden og synspunkter, der både gør klogere og ægger til modsigelse. Og det er vel ikke den dårligste anbefaling, en bog kan få med på vejen.

Michael Fjeldsøe

Iben Have: *Lyt til tv. Underlægningsmusik i danske dokumentarer*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2008, 194 s., ISBN 978 87 7934 273 6

Jag bänkar mig gärna framför teven när det van-
kas dokumentärer, jag som så många andra. Jag
ser gärna dokumentärer från vardagliga miljöer
som skickliga filmare gjort märkvärdiga. Män-
niskor i marginalen som får sina livsöden belysta.
Men efter läsning av den danska musikvetaren
Iben Haves bok om ”underlægningsmusik” i do-
kumentärfilmer kommer jag att vara betydligt
mer uppmärksam på den musik som infogats i
den audiovisuella helheten.

”Underlægningsmusik” – på svenska talar vi
om ”bakgrundsmusik” (som också kan syfta på
musik i varuhus, hissar, etc). Vårt begrepp kom-
mer från antingen engelskans ”background mu-
sic” eller tyskans ”Hintergrund-Musik”. Hur som
helst anger både ”underlægningsmusik” och ”bak-
grundsmusik” en spatial egenskap hos musiken i
fråga, nämligen att musiken befinner sig under
respektive bakom bilden. Iben Have visar överty-
gande att bakgrundsmusiken i dokumentärfilmer
inte har en sidoställning gentemot bilden. Hen-
nes slutsats är till och med att bakgrundsmusik i
seriösa dokumentärfilmer inte alls utgör en passiv
kommentar till bilderna såsom begreppet anty-
der, utan att den ”generellt aktiverer mer, end den
bedøver” (s. 183).

Forskaren Iben Have har satt sig i favoritfåtöl-
jen och betraktar således musickläggnings utifrån
tittarens perspektiv. Hon bryr sig därför inte om
vare sig producentens intentioner eller musiken
som ”text”. Det handlar kort och gott om en
receptionsstudie som å andra sidan undersöker
åtskilliga aspekter på hur bakgrundsmusik i do-
kumentärfilmer kan tolkas. Detta framgår redan
av det postulat som säger ”at betydning opstår
ud fra kognitive strukturer, der reflekterer både
individuelle intersubjektive og sociokulturelle
former for oplevelser og såvel intellektuelle som
emotionelle aspekter af disse” (s. 12). Hon drar
sig följaktligen inte för att undersöka allt det som
faktiskt påverkar filmmusikens bidrag till tv-tit-
tarens helhetsupplevelse. Och hon påpekar dess-
utom att allas vår erfarenhet av film- och tv-musik
är så omfattande, ”at de fleste mennesker er yderst
kompetente, hvad angår afkodningen af tv-mu-

sikken, men det foregår på et ikke-reflekteret,
umiddelbart plan” (s. 186).

Forskningsobjektet är 37 dokumentärfilmer
som producerats för Danmarks Radio och danska
tv2, och som sändes år 2000. Ämnena för dessa
produktioner känner en svensk tittare igen. Mu-
siken är i de flesta fall inte specialkomponerad för
filmerna, utan har hämtats ur olika existerande
sammanhang.

Studiens form är ovanlig, när den inlednings-
vis inte presenterar metoden och därefter redogör
för resultatet av undersökningen. I stället påmin-
ner formen om en randig engelsk konfekt som
varvar mintlager med lakritsdito. Men till skill-
nad från godisbitens perfekta balans mellan olika
smakskikt är Haves lagerföljder inte lika varandra
i storlek. Metodpresentationer dominerar stort
över analyser. Hennes engagemang finns utan tve-
kan i frågan om *hur* bakgrundsmusik kan stude-
ras, mindre i de konkreta undersökningarna som
uppriktigt sagt inte är lika givande som hennes
teoretiska resonemang. Iben Have presenterar och
diskuterar metoder, modeller och begrepp med en
imponerande skärpa. Och hon lyckas dessutom
nästan hela tiden göra sina genomgångar begrip-
liga. Teori bygge efter teori bygge läggs framför
läsaren som efter de knappt 200 sidorna faktiskt
får en god överblick över aktuell mediereceptions-
forskning.

Den teoretiska betoningen får möjligen sin
förklaring i litteraturförteckningen. Där finns
nämligen Haves doktorsavhandling från 2004
med en titel som liknar bokens. Fastän det inte
sågs någonstans bygger sannolikt boken på hen-
nes doktorsspecimen. Och avhandlingar har som
bekant en tendens att vara teoritunga.

Det finns ingen som helst möjlighet att här
redogöra för den mängd metodiska grepp som
Iben Have introducerar – något att upptäcka ska
ju den ha som lockas att läsa efter denna anmälan.
En viktig ingång till hennes musik-i-film-studier
finns dock i Mark Johnsons begrepp bildschema
(*image schemata*) som hon kombinerar med John-
sons och George Lakoffs idé om *cross-domain*
mapping. Bildschema syftar på vår förmåga att
omvandla inströmmande sinnesintryck till tanke-
mässiga metaforer (*conceptual metaphors*), vilka i
sin tur kan delas in i olika kategorier. Och med
cross-domain mapping menas att en viss egen-

skap i exempelvis musik kan överföras till det bildobjekt som samtidigt visas på skärmen. (Den omvända överföringsvägen är förstås lika möjlig.) Betoningen av dessa metodiska redskap är välvald, främst för att de är väl utprovade.

Ett annat teoretiskt ramverk som Have utnyttjar – och utvecklar – är psykologen Annabel J. Cohens *congruence-associationist*-modell för analys av filmmusikupplevelser. Cohen delar upp i tre parallella kanaler: tal, bilder och musik. Intrycken av dessa bearbetar filmtittaren enligt denna modell i fyra steg: förnimmelse, perception, reception och kognitiva makroramar. Poängen med modellen är dels att kunna undersöka var cross-domain mapping äger rum, dels att kunna skilja ut intryck som tittaren bara minns en kort tid från sådant som hon eller han minns under längre tid – detta enligt Haves användning av den.

Iben Have bör först och främst äras för att hon så helhjärtat ägnat sig åt musik och musikanvändning som de flesta musikvetare aldrig skulle komma på tanken att studera. I fråga om kulturell status ligger hennes musikaliska forskningsobjekt ljusår från exempelvis en Brucknersymfoni. Men det har uppenbarligen inte hindrat henne från att upptäcka stora möjligheter i sin forskningsuppgift.

Hennes studie är minst sagt innehållsrik, så välfylld att den i sanning tål att återvända till. Med den generösa introduktionen av en lång rad teorier för analys av filmmusikreception fungerar hennes arbete gott som en handbok i ämnet. (Synd bara att hon inte gjort register som skulle ha underlättat en sådan användning.) Må den därför inspirera andra att ta sig an undersökningar av ett av vår tids vanligaste musikmöten.

Gunnar Ternhag

Björn Horgby: *Rock och uppror. Amerikansk, brittisk och svensk rockkultur 1955–1969*. Stockholm: Carlssons, 2007, 370 s., ill., ISBN 978-91-7331-094-9

Syftet med den studie som historikern Björn Horgby presenterar i boken *Rock och uppror* har varit ”att studera den ungdomliga upproriskhe-

tens framväxt och förändringar i en dialektisk, dynamisk relation till hegemonin som samhällsliga värderingsförskjutningar av de hegemoniska och ungdomskulturella föreställningarna” (s. 12). Horgby menar att ”rockkulturen” under den tid han fokuserar, 1955–1969, definierades av sin upproriskhet. Horgbys motivering till att avsluta studien vid 1969 sägs dels vara att rockkonserterna då började förläggas till idrottsarenor och att rocken därmed övergick till en mer industriell produktionsfas, dominerad av multinationella skivbolag, dels att denna förändring råkade ske vid ett decennieskifte, vilket gav en bra slutpunkt.

Begreppet ”rockkultur” för åtminstone mina tankar till hela den stora mångfacetterade kultur som finns kring rockmusikens olika stilar. Men så är inte fallet i Horgbys studie. Med utgångspunkt i det upproriska draget låter han istället rockkulturen utgöras endast av ”en del av den ungdomliga publiken” vid den här tiden (s. 13). Vid sidan av rockkulturen frodades nämligen även en mainstreammusikkultur, vilken merparten av dåtidens ungdomar var en del av. För att tillhöra rockkulturen måste man dela ”en kollektiv mental benägenhet att våga ställa hegemoniska värderingar på huvudet; att utforma icke-hegemoniska värderingar; samt att utveckla handlingar och strategier som utmanar hegemonin” (s. 13).

För att avgränsa rockkulturen från resten av den samtida ungdomskulturen måste Horgby därför göra en rad distinktioner, och han gör också en lång genomgång av detta. Utöver mainstreamkulturen hamnar även den ”studentdominerade vänsterrörelsen” – den ideologiska och rörelsedefinierade 68-generationen – till stor del utanför (s. 29). Det är inte helt lätt att hänga med i Horgbys alla turer kring det här, men till sist preciserar han vad han avser med ”den upproriska generationen” som också huvudsakligen tycks vara synonymt med ”rockkulturen”. Han skriver: ”Upproriskheten förekom inte enbart bland de ungdomar som studerade och valde att organisera sig i olika sociala rörelser, utan var även vanligt förekommande i de grupper som i högre utsträckning än många organiserade ungdomar formade sin identitet i anslutning till rockkulturen. År 1967 stod inte gatukravallerna i fokus för massmedias intresse, utan det gjorde istället rockkulturen – med hippies och ’flower power’ – det som amerikanska

forskare kallar 'motkulturen'" (s. 37).

Horgby räknar in såväl hippies som medvetna studenter i sin upproriska generation, eftersom de delvis bestod av samma arbetar- och medelklass-ungdomar som tillsammans och vid sidan av varandra utformade sina livsstilar och reagerade mot samma missförhållanden. Främsta fokus i studien är dock den icke ideologi- och rörelsebestämda motkulturen. Till rockkulturen räknar Horgby vidare även raggarna och knuttarna. Han skriver: "I USA och Storbritannien utvecklades ungdomsstilarna 'rockers' och 'teddy boys'. I Sverige blev rockkulturens ungdomar raggare och knuttar" (s. 270).

Det är som sagt inte helt lätt att få en tydlig bild av vad Horgby avser med begreppet "rockkulturen". Summa summarum av hans resonemang kan dock sägas vara att rockkulturen mellan åren 1955–1969 var en subkultur bestående av ungdomar som lyssnade på rockmusik, gjorde ett tydligt uppror mot rådande ordning och inte definierade sitt uppror ideologiskt och/eller politiskt. Raggarna, knuttarna och vänsteraktivisterna ges visst utrymme i framställningen, men främsta fokus i studien är som sagt den icke ideologi- och rörelsebestämda motkulturen. Motkulturen och vänsterrörelsen var visserligen delvis parallella och gick in i varandra, men de medvetna vänsteraktivisterna tog oftast avstånd från motkulturens omfattande drogbruk och världsfrånvändhet. Horgby diskuterar dock "hur det vänsterpolitiska motståndet på diskursiv nivå påverkade den motkulturella identiteten" (s. 38).

Det motstånd man finner inom rockkulturen, skriver Horgby, riktar sig främst mot tre hegemoniska ordningar: för det första den hierarkiska patriarkaliska genusordningen som gjorde männen till norm och överhuvuden inom staten, samhället, familjen och i kulturen. För det andra den likaså hierarkiska klassordningen som, trots att den var stadd i upplösning, ändå fortsatte att dominera under sextioalet. För det tredje den etniska ordningen som vid den här tiden var stadd i förändring från en rasistisk enhetskultur mot en gryende mångkultur. Det är med utgångspunkt i dessa teman som Horgby sedan diskuterar rockkulturens uppror i några kapitel med talande rubriker som: "Den moraliska ordningen. Sexualitet som hot och upproriskhet", "Den sociala ord-

ningen. Genusordning, maskulinitet, hegemoni och upproriskhet" samt "Den politiska ordningen. Kampen om den politiska diskursen".

Horgby klargör tidigt att hans undersökning, åtminstone vad gäller den amerikanska och brittiska rockkulturen, i hög grad vilar på rocktexterna, detta eftersom det är i texterna som "den underordnade parten i den hegemoniska samhällsrelationen agerar" (s. 19). I de delar som behandlar svenska förhållanden lyfts inte lätttexterna fram på samma sätt, och det kan heller inte sägas vara musiken som utgör direkt fokus där. Beteckningarna rock och pop pekar visserligen mot musiken, men det som beskrivs är mode, utseende och livsstilar; och hur tidningar som *Bildjournalen* behandlade dessa teman.

Musiken är i framställningen mest en fond som man vet finns där, men som aldrig dominerar. Rockmusiken tycks heller inte för Horgby vara en förutsättning för beteckningen rockkulturen. Han skriver nämligen att "*Musiken var en del av en rockkultur* (min kursivering) som transformerade föreställningsvärldarna. [...] Rockkulturen påverkades inte bara av musiken utan också av de erfarenheter ungdomarna gjorde. När sexualiteten revolutionerades var det inte enbart en följd av att rockare sjöng om sexuell frigörelse eller uppförde sig på ett sätt i offentligheten som utmanade de hegemoniska föreställningarna om sexualitet och moral. Rockkulturen var lika mycket en del av en mer generell samhällsförändring" (s. 291). Jag tror också att det är med utgångspunkt i ett sådant synsätt, eller åtminstone med en medvetenhet om att författaren har ett sådant synsätt, man ska läsa Horgbys bok. Alltså inte som en studie av rockmusikens förändrande makt, utan som en studie av en större samhällelig förändringsprocess, där rockmusiken utgjorde ett av flera viktiga inslag. Horgbys bok är på många sätt intressant och helt klart värd att läsas av alla som intresserar sig för de skiftande diskurser som omger all musik. Är man dock ute efter något som fördjupar insikten om musik och musikkultur bör man söka sig annan läsning.

Thomas Bossius

Verena Jakobsen Barth: *Die Trompete als Soloinstrument in der Kunstmusik Europas seit 1900: mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung ab 1980 am Beispiel der Solisten Håkan Hardenberger, Ole Edvard Antonsen und Reinhold Friedrich*. (Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet 87.) Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, 2007, 404 s., notex., CD, ISBN 978-91-85974-03-0

Jag lärde mig läsa noter av en trumpetare. Det var det många som gjorde på 1950-talet; när den kommunala musikskolan byggdes upp i det gamla folkhemmet spelade pedagoger med militärmusikalisk skolning icke oväsentliga roller. Det här var ju alldeles utmärkt, men som barn kände man att det fanns något slags problem eller oklarhet här. De vuxnas förhållningssätt förmedlade ordlöst personers, musikerrollers och musikinstrumenters giltiga statusrelationer. När jag tänker tillbaka inser jag att det var min lärares habilitet på biinstrumentet violin som borgade för hans konstnärliga legitimitet i de kretsar som bar upp musikskolan – trots hans virtuosa trumpetarfärdighet.

På den tiden ville alla killar spela trumpet. Vad kunde smälla högre än detta guld- eller silverglänsande, manligt högljudda instrument? Möjligen började elgitarrerna konkurrera vid den där tiden, men det skulle dröja innan de blev rumsrena på musikskolorna. Det instrument som *alla* ville spela vägde alltså lättare i värderingarnas vågskål än träblås och stråkar. Musikskolans rektor var stråkmusiker och gick omkring i konstnärskasket. Det gjorde inte trumpetpedagogen och teoriläraren Ingvar. Han var hantverkare. Men han grundade en framgångsrik ensemble vars målsättning var att spela konstmusik i olika innovativa blåsarställningar.

Varför var det så här? Som barn funderade man väl knappast över detta. Instrumentens och musikerrollernas ojämlikhet tillhörde fältets doxiska föreställningar, skulle väl Bourdieuorienterade kulturforskare säga idag. Så var det bara, helt enkelt. Men för en musikforskare är det naturligtvis högst relevant att ställa frågan, och det är just vad Verena Jakobsen Barth gör i sin avhandling. Den handlar om trumpetens sociala identitet och trumpetarnas roller.

Jakobsen Barths avhandling är ett rikt och in-

formationsspäckat arbete med ett flertal parallella men samverkande spår. Som underrubriken anger fokuseras särskilt utvecklingen efter 1980 såsom den exemplifieras av solisterna *Håkan Hardenberger, Ole Edvard Antonsen* och *Reinhold Friedrich*.

Författaren belyser således sina frågeställningar genom tre fallstudier. Den empiriska basen för hennes *egen* undersökning är alltså inte hela det europeiska konstmusikfältet, vilket hade varit ohanterligt, utan de tre närstudierna, men hon ställer hela tiden sina rön i relation till andra forskares breda europeiska kunskapsbas. Hur presenterar då författaren arbetets syften och frågeställningar? Jag citerar ur avhandlingens inledande kapitel (min översättning):

Trumpeten som soloinstrument har under de senaste hundra åren genomgått en enorm förändringsprocess. Syftet med föreliggande arbete är att teckna linjerna i denna process och att med hjälp av de anförda exemplen utkristallisera eller vaska fram det nya i denna utveckling.

Vidare heter det:

Arbetet har två huvudlinjer. Å ena sidan handlar det om instrumentets och spelteknikens utveckling, å den andra om instrumentets över tiden förändrade status, det vill säga dess symbolvärde....

... Arbetets utgångspunkt är instrumentets ambivalenta ställning, där det befinner sig i spänningsfältet mellan belastningen av ett otidsenligt symbolinnehåll från en förgången hovkultur, och sammankopplingen med 1800-talets underhållningskultur – långt från de konstmusikaliska scenerna. Arbetet följer instrumentets utveckling fram till dess förknipande med nya innehåll, vilket skett bland annat tack vare den nytillkomna repertoaren. Föreliggande arbete sysselsätter sig följaktligen med den solistiskt spelade trumpetens integrationsprocess inom konstmusiken.

Så långt författarens egen presentation av "Forschungsfrage und Forschungsziel". Efter denna inledning börjar en spännande historisk berättelse, som upptar den första av bokens två huvuddelar. Den har rubriken "Historisches Erbe", "det historiska arvet". Jakobsen Barth knyter här an till ett tidigare arbete från musikvetenskapliga institutio-

nen i Göteborg, Reine Dahlqvists avhandling från 1988 om trumpetens och trumpetspelets historia från 1500-talet till mitten av 1800-talet.

En tung post i det historiska arvet är förstas den tidigmoderna epokens trumpetarkultur, och detta arv skall visa sig vara både en tillgång och en belastning. För att tydliggöra denna komplicerade relation inleder författaren avsnittet med en organologisk beskrivning av barocktrumpeten, eller naturtrumpeten som den också kallas. Här redogörs också för trumpetens symboliska kopplingar, samt för trumpetarnas sociala positioner. Jakobsen Barth pekar på hovtrumpetarnas privilegierade ställning och exklusivitetsanspråk och på den ofta markerade klyftan mellan dem och städernas tornblåsare och stadspipare, som var organiserade i lokala skrån. Här fanns en dubbelhet i instrumentets status: å ena sidan var trumpeteten en exklusiv symbol för den högsta makten, å andra sidan sågs den närmast som ett signalredskap.

Hovtrumpeterna i Tysk-romerska riket organiserades 1623 i ett riksomfattande skrå; syftet var att ytterligare markera distansen till de borgerliga och militära instrumentalisterna. Men författaren pekar också på en viktig distinktion som gjordes inom hovtrumpetarskrået: man skiljde noga mellan *musikaliska* och *icke-musikaliska* trumpetare. Det här var förstas ingen gradering av musikernas begåvningsresurser, utan syftade på olika roller. De *musikaliska* trumpeterna – som också kunde kallas *kammar-* eller *konsertrumpetare* – förväntades kunna spela instrumentalstämmor efter noter i konsertanta sammanhang, medan *de icke-musikaliska* var sådana som bara ägnade sig åt signaler, fanfarer och liknande.

Den här distinktionen är viktig. Trumpetmusikens var ju ett kraftfullt *medium*, ett kommunikationsredskap för furstlig representation, men man ser här en uppsplätning mellan å ena sidan de musiker för vilkas yrkesroll just den *tjänande medialiteten* stod i fokus, alltså de icke-musikaliska, och de musikaliska trumpeterna å andra sidan, som förväntades ägna sig åt att finslipa och renodla *själva mediets teknikaliteter*. I det första fallet står kommunikationen av sociala koder i centrum, i det senare fallet mediets estetik.

I nästa avsnitt belyses vad författaren kallar trumpetens förändrings- eller förvandlingsprocess. Det sena 1700-talet innebär ett slags "kris"

för trumpeteten, en kris som har både sociala, politiska och inommusikaliska orsaker. Musikkulturens tyngdpunkt försköts från hoven till de framväxande borgerliga miljöerna. Trumpeten förknippades i de borgerliga kretsarna med *l'ancien régime*; dessutom var naturtrumpeten på grund av sina tekniska och tonartsmässiga begränsningar otymplig i den nya musik som växte fram. Trumpeten får ge upp sin roll som soloinstrument och får en delvis ny funktion som klangeffekt i orkestern, en roll som ofta saknar strukturell, kompositorisk tyngd.

Sedan vidtar vad Jakobsen Barth träffande kallar "Die lange Suche nach instrumenttechnischen Lösungen", "det långa sökandet efter instrumenttekniska lösningar", dvs. försöken att konstruera kromatiska trumpetinstrument med hjälp av olika mekaniska tillsatser, vilket ledde fram till ventiltrumpetens segertåg efter 1815. För de nya instrumenten växte det fram en ny repertoar, men detta skedde inte främst inom det borgerliga konstmusikliv och konsertväsende som blir så karaktäristiskt för 1800-talet. De nya blåsorkestrarerna, både i militära och civila sammanhang, blir en viktigare miljö för trumpeteten, och den repertoar som skapas betraktas till större delen som underhållningsmusik.

Nästa avsnitt har rubriken "Vägen till konsertsalen". Här skildras utvecklingen mellan år 1900 och 1945. Jakobsen Barth har valt att konkretisera förhållandena under den här tiden genom att skildra en enskild musikers karriär; det handlar om det tyskspråkiga Europas mest kände trumpetvirtuos i början av 1900-talet, *Eduard Seifert*.

Därefter skildras perioden från 1945 till 1980. Även här har författaren valt att belysa utvecklingen genom att följa några framträdande musiker i spåren. Vi får möta *Willi Liebe*, som agerade i spänningsfältet mellan opera och kurorkester, böhmaren *Adolf Scherbaum*, som förknippas med återupptäckten av barockens trumpetmusik, i synnerhet Bachs andra Brandenburgkonsert, och fransmannen *Maurice André*, som presenteras som banbrytaren för den moderna solotrumpetarrollen.

Därmed är det historiska arvet redovisat, och avhandlingen befinner sig i vår egen samtid; denna definieras som åren efter 1980. Efter en kort utblick över de allmänna musiksociala förutsätt-

ningar som förelåg kring 1980 når författaren fram till avhandlingens tyngdpunkt, den närgångna granskningen och tolkningen av tre solotrumpetares musicerande och karriärer. Svenske Håkan Hardenberger, norske Ole Edvard Antonsen och tyske Reinhold Friedrich är alla födda runt 1960 och tillhör således samma musikergeneration. Dock skiljer sig deras musikaliska och sociala bakgrund ganska mycket, skall det visa sig.

Så långt har Jakobsen Barth huvudsakligen agerat inom den musikhistoriska genren. Hon har berättat om händelser, människor, musikverk och musikredskap i en kronologisk tolkningsram. Hon byter nu genre och metod. Från biblioteken och arkiven ger hon sig ut på fältet och interagerar med sina undersökningsobjekt. De tre fallstudierna kan nämligen beskrivas som musiketnologiska fältarbeten. Syftet är att ge en helhetsbild av dessa musikers pågående verksamhet. Här skapas ny kunskap, bland annat genom intervjuer.

Som ett särskilt viktigt grepp här i avhandlingens andra del vill jag framhålla studiet av Hardenbergers, Antonsens och Friedrichs tonsättersamarbeten. Därmed kan man säga att avhandlingens fältarbetsdel i mångt och mycket handlar om ett slags parrelationer, om samverkan mellan kompositör och exekutör. Hardenberger interagerar med *Heinz-Karl Gruber*, Antonsen med *Helge Iberg*, Friedrich med *Caspar Johannes Walter*. Även analyserna av de verk som blir frukten av den här interaktionen är ett viktigt led i undersökningen. Det gäller Grubers *Aerial*, Ibergs *Dromo dance* och Walters *Vier Stücke gegen den Stillstand*. I samtliga fall handlar det om beställningsverk, där trumpet-solisterna har vänt sig till tonsättarna i syfte att berika sina solorepertoarer. De här samarbetena har ofta varit långvariga processer, där trumpetarna i hög grad verkar ha varit involverade i skapelseprocessen.

Det skulle föra för långt att här gå in i detalj på de enskilda undersökningsobjekten. Låt mig bara redogöra för den konsekvent genomförda uppläggnings av de tre fältarbetskapitlen. Varje fallstudie följer samma mall, och även verkanalyserna har en standardiserad uppläggning. Här presenteras först tonsättaren, därefter redogörs för samarbetet instrumentalist–tonsättare; på detta följer en verkbeskrivning, så en diskussion av instrumentbehandlingen i stycket, en redovisning av trum-

petens roll, och till sist ett avrundande parti som Jakobsen Barth har kallat ”Hermeneutische Überlegung” (ung. hermeneutiska reflektioner), där hon på ett friare sätt föreslår tolkningar på både inom- och utommusikalisk nivå.

Därmed är vi framme vid bokens sista och nionde kapitel, där undersökningens resultat redovisas. Och de är komplexa, eftersom arbetet rör sig över stora tidsavstånd och innehåller både organologisk, musikalisk och sociologisk analys. Jag citerar författarens svenskspråkiga sammanfattning, där hon fastslår att den i avhandlingen beskrivna förändringsprocessen genom vilken trumpetens etableras:

... som solistiskt instrument kan förstås som en emancipationsprocess. Denna process får till följd att trumpeteten frigör sig från den inskränkta rollen som orkesterinstrument samt från de ”folkliga” konnotationerna och blir ett instrument som statusmässigt är jämställt med andra instrument inom konstmusiksfären. Eftersom trumpeteten redan på 1600- och 1700-talen hade en framträdande solistisk roll i den musik som idag kallas för konstmusik, kan man nu tala om en trumpetens ”andra period” som soloinstrument.

Från att i början av 1900-talet nästan enbart existera som soloinstrument inom underhållningsgenrer integrerades trumpeteten inom konstmusiken, och förvandlades där från ett ensembleinstrument till att bli ett respekterat och etablerat soloinstrument.

Avhandlingens käll- och litteraturförteckning är föredömlig, och det skall också framhållas som en av det här arbetets förtjänster att det finns ett mycket värdefullt ”Anhang”, som innehåller repertoar- och verklistor samt diskografier för Hardenberger, Antonsen och Friedrich. Dessutom redovisas Eduard Seiferts repertoarlista. Allt detta har givetvis ett stort dokumentärt värde.

Jakobsen Barths avhandling är ett välskrivet och kompetent arbete; författaren lyckas förmedla ett mycket omfattande empiriskt material och sätta in detta i en övertygande, perspektivrik och odogmatisk tolkningsram. De teoretiska resonemangen kunde dock fått något större tyngd. En utförligare diskussion av det kunskapsteoretiskt svåra identitetsbegreppet borde till exempel ha

funnits i inledningen, eftersom ”trumpetens identitet” presenteras som en central fråga i arbetet. Ett musikinstrumentets kulturella identitet, så som den diskuteras i avhandlingen, ligger ju inte i organologiskt beskrivbara, fysiska egenskaper, utan i de utommusikaliska symbolvärden det tillskrivs i en bred samhällelig kontext. Här kunde en närmare anknytning till den aktuella musikutnologiska och socialantropologiska identitetsforskningen ha berikat arbetet.

När man läser om Hardenbergers, Antonsens och Friedrichs biografier och karriärer slås man av hur stora kulturella och musiksociala skillnader som tycks rymmas inom det europeiska konstmusikfältet som de i avhandlingen alla ses som representanter för. Kanske det hade varit intressant att tydligare belysa dessa olikheter. ”Det historiska arvet” ser ju till exempel ganska olika ut i Tyskland, Sverige och Norge, och det blir vid läsningen av boken tydligt att detta kan ha spelat viss roll för de strategier som de tre trumpetarna tillämpat för att placera sig och sitt instrument i det musikaliska rampljuset. Hovkulturens konnotationer blir till exempel helt olika i de tre länderna. I Norge har man inte haft någon tidigmodern hovkultur, och trumpeterna och blåsarensembleerna har en tydlig folkrörelseanknytning; i Sverige fanns förvisso en hovkultur, men bortsett från den korta perioden av högadlig dominans på 1600-talet fanns det bara ett enda hov, det kungliga i Stockholm. I Tyskland och Centraleuropa, där den konstmusikaliska tätheten också var ojämförligt större än i Skandinavien, var förhållandena helt annorlunda.

En reflexion som inställer sig vid läsningen av de detaljerade skildringarna av Hardenbergers, Antonsens och Friedrichs karriärer, soliststrategier och tonsättarsamarbeten är om inte all denna strävan egentligen handlar mer om *musikerns* och *personens* identitet än om instrumentets. De tre solisterna vänder sig till kompositörer som utgår från musikerpersonligheten snarare än från instrumentet; deras uppdrag handlar om att skapa musikverk som framförallt skall profilera *solisten*. De går in som något slags scenografer och skapar måttbeställda musikaliska scendräkter för artisterna, iögonenfallande kreationer som är mycket svåra att bära upp för andra musiker än beställarna själva. Kanske är i så fall trumpetens ambivalenta ställning inom konstmusikfältet snarare

en fördel än en hämsko. Man är mer originell som experimentlysten trumpetvirtuos än som habil soloviolinist. Den emancipationsprocess som Jakobsen Barth beskriver sammanfaller ju också med vad som skulle kunna kallas det traditionella konstmusikfältets upplösning eller omstrukturering under de senaste decennierna. Trumpeterna söker en publik, och den finns inte längre enbart inom konsertinstitutionernas väggar eller bland den musikaliska ”Bildungselite” som det talas om i avhandlingen. Genregränser överskrids i jakten på det individualistiska uttrycket, och då blir den ”icke-seriösa” sidan av trumpetens historiska arv snarast en fjäder i hatten.

Anders Hammarlund

Sidsel Karlsen: *The Music Festival as an Arena for Learning: Festspel i Pite Älvdal and Matters of Identity*. Diss. Piteå: Institutionen för musik och medier, Luleå tekniska universitet, 2007, 244 s., e-publicerad: <http://epubl.ltu.se/1402-1544/2007/60/>

I was immediately impressed by this thesis because of its excellent presentation, clear organisation, and near-perfect English style – it was indeed a pleasure to read. Sidsel Karlsen has a comprehensive and up to date grasp of an unusually wide range of theoretical and methodological approaches and of the research literature in many fields related to her topic, so that the thesis is a truly interdisciplinary contribution. Broadly speaking, she is able to show very clearly and cogently how the *Festspel i Pite Älvdal* has a significant impact both on the musical identities of those taking part in it, as well as on the identity of the local community itself.

The theoretical frameworks on which the thesis draws are unusually wide-ranging. Perhaps most central to the study are those which take a sociological approach to the notion of identity. In particular, these include the ideas of Giddens concerning issues of modernity and late modernity, those of Bourdieu on the social framing of *habitus* and lifestyle, and those of Tia DeNora on the role of music in social action and internal regulation. Sidsel Karlsen draws in particular on DeNora's

idea of the ‘musical event paradigm’, which is used to situate music in actions and events, and which includes an analytic scheme for the interpretation of those phenomena and conditions which can be observed before, during and after the musical event.

Alongside these ideas, Sidsel Karlsen also draws on some social constructionist approaches in social psychology, in particular the ideas of MacDonald, Hargreaves and Miell on the nature of musical identities, and some concepts in socio-cultural theory, such as the notions of ‘legitimate peripheral practice’ and ‘communities of practice’ in relation to particular musical activities. She takes into account some recent theoretical developments within music education, in particular some of the implications of the distinction between formal and informal musical learning, such as in the work of Göran Folkestad and Lucy Green, and also draws on some literature which originates in the psychology of emotion – in particular the small body of empirical research on ‘strong’ or ‘peak’ experiences of music, including the work of John Sloboda and Alf Gabrielsson. Whilst this inclusiveness is commendable, showing as it does a very wide and thorough grasp of a very wide range of theoretical approaches, I’m not sure how realistic it can be, as some of these approaches are diametrically opposed to one another on some issues. For example, many social constructionists would oppose the concept of identities as being a stable individual characteristic, and regard them as the product of social negotiation: yet other psychologists would hold on to the distinction between the personal and social identities that a person might inhabit. Sidsel Karlsen seems to want to ‘have her cake and eat it’, and this may be impossible: however, her data analysis reveals that her main sympathy lies with the sociological approaches, and that of DeNora in particular.

The research questions are admirably clear and straightforward: the main broad question ‘How does the *Festspel i Pite Älvdal* affect the development of the audience’s musical identity, and in what way does the festival influence the audience’s relation to their local community?’ is broken down into three more specific sub-questions, which concern how the *Festspel* affects the audience members’ construction of their musical

self-narratives, how it contributes to the audience’s development and maintenance of parallel musical identities, and how it contributes to the development of identity in the local community.

These are very sensible and useful questions to ask, which led to some questions of my own about the extent to which the findings of this particular study could be generalised to other festivals, or indeed to any festival or more widely to any artistic event. The arts are extremely well funded and supported in Scandinavia, and this could raise the salience of the effects of a community arts festival on individual and community identities. In less well developed societies, in which economic and social survival may be the main priority, cultural events may not have such a significant influence – although this remains an issue for further empirical study.

The main research method is a case study, i.e. of the festival, which uses four different sources of data, namely field notes from observations; interviews, conducted through semi-structured interviews and a survey; documentary evidence; and archival records. A very large and impressive body of data is assembled from these sources in the thesis as a whole. A pilot study of 33 events in the Festival in 2004 included the gathering of preliminary observations and a questionnaire study, and this shaped the final form of the main study, which included numerous observations, a survey of 350 festival participants, and a series of 12 interviews whose participants were carefully sampled from a potential population of 52. One methodological question concerns the classification of these 12 interviewees, which was done according to three dimensions. The first distinction is between those who had a long term as distinct from a short term attachment to the Festival; the second between those with varying degrees of reported exploratory behaviour in relation to it (exploratory, somewhat exploratory, and not exploratory); and the third is between those in an ‘inner circle’ of festival participants, and those in an ‘outer layer’. One interviewee was chosen to represent each of these $2 \times 2 \times 3 = 12$ combinations, and the data was interpreted accordingly. The elaboration of the differences between these 12 groups could be explored further, and it may indeed have been possible to go back to some of

the questionnaire data in order to see how these differences may have existed in other aspects of their responses.

Perhaps the main emphasis throughout the analysis is on the construction of narratives, since the sociological orientation of the theoretical framework heavily emphasises the narrative aspects of identity: and this theme is developed in Chapters 5–7. Chapter 5 deals with the ways in which the Festival affects the audience members' construction of their musical self-narratives, and also includes a fascinating section in which some of the questionnaire responses dealing with strong emotional experiences of music are analysed. Chapter 6 focusses on the construction of the audience's maintenance and development of parallel musical identities, and Chapter 7 with the Festival's contribution to the development of local identity. These analyses are commendably thorough and rigorously conducted.

As mentioned above, Sidsel Karlsen draws heavily in her analysis on DeNora's proposed 'musical event paradigm', which focuses on how we 'might begin to situate music as it is mobilised in action, and as it is associated with social effects (p. 53). This analytical tool is divided into 3 'Time' sections, namely 'before the event' ('pre-conditions' such as conventions, programming practices), those 'during the event', and those 'after the event' (including different aspects of the outcome). 'During the event' is further divided into 5 sections, namely (A) the actor(s) (who is engaging with music?) (e.g., analyst, audience, listener, performer, composer, programmer); (B) the music (what music, and with what significance as imputed by the actor(s)?); (C) the act of engagement with music (what is being done? (e.g. individual act of listening, responding to music, performing, composing); (D) the local conditions of the act (e.g., how did actor(s) come to engage with music in *this* way, at *this* time), and (E) other features of the environment: in what settings does engagement with music take place? (e.g. material cultural features, interpretive frames provided on site (e.g. programme notes, comments of other listeners).

This mass of evidence is skilfully assembled and assessed in the final chapter, 'Discussion', which summarises and puts the case for the Festival as a

device for maintaining and developing identities, and which does so in four sections. The first of these explains the study's main research question concerning identity in general; the second focuses on learning, and reviews the study's findings on what is learned informally by the participants; the third draws on DeNora's 'musical event scheme' in assessing the preconditions for, and outcome of, hosting and attending a festival; and the fourth summarises the main themes to emerge, including some reflections on the generalisability of the study's findings, to which I refer above. Perhaps the most striking and simple message to emerge from the research, which is central to the idea of the festival as a vehicle of identity development, is the importance of *musical agency*: Sidsel Karlsen draws on DeNora's idea that people are powerful musical agents in the sense that they 'know how to regulate, elaborate and substantiate themselves while engaging in musical practice' (p. 211). This is a valuable message which is already influencing thought and practice in secondary and primary music education in many countries, and is given added impetus by this thesis.

In conclusion, this is an exemplary piece of work, rigorously argued and painstakingly conducted, which asks all kind of interesting questions for the future. Any critical points of detail that I have raised above should be seen within the overall context of my view of the study as an important contribution to the development of theory and research in our understanding of the functions of festivals.

David Hargreaves

Håkan Lahger & Lasse Ermalm: *De legendariska åren – Metronome Records*. Stockholm: Premium Publishing, 2007, 285 s, ill., 1 CD, ISBN 978-91-89136-17-5

Musikjournalisten Håkan Lahger och grafiske formgivaren Lasse Ermalm har, med denna rikt illustrerade bok om det svenska skivbolaget Metronome, skapat en samtidig *institutionsbiografi* om ett inflytelserikt och trendsättande skivbolag och en *personbiografi* över den betydande svenske

fonogramproducenten Anders Burman.

Detta är musikjournalistik utan ambition att vara musikvetenskap, men som musikjournalistik är den ett gediget och inspirerat arbete som presenterar en central del av 1900-talets svenska musikhistoria, tidigare egentligen inte behandlat av musikforskare. Boken förtjänar därför att läsas av musikvetare, som inspiration och provokation. Den väcker flera frågor som borde lämpa sig väl för musikvetenskaplig belysning.

Boken är slutresultatet av ett sexårigt arbete. Författarna har i samband med projektet gjort ett stort antal intervjuer, inte minst med Anders Burman och skivbolagspartnern Börje Ekberg. Som en röd tråd finns bolagets konstnärliga och kommersiella utveckling från 1950-talets jazzkultur till 1970-talets mer politiserade kulturklimat. Sexton tematiska kapitel kompletteras med en CD och en diskografi över Metronomes utgivning 1949–1983.

Metronome startades 1949 i Stockholm, i det nya musikaliska och musikteknologiska landskap som uppstod efter andra världskrigets slut när kulturella och musikaliska impulser från USA kraftigt ökade och bandspelare, EP, LP och stereo blev nya begrepp och redskap inom musikproduktionen. Bakom Metronome stod tre män i 20-årsåldern; bröderna Lars och Anders Burman samt Börje Ekberg. Lars Burman var den borne entreprenören som haft en rad olika företagsprojekt, bl.a. ett med jukeboxar. Han fick då idén att producera egna inspelningar för jukeboxarna för att slippa betala för musiken. I början fokuserade bolaget enbart på jazzmusik och tog bolagsnamnet från en ledande amerikansk jazztidsskrift. Börje Ekberg spelade t.ex. på en *Webster Wire Recorder* in "jamsessions" med jazzmusiker på Nalen. Studioinspelningar gjordes först i Europafilms studio i Bromma, senare på Radiotjänst. Vanligtvis gjordes Metronomes inspelningar på Kungsgatan 8 och sändes per telefon till en lokal på Valhallavägen, där bandspelaren fanns.

Kombinationen av idealism och entreprenörskap blev framgångsrik. Lars Burman ordnade så att Metronome inte bara blev representant och återförsäljare för flera amerikanska jazzbolag i Sverige, utan fick också igång en utgivning av svensk jazz i USA, något som i svenska jazzkretsar sågs som ett sensationellt genombrott. Lars Bur-

man lämnade dock snart bolaget. Under Anders Burman blev Metronome ett ledande svenskt jazzbolag med artister som Lars Gullin, Alice Babs och Charlie Norman, liksom en rad amerikanska artister i Sverige, t.ex. Quincy Jones.

Bolaget var skickligt på att anpassa sig till nya musikaliska trender och förändrad smak hos den breda publiken, t.ex. när jazzen minskade i popularitet i slutet av 1950-talet och Metronome lanserade Owe Thörnqvist. Senare kom bolaget att producera 1960-talets schlagermusik med bl.a. Lill Lindfors och Siw Malmkvist, innan det under 1970-talet lanserade artister som retrospektivt kommit att räknas till proggens sfär och den svenska visan: Pugh Rogefeldt, Turid Lundqvist, Ola Magnell, Marie Bergman och, inte minst, trubadurikonerna Fred Åkerström och Cornelis Vreeswijk.

Metronome var pionjär inom ett par musikteknologiska områden och teknologiska tillämpningar: Det var det första svenska bolag som konsekvent spelade in på band och släppte den första Sverigepressade LP-skivan i november 1950 (10-tum LP med Stan Getz). Bandspelaren gav Metronome möjlighet att som svensk föregångare experimentera med trickinspelningar, som den 1951 med Alice Babs inspelade och storsäljande *Adress Rosenhill*. Bolaget var också ett av de första inom produktionen av konstmusik på LP i Sverige: 1951–1953 producerade Kjell Stensson för Metronomes räkning tjugo LP med konstmusik. Bland annat inspelades samtliga Jean Sibelius symfonier med Stockholms filharmoniska orkester under Sixten Ehrlings ledning.

Metronome blev efterhand berömt för sitt "sound", något som bl.a. åstadkoms med specialbyggd ekokammare. Teknikerna Gösta Wiholm och Rune Persson hade del i utvecklingen, men drivande kraft var Anders Burman, som i boken framställs som en sensibel, kreativ och effektiv producent, som i egenskap av kompetent jazzmusiker också hade artisternas odelade förtroende. Hans styrka var att både hitta och producera särpräglade vokalister inom populärmusiksfären och upptäckte t.ex. Pugh Rogefeldt, Cornelis Vreeswijk och Fred Åkerström. Produktioner med dessa som *Ja Dä ä Dä*, *Grimascher och telegram* och *Glimmande nymf*, var onekligen betydelsefulla som inspelningar och för svenskt musikliv i ett

längre perspektiv. Burman hade stort inflytande över ensemblernas sammansättning och samarbetade med arrangörer som Björn J:son Lindh. Särpräglade röster som Bernt Staf och John Holm kompletterar bilden av Metronome som ”skola”. Burmans personliga preferenser bidrog till det som av musikern Johan Norberg (s. 216) kallats Metronomes ”kriminella period”, då Burman i tidig Lars Norén-anda gav personer möjlighet att under deras fängelsepermissioner utveckla karriärer som fonogramartister: *Jailbird Singers* och Kenta – från Stefan Jarls modsfilmer – samt Kaj Robert Hansson, känd från Norrmalmstorgsdramat, är några exempel. Samtliga spelade in enstaka LP-skivor på Metronome.

Metronome bidrog rikligt till svenskt musikkonst i flera decennier. Onekligen infinner sig därför frågan: varför har inte musikforskare i högre grad studerat skivbolagen som just *musikinstitutioner*, deras samtidiga funktioner som *speglare* av stilförändringar och inflytelserika *formare* av stil och smak, vilka artister som fått genomslag i samhället och kulturen och för hur dessa presenterats?

Skivbolagens betydelse för västvärldens musikkonst under 1900-talet kan i vissa avseenden jämföras med furstehovens betydelse för europeiskt musikkonst under 1600- och 1700-talen. 1900-talets institutionella motsvarighet till hovet i Mannheim var kanske ett skivbolag som amerikanska Atlantic Records, som producerade och lanserade många efterhand musikstilistiskt inflytelserika artister inom jazz, soul och rockmusik och aktivt bidrog till att forma musikstilar och smakriktningar. På nationell och nordeuropeisk nivå kan något liknande sägas om Metronome. Atlantic och Metronome samarbetade med varandra, kom med tiden att ingå i samma multinationella koncern WEA och hade många likheter i sina förhållningssätt till musik och fonogramproduktion, något som jämförs i *De legendariska åren*.

Till bokens förtjänster hör att ämnet alls behandlas och den höga ambitionsnivå varmed projektet genomförts. Som läsare med humanvetenskapliga glasögon saknar man källhänvisningarna, men för den som vill fördjupa sig i någon av de många trådar som finns i texten, finns ändå tillräckligt med information i boken för att gå vidare.

Toivo Burlin

Juvas Marianne Liljas: *”Vad månne blifva af dessa barnen?” En studie av David Björlings pedagogik och dess bakgrund i äldre sångundervisningstraditioner*. Diss. Stockholm: Centrum för musikpedagogisk forskning, KMH förlaget, 2007, 484 s., ill., ISBN 978-91-88842-38-1

I Marianne Liljas doktorsavhandling i musikpedagogik behandlas den sångundervisning som utövades av David Björling i början av 1900-talet. Han startade en sångskola där elevkärnan utgjordes av tre av hans söner: Olle, Jussi och Gösta. Alla blev sångare och Jussi blev som bekant en internationell megastjärna. I avhandlingen ägnas intresse åt alla de framträdanden som barnen gjorde i mycket tidig ålder tillsammans med pappa och inte minst hur de förbereddes musikaliskt och sångmässigt. Syftet med undersökningen är formulerat i termer av att skildra den sångpedagogik som David Björling framförallt tillämpade på sina söner. En avgörande ansats sägs också vara att härleda från vilka vokalpedagogiska och didaktiska traditioner David Björling kan ha hämtat inspiration till sin barnsångundervisning.

I inledningskapitlet presenteras motivet och behovet att göra studien. Liljas konstaterar att den sångundervisning som David Björling utövade i stort sett är outforskad. Det kan till stor del förklaras av svårigheten att finna källmaterial om David Björling. Av honom själv finns endast häftet *Hur man skall sjunga* att tillgå. Data har i avhandlingsstudien inhämtats från ett antal biografier, Jussis och Göstas memoarer, tidningsartiklar, intervjuer med släktingar och sångelever, recensioner och inte minst tycks Jussi Björlingmuseet ha varit till god hjälp. Inspelningen med pojktrio som gjordes i USA 1920 är också en viktig klingande källa. Arbetets teoretiska grund är hermeneutisk; det rör sig om modern tolkningsteori där Hans-Georg Gadamer och Paul Ricœur är de två namn som främst tas upp. Ricœur sägs vara tyngst vägande i sammanhanget.

Liljas gör en historisk genomgång av europeisk vokalpedagogik som tar sin utgångspunkt i belcanto-traditionen med rötter ända tillbaka till 1500-talets Italien. Ett genomgående drag i framställningen är de två utvecklingslinjerna italiensk respektive fransk sångkultur. Mer ingående intresse ägnas åt sångpedagogiken i Europa 1850–1900

och de två bärande traditionerna: Lampertiskolan respektive Garcíaskolan. I ett särskilt avsnitt behandlas sångpedagogiken i Sverige 1850–1900. Vi får en vokal lägesbeskrivning runt sekelskiftet 1900 med fokus på Kungliga Teatern (nuvarande Operan) och Musikaliska Akademiens musikkonservatorium.

David Björling (1873–1926) härstammade från Hälsingland och i hans släkt var smed det yrke som nedärvdes över generationerna, men det fanns också en stark sångartradition. Som så många andra svenskar under slutet av 1800-talet sökte han sin lycka i Amerika. Det råder en viss osäkerhet om vad som verkligen utspelades i USA beroende på bristande trovärdighet i Davids egna framställningar och en viss släktmytologi. Det är dock belagt att han under en tid tillhört elevskolan vid Metropolitan Opera School samt att han, med Liljas ord, studerat Enrico Caruso – inte att han nödvändigtvis studerat *för* Caruso. Caruso blev dock som framgår på flera håll i avhandlingen en viktig vokal och vokalpedagogisk förebild för David Björling.

David Björlings egen sångkarriär gick långt ifrån bra och som någon form av kompensation eller kanske revanschlust satsade David Björling på sina barn. Den så kallade Björlingkvartetten startade sin verksamhet 1915. Olle var då 7 år, Jussi 5 och Gösta 3 år. 1919–1921 var kvartetten på turné i USA och gav en stor mängd uppmärksammade konserter och gjorde också en skivinspelning. Vid hemkomsten fortsatte turnerandet. De recensioner som Liljas gått igenom var överlag positiva, men det uttrycktes också oro över att pojkarna skulle förstöra sina röster. Det fanns även ett antal riktigt illasinnade recensioner som vittnar om strider inom det vokalpedagogiska fältet.

Hur var då David Björling som sångpedagog? Marianne Liljas har i sitt arbete funnit att han bör placeras in i den italienska tradition som emenerar från Lamperti. Den sångpedagogik som David Björling företrädde byggde på det så kallade naturliga röstidealet i kombination med omsorgsfull röstskolning. Idealet var en fyllig och varm röst, baserad på bröstklang. Det gällde även hans söner redan från första början – något som väckte både förvåning och oro. Björling bröt på denna punkt en väletablerad tradition med ljust klingande barnröster. Det som också blivit uppmärksammat

är hans syn på målbrottsång; hans egna pojkar sjöng genom hela målbrottet. Intressant är också den exceptionellt tidiga träning som han förespråkade och att han arbetade med imitationsteknik genom att låta barnen lyssna på goda förebilder. Ofta användes grammofoninspelningar av Caruso. Överhuvudtaget framställs David Björling i avhandlingen som en kunnig, engagerad och kreativ sångpedagog.

Mot slutet av avhandlingen konstateras att den undervisning som David Björling utövade har mycket gemensamt med Suzukimetoden: tidig start, imitation, gruppundervisning, inställningen att alla kan lära sig spela eller sjunga. Det fanns alltså reformpedagogiska drag i David Björlings vokalpedagogik, men som författaren framhåller, saknas dokumentation, spridning och bredd för att till fullo uppfylla kraven på reformistisk pedagogik.

Avhandlingen är omfattande (484 sidor) och vittnar om stora och gedigna kunskaper inom det vokalpedagogiska fältet. Liljas skriver med flyt och engagemang och boken är lättläst och intresseväckande. En svaghet är enligt min mening just formatet. Även om det ofta hävdas att hermeneutiska arbeten kräver mer utrymme än andra genrer, hade det varit till fördel med en rejäl nedkortning. För att ta ett exempel borde kapitlet om vokalpedagogikens historia som är 134 sidor långt ha publicerats separat. Som det nu är faller detta välskrivna och intressanta kapitel ur avhandlingsramen. Likaså borde det stora antalet upprepningar ha reducerats. En annan kritisk synpunkt är att centrala begrepp som didaktik och empiri inte använts på ett stringent sätt. Möjligen hade jag också förväntat mig att finna något centralt hermeneutiskt begrepp redan i syftet för att signalera arbetets teoretiska grundvalar, men bortsett från detta är syftet genomtänkt och motsvarar väl innehållet i avhandlingen. Vad som är viktigt och direkt avgörande är att Liljas i sitt skrivande på ett smidigt och påpassligt vis återkopplar till sina ontologiska och epistemologiska utgångspunkter. Det gör arbetet konsistent och ”den röda tråden” i framställning är lätt att följa – undantaget det vokalhistoriska kapitlet.

Det är inte ovanligt att biografiskt inriktade arbeten tenderar att bli idolporträtt i stället för att ge bilden av en levande människa med brister, kon-

flikter och motsägelsefulla drag. Liljas har lyckats bra med att finna en balans mellan idealisering och kritisk hållning. Ricœurs kritiska hermeneutik har enligt min uppfattning använts klokt och genomsyrat tolkningarna på ett övertygande sätt. Denna avhandling om David Björling och hans sångundervisning fyller tveklöst en lucka i nordisk musikpedagogik. Juvas Marianne Liljas har skrivit in sig i en hermeneutisk tradition och lämnat ett viktigt bidrag till sångpedagogikens historia.

Sture Brändström

Mervyn McLean: *Pioneers of Ethnomusicology*. Coral Springs, Florida: Llumina Press, 2006, 424 s., ill., ISBN 1-59526-596-1

Knappast någon vetenskaplig disciplin vårdar sin egen historia så ömt som musiketnologin – eller *Vergleichende Musikwissenschaft* som vetenskapen ifråga hette på sitt ursprungliga språk. Historien förekommer inte bara i ämnets handböcker, där det är naturligt att presentera föregångarna och deras insatser. Att priser och hedersföreläsningar uppkallats efter framstående kolleger är heller inte särskilt anmärkningsvärt. Den viktigaste värden av vetenskapens historia utgörs trots allt av påfallande många hänvisningar till klassiska arbeten i aktuella böcker och artiklar, således ett slags vardagliga referenser till förhistorien. Att vara historigrafiskt medveten verkar kort sagt vara en del av identiteten hos en musiketnolog.

Bakom disciplinens tillblivelse finns en stor berättelse, vilket kan vara en av faktorerna bakom historiens ideliga synlighet. Hur ämnet formades i den innovativa kretsen i 1880-talets Berlin, med psykologen Carl Stumpf som ledande namn, är precis en sådan historia som tål att återberättas många gånger och som därför bidrar till den viktiga känslan av kontinuitet. Hur holländaren Jaap Kunst på 1950-talet vräkte disciplinens koloniala arv över bord genom att döpa om vetenskapen tillhör också de goda och ofta upprepade historierna.

Denna tillbakablickande omsorg får en tydlig illustration i den pensionerade musiketnologen Mervyn McLeans bok om ämnets pionjärer.

McLean är nyzeeländare, tidigare verksam vid University of Auckland och specialist på bland annat maoriernas och polynesiernas musik.

Boken har en lustig, för att inte säga rörig disposition. En första del behandlar musiketnologins historia: från upplysningstid till våra dagar. Andra delen beskriver en uppdelning i studiefält: folkmusik, orientalisk musik och stammusik. Del tre som är största avdelningen utgörs av en samling om 98 kortfattade biografier över musiketnologins pionjärer. Utbildning, karriär, hedersbetygelser, fältarbetsområden och viktigaste arbeten presenteras, innan den biografiska redogörelsen fullföljs med en levnadshistoria och hänvisningar till litteratur om den utvalde föregångaren. McLean har ansträngt sig för att hitta porträttbilder på de biograferade, vilket gör att man får en viss uppfattning om personen bakom namnet och de spridda texterna. En fjärdedel i boken innehåller ”släkträd” som visar förbindelserna mellan de mest framstående forskarna i respektive Berlinskolan, Wienskolan och den amerikanska skolan. Den femte delen redogör för musiketnologins vanligaste studieområden eller metoder. Boken avslutas med en kronologi över musiketnologins historia från 1271(!) till 2006, en omfattande litteraturförteckning, en sammanställning över fältarbetsfrågor samt sak- och personregister.

Det är lätt att hålla med Timothy Rice (i hans anmälan i *Yearbook for Traditional Music* 2007, s. 164–170) att detta är ”a deeply conservative book”. Någon opartisk framställning av disciplinens historia handlar det således inte om. McLeans ställningstaganden för föregångarna och deras insatser är så tydliga att boken nästan kan uppfattas som ett inlägg i en lärostrid. (Den som vill ta del av McLeans åsikter i klartext kan läsa hans polemiska artikel i ovan nämnda nummer av ICTM:s årsbok.) Författaren döljer inte att han gillar föregångarnas verk lika mycket som han ogillar dagens dominerande forskningstrender.

McLeans uppskattning av musiketnologins utveckling tycks sluta med Alan P. Merriam (1923–1980) som han å andra sidan värderar synnerligen högt. Det framgår inte minst av den personliga hyllning som han i biografidelen skrivit till sin amerikanske kollega. Merriams klassiska översikt *The Anthropology of Music* (1964) som onekligen bidragit till att forma ämnet verkar i McLeans

ögon vara en oöverträffad kulmen på en utveckling som därefter gått vilse.

Musikvetnologiska studier på hemmaplan, integrering med populärmusikforskning, allt större vikt vid teoribygge, lån av begrepp och metoder från närliggande vetenskaper – allt detta som kännetecknar musikvetnologin av idag faller uppenbarligen inte McLean på läppen. Han menar exempelvis att "excessive theory-building is one of the problems now besetting ethnomusicology" (s. 76), vilket med dagens teoribetoning i hela forskarsamhället måste uppfattas som en ropande röst i öknen. Ett av hans kapitelslut är smått patetiskt och visar i korthet hans avstånd till aktuell musikvetnologisk forskning: "I suggest that the now prevailing post-modern cast of ethnomusicology has gone too far, and there are still insights to be salvaged from past approaches, particularly from the era of the immediate past, which, in my view, has been too hastily abandoned" (s. 77). Det behövs ingen större fantasi för att förstå att McLean framför allt syftar på Merriams sätt att staka ut disciplinens forskningsområden och -metoder.

Ur svensk synvinkel kan det vara värt att notera två inhemska namn bland de 98 som författaren valt att biografiera: Ernst Emsheimer, vars intressanta levnadsöde och storhet som forskare bara skymtar genom McLeans summariska uppgifter, och Karl-Gustav Izikowitz, vars plats på scenen uteslutande vilar på hans engelskspråkiga avhandling om sydamerikanska musikinstrument (1935). Från övriga Norden finns inga namn som författaren funnit värdiga att inkludera. Timothy Rice kritiserar utförligt – och med rätta – McLeans urval och det finns därför ingen anledning att skjuta ytterligare skott mot författarens sätt att välja namn.

McLeans bok kan faktiskt läsas som en påminnelse om musikvetnologins snabba utveckling under senare decennier. Genom sitt ställningstagande mot de nya inslagen tydliggör han paradoxalt nog den förändring som gjort disciplinen långt mer användbar än den tidigare var. Genom att överge forskningsfälten som identifierande egenskap och i stället betona den kulturanalytiska inriktningen som sammanhållande kitt har musikvetnologin vunnit avsevärd spridning – jämför Dan Lundbergs resonemang i föregående års tidskrift (s.

114ff). Men denna framgångsrika kursändring har således inte någon vän i Mervyn McLean som värjer sig genom att hålla fram pionjärernas odis-
kutabla betydelse.

Gunnar Ternhag

Ron Moy: *Kate Bush and Hounds of Love*. Aldershot: Ashgate, 2007, 148 s., ISBN 978-0-7546-5798-9

I god tid innan Kate Bushs 50-årsdag – som infaller den 30 juli 2008 för den som vill skicka blommor – kom Ron Moys bok om den engelska sångerskan/klaviaturisten/kompositören från det engelska förlaget Ashgate. I Sverige är Bush ingen artist som ingår i rockmusikens kanon, men i England är situationen helt annorlunda. Där är Bush en ikon, låt vara en synnerligen enigmatisk sådan, men en ikon icke desto mindre. Därför är det förvånande att det inte förrän i slutet av 2007 har givits ut en akademisk bok om Kate Bush, men ganska självklart att boken ges ut som en del i Ashgates utmärkta pågående serie Ashgate Popular and Folk Music Studies.

Ganska snabbt kan man som läsare konstatera att i denna bok lär man inte bara sig en del om Kate Bush och hennes musik, utan även ett och annat om författaren till boken, Ron Moy. Märkligt nog berättar han om separation, depression, eufori och en del annan information som jag kan leva ett långt och lyckligt liv utan att känna till, men efter att ha läst boken vet jag fortfarande inte mer om hans akademiska position än att han är "Senior Lecturer in Popular Music Studies at Liverpool John Moore's University, UK". Vilket ämne kan man fråga sig? Svaret är: i alla händelser inte musikvetenskap.

Större delen av denna ganska omfångsfattiga bok består av (nästan) kronologiska beskrivningar av Kate Bushs inspelningar – i synnerhet skivan *Hounds of Love* från 1985 – och de flesta videos som hon gjort. Moy kallar det analyser, men det gör nog ingen musikvetare som har läst boken. Inget fel på beskrivningar, de kan vara både utmärkta och adekvata, men analys av musik är något annat än det Moy sysslar med i denna bok,

på gott och ont. I det här fallet mest ont av typen som kan förnimmas hos människor som känner smärta i ett ben som har amputerats. Problemet är att Moy enligt egen utsago saknar utbildning i såväl praktiskt som teoretiskt musicerande. Hans lösning är, enkelt uttryckt, tudelad. Hans taktik är att dels försvara/legitimera sina brister i musik med den gamla striden mellan musikvetenskap och sociologi – hos Moy exemplifierad av Susan McClary och Robert Walsers snart 20 år gamla text ”Musicology Wrestles with Rock” – dels fokusera på nationalitet, auteurteori samt förhållandet mellan video och musik.

Ytterligare ett syfte med boken är att försöka överbrygga den vida vallgrav som finns mellan journalistiska och akademiska texter om populärmusik. De sistnämnda verkar ligga Moy varmt om hjärtat, för han går sannerligen in för den uppgiften. Enligt undertecknad går författaren för långt. Vissa passager präglas av alldeles för godtyckligt tyckande som inte har i akademiska kretsar att göra. Det mest skrämmande exemplet på detta är när författaren längst ner på sidan 37 talar om Bush ”at the peak of her beauty”. Jag var tvungen att läsa om meningen ett par gånger för att säkerställa att jag verkligen har läst rätt. Dessvärre hade jag läst rätt.

Till antalet sidor räknat består denna bok huvudsakligen av beskrivningar, låt för låt, av Kate Bushs åtta album från och med debuten 1978 till och med 2005 års *Aerial*, samt beskrivningar av tre av Kate Bushs musikfilmer. Varför inte Bushs konsertfilm *Live at Hammersmith* från 1981 finns med är något av en gåta. Anledningen till att denna film inte behandlas nämner Moy ingenting om, trots att en av hans käpphästar är just visuell gestaltning av musik. Som jag redan nämnt är Moys bristande musikkunskaper ett problem. Hans beskrivningar är många gånger bra, levande och fantasieggande, men andra gånger blir det bara helt fel. Hade Moy haft bättre assistenter – två stycken nämns i förordet – kunde beskrivningarna ha blivit avsevärt bättre och mer fokuserade. Det handlar inte bara om musikaliska brister, utan också om ett stundtals klumpigt sätt att skriva om musik (Moy konstaterar exempelvis att många sångare och sångerskor har stora munnar!), något som inte underlättas av att författaren villigt berättar om sin roll som beundrare av Kate

Bushs musik.

Efter flera stycken med kritiska kommentarer vill jag gärna lyfta fram bokens styrkor. De består vid sidan av ett personligt engagemang och ett personligt tilltal (som visserligen ibland går helt över styr) främst av dels diskussionerna kring Bushs röstuttryck, dels Moys tankar om Kate Bushs förhållande till auteurbegreppet (med viss inriktning på genderfrågor). Här kommer författaren till sin rätt och förser läsaren med en del tänkvärda och intressanta perspektiv. Jämförelserna mellan Kate Bushs, Madonnas och Björks olika auteurpositioner är läsvärda, om än bitvis förutsägbara och något fega. I röstavsnittet tas Roland Barthes nu drygt 30 år gamla artikel ”The Grain of the Voice” fram igen, men icke desto mindre ligger det något i vad Barthes – och i förlängningen Moy – säger. Helt klart borde man ägna ännu mer forskning kring rösters klang inom rockmusiken helt enkelt eftersom just klangen i sig är så central och kan ligga till grund för att skilja inte bara individuella röster åt, utan i vissa fall även utgöra skiljemärke mellan stilar.

Personligen hade jag mer än gärna sett en omprioritering där vikten i högre grad hade lagts på de saker som Moy verkligen kan. Att översiktligt och journalistiskt beskriva låt efter låt blir encyklopediskt, och i detta fall bristfälligt. Några djupare insikter i Kate Bushs musik har i alla fall inte jag fått av Ron Moys beskrivningar. Ett annat alternativ hade naturligtvis varit att ge stort utrymme till någon med musikanalytiska kunskaper. En sådan bok hade verkligen kunnat vara intressant och med tanke på Bushs popularitet i England även en potentiell storsäljare.

I introduktionsavsnittet skriver författaren: ”No one has, to my way of thinking, yet engaged in an in-depth manner with the most fundamental aspect of Kate Bush’s life – her music.” Ron Moy har gjort ett lovvärt försök, men eftersom han går som katten kring het gröt – och inte ens vet vilken sorts gröt det rör sig om – väntar åtminstone undertecknad fortfarande på en bok som fokuserar och analyserar Kate Bushs musik.

Thomas Olsson

Ny svensk teaterhistoria. Band 1: *Teater före 1800*. Band 2: *1800-talets teater*. Band 3: *1900-talets teater*. Huvudredaktör: Tomas Forser. Hedemora: Gidlunds förlag, 2007, 324 + 405 + 572 s., ill., ISBN 978-91-7844-739-8, 978-91-7844-740-4, 978-91-7844-741-1

Ny svensk teaterhistoria är ett verk med ambitionen att ge en historisk översikt över teater i Sverige. Det är en imponerande och välbehövlig satsning, eftersom det senaste översiktsverket måste sägas vara Georg Nordensvans *Svensk teater och svenska skådespelare* från 1917-1918. En rad svenska teater- och litteraturvetare har bidragit till verket, som består av tre band om sammanlagt ca 1 200 sidor och i huvudsak är kronologiskt upplagt. De respektive delarna behandlar i tur och ordning "Teater före 1800" (bandredaktör Sven Åke Heed), "1800-talets teater" (bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth och Ingeborg Nordin Hennel) samt "1900-talets teater" (bandredaktörer Tomas Forser och Sven Åke Heed).

Man utgår från ett väldigt brett teaterbegrepp, som inkluderar dramaturgiska händelser av skilda slag. I verket ryms därför till exempel tolkningar av hållristningar från skandinavisk stenålder, analyser av medeltida liturgik ur ett performativt perspektiv, skoldramer, teater i hovmiljö, marknads-teater, melodramer, balett, opera, teater för barn, politisk teater, skådespel i radio och teve samt avantgarde-teater.

Några fördelar med det breda teaterbegreppet är att genrer som vanligtvis inte tas upp i större omfattning här får en självklar plats i sitt historiska sammanhang. Så sker till exempel i kapiteln om 1800-talets borgerliga teater, där det bland de trettioåttio teaterhändelser som är stomme i band två också tas upp verk som i dag inte alls hör till repertoaren, men som var viktiga då, som melodramen *Coelina*. I 1900-talsbandet lämnas på motsvarande sätt stort utrymme åt revy och buskis. Det visar på den bredd och mångfald som teaterlivet alltid haft, men som sällan kommit fram i en historieskrivning som varit mer inriktad på studier av verk som ansetts tillhöra kanon.

Det breda teaterbegreppet gör också att även teaterhändelser utanför de stora scenerna bereds plats. Gunilla Dahlberg redogör för vandrande teatertrupper på 1500- och 1600-talen, medan re-

sande sällskap och teater i landsorten på 1800-talet får välbehövlig uppmärksamhet i ett par kapitel av Dag Nordmark och Claes Rosenqvist. Även spridningen av teater under 1900-talet tas upp, både när det gäller turnéer, byggandet av stadsteatrar samt radio- och teveteatrens utbredning.

Betydelsefullt ur ett musikvetenskapligt perspektiv är att musikens förekomst i olika teatersammanhang nämns i många kapitel. Det finns många beröringspunkter mellan tal- och musikdramatik och det är viktigt att sådana perspektiv kommer fram. Det visar att det i vissa avseenden inte finns någon skarp gräns mellan teater- respektive musikvetenskapens intresseområden. Flera kapitel ägnas också åt traditionellt musikdramatiska genrer. Hovbaletterna under drottning Kristinas tid och festligheterna i samband med hennes kröning skildras ingående av Gunilla Dahlberg. I detta sammanhang blir teaterns möjlighet att skildra ideologier och politiska ideal väldigt tydlig – teaterns förmåga att kommunicera såväl idéer som känslor till sin publik är någonting som framhålls genom alla tre banden.

Den gustavianska tidens opera i Stockholm får en omfattande behandling av Marie-Christine Skuncke, där även de så viktiga praktiska förutsättningarna för teaterverksamhet tas upp. Här framkommer också att kontakterna mellan Sverige och utlandet varit nödvändiga för teaterns utveckling – ett förhållande som förstas är giltigt inte bara under 1700-talet utan under hela historien.

Från 1800- och 1900-talen belyses operan i Stockholm med två större kapitel. Göran Gademan skriver om grand opéra och presenterar en ingående studie av Meyerbeers *Robert le diable*, samt redogör för diskussionen om en svensk nationalopera i samband med en skildring av Ivar Hallströms *Den bergtagna*. Johan Stenström och Göran Gademan tar upp verksamheten vid Stockholmsoperan under andra hälften av 1900-talet. Här lyfts Göran Genteles och Sixten Ehrlings stora betydelse för Stockholmsoperans utveckling under 1950- och 60-talen fram, och uppsättningen av Karl-Birger Blomdahls och Harry Martinsons *Aniara* från 1959 ges en ingående skildring. Från 1970-talet får Stockholmsoperan en ökande konkurrens från nyetablerade operascener runt om i landet, och detta intressanta förhållande berörs i

ett avslutande avsnitt.

I övrigt förekommer ett kort avsnitt om det nya operahuset i Stockholm och operans nya organisation vid 1800-talets slut, samt om Wagner-traditionen vid Stockholmsoperan.

De mer populära genrerna operett och musikal behandlas i ett kapitel av Sven Åke Heed. Efter en kort redogörelse för operetten under senare delen av 1800-talet ges några exempel på senare tiders uppsättningar och den samtida debatten om operettens för- och nackdelar lyfts fram. På musikalens område ges skildringar av uppsättningar av *Teaterbåten* från 1942 och *Porgy and Bess* från 1948, liksom ett flertal exempel som belyser senare decenniernas musikalintresse.

Det är intressanta avsnitt om musikedramatiska verk och uppsättningsförhållanden som presenteras i boken. Någon tydlig motivering till varför man valt ut just dessa områden ur den omfattande operahistorien ges dock inte. Här får man som recensent instämma i inledningens uttalande, nämligen att urvalet med nödvändighet blir personligt betingat och att andra urval skulle vara minst lika möjliga. Man måste också konstatera att även om det finns ett intresse för musikens roll i olika teaterhändelser förekommer inte någon mer ingående analys av musikens betydelse i verken. Särskilt i samband med operakapiteln hade en diskussion om relationen mellan talldramatik och musikedramatik varit intressant, både för att lyfta fram likheter och skillnader. Med något undantag förekommer inte några musikexempel och inte heller några diskussioner om olika musikstilars relation till olika genrer. En något starkare betoning av den musikaliska sidan i de musikedramatiska verken hade kunnat ge en ökad förståelse och kunskap om musikens betydelse till exempel för kommunikationen till publiken och för skapandet av olika känslouttryck.

Sammanfattningsvis är *Ny svensk teaterhistoria* en intresseväckande översikt över den omfattande teaterverksamheten i Sverige från tidigaste tid till idag. Det breda teaterbegreppet öppnar för skildringar av hittills mindre ofta behandlade genrer och kan därigenom vara grund för vidare problematiseringar. Framför allt i 1800-talsavsnittet förekommer också ett intressant genusperspektiv, genom Ingeborg Nordin Hennels skildring av arbetsförhållanden för aktörer och aktriser. Positivt

är också att ett stort intresse visas för de musikedramatiska genrerna.

Karin Hallgren

Niklas Nyqvist: *Från bondson till folkmusikikon – Otto Andersson och formandet av ”finlandssvensk folkmusik”*. Diss. Åbo: Åbo Akademi förlag, 2007, 310 s., ill., notex., ISBN 978-951-765-374-9

Niklas Nyqvists doktorsavhandling i musikvetenskap, framlagd vid Åbo Akademi, behandlar en av Finlands och Nordens största folkmusikinsamlare: Otto Andersson. Han föddes 1879 på Vårdö, Åland och dog 1969 i Åbo. Otto Andersson var ytterst mångsidig och verkade som musikforskare, folklorist, skribent, komponist och arrangör. År 1923 disputerade han på avhandlingen *Stråkkharpan, en studie i nordisk instrumenthistoria*. Han var professor i musikvetenskap och folkdiktsforskning vid Åbo Akademi 1926–46 och dess rektor 1929–36. Otto Andersson var en central gestalt i det finlandssvenska kulturlivet. Under åren som professor vid Åbo Akademi grundade han de musikhistoriska samlingar som 1949 blev Sibeliusmuseum.

Nyqvists arbete anknyter till många olika problemområden inom nordisk och internationell musikvetenskap. Ett viktigt område är musikens roll som identitetsmarkör i den finlandssvenska kontexten, ett annat är musikalisk revitalisering när musiken flyttats från ett sammanhang till ett annat. Ett genomgående tema är den musikaliska kanoniseringsprocessen som skett via urval vid insamlingen och vid Otto Anderssons omfattande utgivning av arrangerad folkmusik.

Arbetets utgångspunkt är Otto Anderssons folkmusikaliska verksamhet med insamling, revitalisering och forskning – såsom den beskrivs i hans egna skrifter. Dessa texter, såväl opublicerade som publicerade, analyseras i förhållande till den kulturhistoriska utvecklingen. Samtidigt är också en biografisk dimension närvarande. Avhandlingen undersöker alltså på vilket sätt en individ genom sin verksamhet och sina publikationer bidrar till formandet av det som i avhandlingen betraktas som en finlandssvensk folkmusikkanon.

Det faktum att Otto Andersson var en mycket

betydelsefull person i den finlandssvenska kontexten gör den här typen av personstudier komplicerade att genomföra. Nyqvist har dock lyckas balansera sin studie och målat en trovärdig bild av Andersson.

Nyqvists avhandling är på många sätt stark i synnerhet när det gäller arbetet med textkällor som också utgör den centrala delen. En något svagare sida finns vad gäller teoribygge, problematisering och avgränsningsdiskussion. En essentiell del rör begreppet kanon. Kanoniseringsprocessen är central för avhandlingens genomförande. Otto Anderssons arbete ska enligt Nyqvist belysas utifrån dess betydelse som stilbildande och kanonskapande för själva betydelsen av finlandssvensk folkmusik. Ändå saknas en genomgripande diskussion av begreppet kanon, både vad beträffar avgränsningar i betydelse och dess användning i förhållande till andra närstående begrepp som kulturarv, musealisering, musikalisk kommodifiering etc. Nyqvist skiljer inte på ett tillfredsställande sätt mellan olika nivåer av kanonisering.

Från mitt perspektiv skulle man kunna se den finlandssvenska folkmusikvärlden genom följande modell:

VARDAGSNIVÅ

a) *Verkligheten och musicerandet*

I vardagsmusicerandet finns vissa giltiga praktiker, vissa stilar, instrument, repertoarer som brukas i musiksammanhang.

b) *Tradition*

Att viss musik lever längre än annan eller att vissa stilar och uttrycksformer överlever medan andra snabbt försvinner som dagsländor är en typ av kanonisering på vardagsplanet. Detta kallas ofta *tradition*.

REPRESENTATIV NIVÅ

c) *Symbolisk laddning av musik*

Viss musik från nivå 1 kan ges särskilt värde i speciella situationer. Jag tänker här t.ex. på musei- och arkivsammanhang. Genom särskilda processer väljs musikstilar och artister ut för att representera kulturen, nationen eller epoken. Denna utvalda musik kallar vi ofta för kulturarv.

d) *Musik som mönster*

Men på denna nivå kanske man inte nöjer sig med att ”ställa ut” musiken. Den kanske t.o.m. uppfattas som så bra eller estetiskt vär-

defull att den ges ett slags normerande värde. En musikstil kan på så vis bli vägledande för vad som ska betraktas som god smak. Denna typ av urvalsprocess kallas ofta *kanonisering*.

Med denna modell som utgångspunkt blir kanon ett slags specialfall av kulturarv, ett slags kulturarvets nobless eller elit. Men så behöver det naturligtvis inte vara. Det som ovan kallats tradition motsvarar också en typ av kanonisering. Den symboliska laddningen kan också betraktas som en typ av kanoniseringsprocess. Problemet i Nyqvists avhandling är att nivåerna inte skiljs åt.

Vidare kan man se att Nyqvist inte riktigt genomför diskussionen kring hur Anderssons arbete återförs till den musikaliska praktiken och där påverkar musicerandet och musiklivet i Svenskfinland – detta är ju en fundamental del av en kanoniseringsprocess. Här finns mycket mer att säga. Med det upplägg av handlingen nu har ligger fokus på beskrivningen av Otto Anderssons karriär och arbete. Själva effekten av kanoniseringsprocessen, dvs. hur hans skrifter, arrangemang etc. verkligen har blivit normerande i finlandssvensk folkmusik, är faktiskt ganska ringa diskuterat. Ett sådant resonemang borde ha byggts ut i avslutningsdelen.

Sammanfattningsvis kan man säga att Nyqvists arbete är en bra grund för ett studium av hur en person kan komma att prägla ett folks musik. Vi har gott om paralleller i andra länder vid ungefär samma tid Béla Bartók (1881–1945) och Zoltán Kodály (1882–1967) i Ungern, Constantin Brailoiu (1893–1958) i Rumänien, Cecil Sharp (1859–1924) i England och förstås Armas Otto Väisänen (1890–1969) i Finland och Folkmusikkommisionen i Sverige med Nils och Olof Andersson. I själva verket är Otto Anderssons del i ett nationellt projekt något av det mest internationella som företagits.

Niklas Nyqvist har gjort en insiktsfull och närgående studie av en av Nordens viktigaste folkmusikinsamlare och -forskare. Avhandlingens starka sidor är den nogsamma och källkritiska genomgången av bakgrundsmaterial kring Otto Anderssons liv och verk. Nyqvist besitter också praktisk musikalisk kompetens, vilket är till gagn för studiens relevans och trovärdighet. Nyqvist anknyter till relevant nordisk och internationell forskning på ett tillfredsställande sätt.

Dan Lundberg

Torsten Pettersson (red.): *Operavärldar från Monteverdi till Gershwin*. Stockholm: Bokförlaget Atlantis AB, 2006, 371 s., ISBN 10: 91-7353-116-2

Antologin *Operavärldar* är resultatet av ett lika ovanligt som lovvärt initiativ inom svensk humaniora. Utifrån ett djupt intresse för och ett solitt kunnande om opera har Torsten Pettersson – professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet – helt informellt inbjudit ett tjugotal forskare från olika discipliner att tillsammans söka sig in i operans mångskiftande världar och i essäform redovisa sina upptäckter. Syftet är att erbjuda den vida kretsen av operavänner en möjlighet till djupare inblickar i ett urval centrala operaverk, än vad exempelvis programblad, lexikonartiklar och översiktsverk kan erbjuda. De medverkande författarna har sammantaget en kunskap som väl täcker operans mångfald och komplexitet; flera av dem är praktiskt verksamma inom operaproduktion och medier, andra är forskare inom litteratur-, musik- och teatervetenskap. Merparten av texterna bygger också på egen grundforskning.

Som multikonstverk utgör operan en veritabel utmaning för alla medverkande i en operauppsättning och så även för forskare. Och det är just denna operakonstens rikedom som Torsten Pettersson velat belysa med bidrag från skribenter med så olika bakgrund och så skilda perspektiv. Författarna har givits stor frihet i sina val av ämnen, utgångspunkter och uppläggning. Så är också spännvidden bland bidragen stor och dispositionen av volymen därmed inte helt självklar. Redaktören har valt en kronologisk uppläggning ”från Monteverdi till Gershwin”. Det medför att de teman och kopplingar som finns mellan texterna bryts upp. Nu får läsaren ändå hjälp på vägen i ”Inledning”, där redaktören lyfter fram centrala teman och belyser vissa mönster.

I de två inledande texterna behandlas några helt grundläggande problemkomplex. Lars Sjöberg tar i sin essä ”Ordets musikalisering” upp några viktiga aspekter på den i all vokalmusik centrala, men ack så svårångade relationen mellan text och musik. En roman, ett skådespel eller en dikt är öppen för många olika läsarter och tolkningar. Men i och med att en tonsättning absorberar texten har, menar Sjöberg, mångtydigheten gått förlorad. Han berör även de ständigt aktuella problemen med

översättningar av operatexter, svårigheter som lett till att operorna numera mestadels framförs på originalspråk, kompletterat med översättning på textremsor.

”Om konsten att förstå en mycket gammal opera” skriver Lars Berglund. Med Monteverdis *Orfeo* som underlag diskuterar han våra möjligheter att förstå, tolka och värdera ett fyrahundraårigt musikverk. Förmår vi lyssna oss runt de sekler av musik som ligger mellan oss och Monteverdi? Genom att utifrån några särskilt inflytelserika tolkningar av *Orfeo* studera operans receptionshistoria vill Berglund i sin uppsats närma sig en mera nyanserad förståelse av operan och dess innebörd. Att söka djupare förståelse för det förflutna på dess egna villkor prövas också i flera andra uppsatser. Så i Lennart Hedwalls belysning av ”Musikalisk retorik och framställning av känslor i 1700-talets opera” och i Eva Nässéns analys av scenisk gestaltning på Händels tid med utgångspunkt i äldre skrifter om retorikens kroppsspråk och gestik. Med ett recitativ ur Händels *Julius Caesar* som exempel visar hon konkret hur scenkonstens avancerade kodsystém i nära samspel med musiken kan ta gestalt i ett sceniskt framförande.

Vi möter i texterna även andra intressanta aspekter på operornas historiska förutsättningar. Sven Åke Heed granskar exempelvis ”Mozarts *Così fan tutte* som upplysningsexperiment”, ett verk där upplysningstidens förnuft bryts mot den begynnande romantikens känsla. Han visar också hur Mozart i flera av sina operor lånar från olika genrer, men samtidigt förhåller sig parodiskt till dem. Själva metoden, menar Heed, ”är inte olik den som postmoderna konstnärer, dramatiker och kompositörer, tillämpar när de genom *recycling* och återbruk skapar sina egna konstverk för en ny tid”. I sin essä om Webers *Friskytten* och det romantiska landskapet gör Staffan Bergsten, med operans scenanvisningar som utgångspunkt, kopplingar till den samtida litteraturen och till föreställningarna om det sublimes.

Verdis tre Shakespeareoperor – *Macbeth*, *Otello* och *Falstaff* – är föremål för Björn Sundbergs väl underbyggda reflektioner kring växelspelet mellan text och musik, mellan drama och opera. Eller med andra ord, den förskjutning som äger rum då vår förståelse av pjästexten bryts mot upplevelsen av operan, men också den återkoppling som sker

från operaupplevelsen till en fördjupad uppfattning av dramat. ”För den som tillägnat sig Verdis tre operor”, skriver Sundberg, ”blir Shakespeare aldrig mer densamme”. Erik Wallrup söker – utifrån Nietzsches föreställning om det rusigt dionysiska – med ett djärvt grepp ”Scenen för Dionysos återkomst” och tycker sig finna den i tre operor från 1900-talets början: Strauss *Elektra*, Schoecks *Panthesilea* och Szymanowskis *Kung Roger*. Avgörande är, menar Wallrup, att de tillkom under en övergångstid, då den senromantiska musikstilen havererat men ännu inte ersatts av en modernistisk – en brytpunkt där den musikdramatiska energin flödade fritt.

Till de mera empiriska, dokumentära texterna hör Anders Wiklunds studie av den italienska operaindustrin under första hälften av 1800-talet, liksom Stefan Johanssons noggranna genomgång av Stockholmsoperans iscensättningar av operorna i *Nibelungens ring* under drygt ett sekel. Han lägger betoning på regi och framförandetraditioner, inte minst på musikstilens och sångidealens förvandlingar, men även på de svenska Wagnersångarnas plats på den internationella arenan. Receptionshistoria skrivs av Karin Helander, som jämför några uppmärksammade uppsättningar av Bizets *Carmen* och av Johan Stenström i en uppsats om Puccinis *Flickan från Vilda Västern*, där han granskar mottagandet av den enda svenska uppsättningen av denna ”Guldgrävarromantik på italienska”, vilken hade sin svenska premiär på Stockholmsoperan 1934.

Ett annat tema med flera överraskande nedslag har med tro och tvivel att göra. Torsten Pettersson tar själv i en synnerligen läsvärd essä upp den av forskarna försummade religiösa tematiken i 1800-talsoperan. Under detta sekel av snabbt tilltagande sekularisering – då Darwins utvecklingslära får sitt genomslag i såväl vetenskap som skönlitteratur – då erövrar gudstro och religiösa motsättningar allt större plats inom operakonsten. Efter en skarpsynt granskning av religionens roll i tysk, fransk och rysk 1800-talsopera stannar Pettersson inför en närstudie av gudsbilderna i Verdis operor till texter av Piave – spänningen mellan Gud som överdomaren, hämnaren och som den nådefulle förlåtaren. Religionens och gudsbildens roll i dramat återkommer också i några andra texter. Så i Karin Hallgrens studie av Meyerbeers *Hugenot-*

terna, med fokus på religionsstriderna som drivs fram av kollektivet/körerna och de tragedier som dessa medför för individerna; likaså i Jan Holmgaards jämförelser mellan den av Gud övergivna världen i Büchners 1800-talsdrama *Woyzeck* och Alban Bergs opera *Wozzeck*, där gudstron skymtar som möjlig tröst i den obarmhärtiga tragedien; slutligen i Gunnel Bergströms framhävande av de bibliska berättelsernas och gudsrelationernas vardagsnärlighet i Gershwins *Porgy and Bess*.

Att operans värld erbjuder fruktbara fält för genusforskning och feministiska studier är uppenbart och det har också under senare år framgått av en rad internationella och inhemska publikationer. Så även av några bidrag i den här aktuella antologin. Under rubriken ”Elsa! Har du väl rätt förstått mig?” genomför Tiina Rosenberg feministiska analyser av könsroller och maktspel i Wagners *Lohengrin*. Eva-Britta Ståhl genomför en förtärad analys av ”Den liderliga kyskheten” – eller med andra ord, den fundamentala dualismen mellan kött och ande – i Wagners *Parsifal*. Men när tonsättaren i tredje akten söker gestalta den återvunna renheten, då förlorar musiken, menar Ståhl, sin kraft och verket förblir oroande obestämbart och i grunden oavslutat. Utifrån queerteoretiska aspekter granskar Göran Gademar några av Tjajkovskijs operor och diskuterar vilken betydelse tonsättarens homosexualitet kan ha haft bl.a. för framställning av den omöjliga kärleken, ett centralt tema i flera av dessa verk.

Det är som synes mycket olikartade texter av varierande svårighetsgrad som ryms i denna volym, något som kan vara svärgripbart för läsaren – särskilt som texterna riktar sig till en bred krets av operavänner. Men det är ingen tvekan om att alla och envar kan göra spännande upptäcktsfärder i detta rika urval. De olika artiklarna bör också kunna tjäna som underlag för fruktbara diskussioner både i studiecirklar och i seminarier på såväl grundutbildning som forskarnivå – inte minst som mötesplatser över ämnesgränser. Sammantaget visar denna volym – vackert formgiven av mästargrafikern Christer Jonson – hur fruktbar interdisciplinär forskarsamverkan i bästa fall kan vara.

Anna Ivarsdotter

Tobias Pontara: *Brev från den autonoma musikens värld: Den diskursiva konstruktionen av musikalisk autonomi i den samtida klassiska CD-skivan*. Diss. Stockholms universitet: Institutionen för musik- och teatervetenskap, 2007, xii + 252 s., ISBN 978-91-628-7057-7

Sedan ett antal år tillbaka framstår ”diskursanalys” som något av ett modeord inom kulturvetenskaperna. Detta förhållande har dock hittills lämnat relativt få avtryck inom svensk musikvetenskap, vilket kan synas förvånande med tanke på att diskurser om musik snarare än musiken ”i sig” kan sägas vara musikvetenskapens egentliga objekt – varje vetenskaplig tillgång till ett fenomen vilket som helst sker ju per definition via språkliga diskurser. Tobias Pontaras avhandling utgör därmed ett undantagsfall: den har ett explicit diskursanalytiskt fokus, och dess studieobjekt är språkliga texter om musik. Avhandlingen handlar således om ”hur Johannes Brahms symfonier framställs och förmedlas i något så till synes perifert som CD-konvoluttexter”, men också om ”några av våra kanske mest djupt rotade föreställningar om den klassiska musiken” (s. 1), nämligen föreställningar om en autonom instrumentalmusik.

I det inledande kapitlet gör författaren ett i mitt tycke högst relevant påpekande beträffande ”en olycklig tendens inom de senaste decenniernas autonomidiskussion; nämligen en intern, självbespeglade och efterhand ganska tröttsam diagnostisering av det egna ämnets identitetskras” (s. 7), och det är utifrån detta han valt att undersöka nutida texter riktade till en publik utanför den musikvetenskapliga disciplinen. Syftet med undersökningen är diskursanalytiskt snarare än i traditionell mening ideologikritiskt, men eftersom studien är ”förankrad i ett foucaultianskt diskursbegrepp” (s. 9) innefattar diskursanalysen också frågor om sociala konsekvenser, subjektpositioner, maktförhållanden och kunskapsproduktion.

De två huvudsyften som formuleras i avhandlingen är ”att visa i vilken grad och genom vilka medel en viss typ av massproducerade och samtidigt offentligt auktoriserade texter om klassisk musik reproducerar en historiskt sett inflytelserik och fortfarande idag på många sätt dominerande diskurs om den instrumentala konstmusikens autonomi” (s. 11) respektive ”att visa hur den dis-

kursiva konstruktionen av det lyssnande subjektet i texterna kan ses som nära förbunden med den kunskapsproduktion och de maktförhållanden som konstitueras i, och som samtidigt bidrar till att upprätthålla, den musikaliska autonomins diskurs” (s. 12). Det empiriska materialet utgörs av 40 CD-konvoluttexter från inspelningar med Johannes Brahms symfonier. Ett viktigt motiv till valet av dessa texter är att dessa symfonier ”traditionellt sett fått stå som några av de viktigaste representanterna för en absolut och autonom instrumentalmusik” (s. 14). Textvalet motiveras vidare med att det här är fråga om texter som spridits till en bredare publik än den akademiskt musikvetenskapliga och att texter av detta slag har ett uttalat didaktiskt syfte och tydliga inslag av verkbeskrivning. Det slutgiltiga urvalet av texter har därutöver skett utifrån överväganden om aktualitet (det är fråga om CD-omslag, inte LP-omslag) samt status och tillgänglighet (endast kända skivbolag, dirigenter och orkestrar är representerade). För att undvika problematiken kring jämförelser mellan framställningar på olika språk begränsar författaren vidare urvalet till engelskspråkiga texter.

De två följande kapitlen tecknar avhandlingens teoretiska och historiska ramverk. I kapitel 2 diskuterar Pontara de olika innebörder av begreppet diskurs som återfinns hos Foucault och ansluter sig själv närmast till den definition som definierar ”diskurs” som ”en individualiserbar grupp av utsagor”. Detta innebär, vilket författaren uttrycker genom en ofta citerad formulering ur Jørgensens & Phillips handbok i diskursanalys, att ”diskurs” ses som ”ett bestämt sätt att tala om och förstå världen (eller ett utsnitt av världen)” (s. 29). Författaren avgränsar vidare sin analytiska infallsvinkel från den filosofiska estetiken: det är här inte fråga om en undersökning av sanningshalten i kritiska omdömen om musikverk, utan av hur verket och dess egenskaper formas genom våra verbala representationer av det.

En central ställning i avhandlingen innehas således av vad författaren kallar ”den musikaliska autonomins diskurs”. Som ett grundläggande kännetecken för denna anges föreställningen om musik som ”ett *i alla avseenden* oavhängigt och fristående fenomen” (s. 34). Historiskt är denna diskurs framför allt förankrad i Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*, av Pontara karakteri-

serad som "en monumental text", dvs. ett av det slags texter som "framträder som anknytnings- eller fästpunkter för diskursen" (s. 38). I kapitel 3 skisseras den historiska framväxten av denna diskurs med utgångspunkt i tysk idealism vid tiden kring sekelskiftet 1800, framför allt Kants filosofiska estetik med dess betoning av estetiska smakomdömens intresselöshet och fokusering av "ändamålsenlighet utan ändamål". Författaren refererar de olika formuleringar av romantisk musikestetik som återfinns hos Wackenroder, Tieck och Hoffmann och urskiljer med hjälp av Lydia Goehr två huvudtendenser i denna estetik: dels en transcendentalestetisk tendens grundad i religiös tradition, dels en formalistisk fokusering av musikens interna strukturella relationer och förlopp. I den musikaliska formalismen sker en renodling av de sistnämnda aspekterna i och med att romantiskt-metafysiska föreställningar avlägsnas, och här utpekas Hanslicks bok som den musikaliska formalismens "kanoniska uttryck" (s. 61).

I kapitel 4 analyserar Pontara de "centrala ut-sagorna" i den musikaliska autonomins diskurs såsom den formuleras hos Hanslick. Han identifierar tre typer av påståenden som kännetecknande för denna diskurs: påståenden med innebörden att "musiken existerar endast i syfte att lyssnas till för sin egen skull", att "musik varken kan eller bör specificeras i extramusikaliska termer" respektive att "musiken *qua* estetiskt objekt varken kan eller skall värderas eller expliceras i ljuset av de historiska, sociala och kulturella kontexter i vilka den tillkommit (s. 68ff.). Dessa tre utsagor, som alla bidrar till den diskursiva konstruktionen av musikverket som ett självständigt organiskt-strukturellt förlopp, representerar tre olika kategorier inom autonomidiskursen, av författaren benämnda "estetisering", "avspecificering" och "dekontextualisering" (s. 70). Estetiseringen innebär att musiken "avfunktionaliseras", dvs. fränkänns alla i någon mening utom musikaliska ändamål. Avspecificeringen har sin grund i omvärderingen av musikens begreppslöshet från en negativ till en positiv egenskap; här skiljer författaren mellan en "romantisk" avspecificering (musiken uttrycker det utsägbara) och en "formalistisk" (musiken konstitueras och legitimeras endast av sin intramusikaliska logik, som ger upphov till det organiskt enhetliga musikverket och också utgör mu-

sikens innebörd). Dekontextualiseringen innebär både att konsten i allmänhet avskärmas från den sociala verkligheten och att musiken avskiljs från övriga sköna konster; musiken frikopplas från sitt historiska sammanhang och tillskrivs absoluta värden.

Kapitel 5 ägnas åt en analys av de 40 CD-texternas struktur och disposition. Författaren påvisar att texterna genomgående uppvisar en uppdelning mellan "kontextrelaterade" och "musikfokuserade" avsnitt; "kontext/analys-struktur", där de två olika kategorierna följer på varandra i denna ordning, är vanligast, men ett fåtal texter har en "interfolierad struktur". I de kontextrelaterade avsnitten återkommer ett antal "obligatoriska berättelser": om "den långa vägen" till den 1:a symfonin, om uruppförandena, om symfoniernas samtida reception och kritik samt om Brahms förhållande till Beethoven. De musikfokuserade avsnitten innehåller dels beskrivningar av musikens struktur ("strukturella beskrivningar"), dels beskrivningar av musikens expressiva karaktär ("karaktäriseringar"). De sistnämnda kännetecknas enligt Pontara av en "traditionstyngd" terminologi med en begränsad repertoar av termer och är ofta infogade i strukturbeskrivningar; resultatet är att de beskrivna musikaliska uttrycken objektifieras och standardiseras. Han påpekar att estetiska värderingar sällan formuleras explicit i texterna och menar att dessa värderingar snarare är "på ett subtilt sätt inbyggda i ett objektifierat språk av strukturella beskrivningar" (s. 118). I en diskussion av texternas "interdiskursivitet" hävdas att de innehåller dels analysutsagor hemmahörande i "en akademisk-formalistisk diskurs", dels estetiska utsagor hemmahörande i "en traditionell konstkritisk diskurs". Slutsatsen är dock att dessa diskurser är "fusionerade" och att "integreringen av dessa två mer specifika diskurser i texterna kan betraktas som en diskursiv formation genom vilken musiken konstitueras som ett specifikt kunskapsobjekt med vissa specifika egenskaper" (s. 138).

Det följande kapitlet, kapitel 6, framstår som det centrala avsnittet i avhandlingen. Utifrån hypotesen att CD-texterna är strukturerade utifrån den musikaliska autonomins centrala utsagor är syftet här att visa hur texterna konstruerar musiken som estetiserad, avspecificerad och dekon-

textualiserad, dvs. att texterna är strukturerade utifrån vissa regulativa grundföreställningar och reproducerar dessa föreställningar, samt att diskutera vilka alternativa diskurser som utelämnas.

Estetiseringen av musiken är oförenlig med funktionalistiska uppfattningar, dvs. föreställningar om att musiken fyller någon utommusikalisk funktion, och författaren påvisar att uttryck för sådana funktionalistiska föreställningar saknas. CD-texterna innehåller inga resonemang om musikens funktioner för dåtida eller nutida publik – här skiljer sig de studerade texterna för övrigt från dem som beledsagar ”populärklassiska” skivutgåvor – och i stället legitimeras och naturaliseras ett koncentrerat lyssnande.

Avspecifisering av musiken är på motsvarande sätt oförenlig med innehållstolkningar. Enligt Pontara förekommer en narrativ innehållstolkning endast i en CD-text, och då bara i termer av ”en generell emotionell utvecklingslinje”. Vidare förekommer att musiken tillskrivs expressiva egenskaper ”i någon form”, men författaren hävdar att texterna inte pekar ut ”en relation mellan musiken och någonting utanför musiken som den skulle förmodas uttrycka” (s. 173). Inte heller visar analysen ”att musiken på något sätt skulle tillskrivas ett specifikt innehåll i termer av representation” – i stället beskriver karaktäriseringarna musiken ”metaforiskt i termer av mänskliga karaktärsdrag och sinnestillstånd” (s. 175). Här hänvisar författaren till ett Hanslickcitrat, där denne påpekar att termer som refererar till känslor och sinnestillstånd kan användas för att beskriva musik, så länge vi har i åtanke att detta språkbruk är bildligt och inte beskriver något uttrycksinnehåll hos musiken. Det förefaller dock diskutabelt huruvida CD-texternas nutida läsare verkligen uppfattar karaktäriseringarna enligt Hanslicks anvisningar och inte som beskrivningar av en musikalisk representation. Som Jean-Jacques Nattiez har påpekat finns en potentiell motsägelse i Hanslicks formalism mellan en empirisk beskrivning av musikens känslouttryck och ett normativt påbud att detta bör uppfattas som en metaforisk beskrivning av musiken i sig, och här tycks Pontara i viss mån göra Hanslicks agenda till sin egen i syfte att renodla sin representation av autonomidiskursen.

Vad angår dekontextualiseringen av musiken i CD-texterna menar författaren att denna endast är

relativ: som tidigare påpekats innehåller texterna regelmässigt kontextrelaterade avsnitt. Enligt Pontara berör dock dessa avsnitt främst specifikt musikaliska företeelser, och han hävdar att den kontext/analys-struktur som beskrivits i kapitel 5 av tradition är typisk för dekontextualisering i musikvetenskapliga sammanhang. Exempelvis saknar de analyserade texterna nästan helt referenser till andra konstformer, och de politiska aspekterna av konflikten mellan Brahms och ”nytyckarna” förbises.

I det avslutande kapitlet diskuterar författaren dels hur subjektet konstitueras i autonomidiskursen, dels hur maktrelationer och sambandet mellan kunskap och makt kommer till uttryck i denna diskurs. ”Subjektpositioner” definieras som dels ”de perspektiv diskursen frambringar och utifrån vilka dess kunskap och representationer av fenomenen legitimeras och görs meningsfulla”, dels ”de specifika sätt att vara, uppleva, känna, handla, tänka, förhålla sig till och tala på som konstitueras i varje given diskurs och i den kunskapsproduktion som är knuten till denna” (s. 194). Pontara påpekar att lyssnaren/läsaren kan avvisa den erbjudna subjektpositionen, men menar att den auktoriserade kunskap som autonomidiskursen bygger på kan förväntas utöva ett visst tryck på ”den allmänne och relativt illitterate musikentusiasten” (s. 195). Hans slutsats är att CD-texterna genom sin betoning av musikens strukturella koherens positionerar lyssnaren som en strukturinriktad lyssnare. Teknisk terminologi samverkar med sanningsanspråk och objektivitet baserad på den status och det intellektuella kapital som är knutna till institutioner som musikvetenskap, konserthus och skivbolag, och strukturlyssnaren är på samma gång både ”exalterad” och distanserad.

Inte oväntat drar författaren vidare slutsatsen att den maktrelation som artikuleras i autonomidiskursen innebär att de som behärskar diskursen kan dominera dem som inte gör det. Som ett alternativ till den subjektposition som konstitueras i diskursen föreslås ett ”idiosynkratiskt lyssnande”, i vilket musiken ”kontinuerligt relateras till och integreras med en specifik lyssnares personliga livsvärld” (s. 216). Det idiosynkratiska är dock enligt Pontara en diskurs som ”avauktorerats” i CD-texterna, varvid den icke-professionelle lyssnarens identitet riskerar att gå förlorad. Vidare

innebär homogeniseringen och normaliseringen av strukturlyssnandet en disciplinering av lyssnarens förhållningssätt till den klassiska musiken. Detta innebär också en potentiell disciplinering av kroppen, en disciplinering som kan ses realiserad i det institutionaliserade lyssnandet vid offentliga klassiska konserter, vars regler explicit formuleras i åtta ”budord” publicerade i tidningen *Konsertnytt* och återgivna i avhandlingen.

Inom ramen för en analys av den autonomidiskurs som formuleras i de studerade CD-texterna förefaller dessa slutsatser både välgrundade och övertygande. Med tanke på avhandlingens uttalade inriktning mot texter riktade till en icke-akademisk publik framstår dock också frågan om diskursens ”verkningsgrad” utanför akademien som intressant. Jag hade gärna sett en konkretisering av diskussionen kring de maktrelationer som formuleras i diskursen, t.ex. genom ett utförligare resonemang kring vilken den lyssnande/läsande publik är som idag tar del av denna musik och dessa CD-texter. Denna publik skymtar i avhandlingen endast i förbigående, i formuleringar som ”en ’genomsnittlig’ skivköpare med ett relativt stort intresse för klassisk musik” (s. 15), ”den musikintresserade lekmannen, den allmänne musikälskaren” (s. 125) eller ”produktens avsedda målgrupp, vilken man traditionellt återfinner i den borgerliga medelklassen” (s. 152).

I detta sammanhang undrar jag också över varför de i diskursen formulerade subjektpositionerna diskuteras endast utifrån konstruktionen av musiken som ett strukturellt kunskapsobjekt, inte som ett estetiskt kunskapsobjekt (jfr s. 202). Min slutsats är att detta indikerar att ”traditionell konst- och musikkritik” inte i samma utsträckning som musikvetenskaplig strukturanalys entydigt kan förknippas med en musikalisk autonomidiskurs. Oaktat dess historiska rötter i romantikens musikestetik finns tecken på att det bredare genombrottet för autonomidiskursen sker först under senare delen av 1900-talet i samband med konsolideringen av akademisk musikvetenskap, men mer idiosynkratiska kritikerstilar lever länge kvar. Något ironiskt förefaller det som om den upplevda relevansen hos denna autonomidiskurs för en bredare publik börjar markant avta ungefär vid samma tidpunkt som den blir fullt etablerad, åtminstone i Sverige, att döma av förändringarna i

Sveriges Radios programpolitik på musikområdet under 1950–70-talen. I mitt tycke hade avhandlingen berikats av åtminstone en skiss till en sådan historik.

Dessa invändningar är dock mer att betrakta som randanmärkningar. Inom de ramar författaren uppställt framstår Tobias Pontaras avhandling som en mycket väl genomförd studie, som visar att han i grunden behärskar och konsekvent förmår tillämpa det valda teoretiska perspektivet. Till skillnad från flertalet nyare svenska musikvetenskapliga avhandlingar är den utpräglat metodsnarare än materialinriktad, och mot bakgrund av den inledningsvis nämnda sällsyntheten av diskursanalytiska studier inom svensk musikvetenskap framstår arbetet som mycket välkommet. Till det positiva intrycket bidrar också att Pontara är en utmärkt stilist med ett (bortsett från enstaka anglicismer) klart, precist och stringent språkbruk. Som all god humanistisk forskning väcker avhandlingen fler frågor än den besvarar, och författaren demonstrerar tydligt sin kapacitet att i kommande forskning gripa sig an dessa frågor.

Alf Björnberg

Per-Ola (Pelle) Räf: *Organister och orglar i Karlstads stift t. o. m. 1869*. (Stiftshistoriska sällskapets i Karlstad skriftserie nr 6.) Skara: författarens förlag, 2007, 544 s., ill., ISBN 978-91-633-0908-3

År 2002 utkom Per-Ola Räf med en omfattande volym om orglar och organister i Skara stift fram till 1857, till stor del baserad på omfattande studier av samtida primärkällor, framför allt kyrkoarkiv. I min recension (STM 2003, s. 114f) uttryckte jag förhoppningen att liknande volymer skulle kunna ges ut för andra stift. Tanken med detta var närmast att boken skulle inspirera forskare med annan regional anknytning till att, på samma sätt som Räf, gräva i denna del av det egna stiftets historia. I den mån sådan inspiration givits, har den dock ännu inte, så vitt bekant, tagit sig uttryck i bokproduktion. I stället är det Per-Ola Räf själv som fem år efter sitt förstlingsverk nu samlat sig till ett nytt, lika imponerande kraftprov. Konceptet är detsamma som föregångarens:

en kombination av orgelhistoriskt och biografiskt uppslagsverk. Att slutåret satts till 1869 motiveras med att den första riksomfattande organistmatrikeln utkom detta år.

Innehållet är disponerat kontraktvis, där varje församling fått ett eget avsnitt med en inledande orgelhistorik följt av kronologiskt ordnade organistbiografier. De är de senare som utgör bokens tyngdpunkt. Framställningen är helt och hållet baserad på tillgängliga källor och inga försök görs att fylla ut luckor i materialet med spekulationer. I vissa fall korrigeras tidigare tryckta uppgifter med hjälp av primärkällornas vittnesbörd. Talrika citat från protokoll, skrivelser, bouppteckningar och samtida press ger inblickar i framför allt 1800-talets leverne och tänkesätt i Värmland och på Dal.

Att bokens biografiska delar begränsar sig till organister gör att framställningens tidsomfång varierar starkt. Redan i mitten av 1600-talet byggdes orglar till stadskyrkorna i Karlstad, Filipstad och Kristinehamn, men de flesta församlingar skaffade inte orgel förrän under andra hälften av 1800-talet (1850 fanns orglar i endast 22 av stiftets kyrkor), något som gör att mer omfattande organistlängder före 1869 är rätt sällsynta. Författaren är dock relativt generös med uppgifter som sträcker sig en tid efter det officiella slutåret; sådan bonusinformation kan exempelvis gälla organistättlingar som nått någon form av prominens på musikområdet eller andra livsbanor. Avsnitten om de enskilda organisterna är i allmänhet rätt kortfattade, säkerligen beroende på källmaterialets knapphet. Undantag finns dock; ett läsvärt sådant (s. 203–209) handlar om den KMA-utbildade kvinnliga organistpionjären Charlotte von Schéele (1840–1929), som redan 1866 blev organist i Filipstad och därmed faktiskt den första kvinnliga innehavaren av en organisttjänst i Svenska kyrkan. von Schéele tycks under sin korta organistbana (hon övergick 1873 till att bli musiklektör i Göteborg) inte ha stått sin mer namnkunniga samtida kollega Elfrida Andrée efter ifråga om konsertaktivitet.

Bokens användning som uppslagsbok underlättas av såväl Orts- som personregister (det senare omfattande närmare 1700 namn) samt en alfabetisk lista över de 75 (av totalt 130) församlingar som anskaffat orgel senast 1869. Typografin framstår dock inte som i alla stycken professionell; bl.a. har notavdelningen (som finns i anslutning

till varje behandlad församling) inte tydligt skilts från huvudtexten.

Per-Ola Räf har med denna informationsrika volym åstadkommit ännu ett värdefullt bidrag till den svenska kyrkomusikhistorien. Liksom i Skaraboken kombineras en massiv faktarikedom med ett lättillgängligt och personligt framställnings-sätt.

Sverker Jullander

Matthias Schneider & Walter Werbeck (Hrsg.): *Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert.* (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 14.) Frankfurt/Main: Peter Lang, 2006, 243 s., ISBN 3-631-51228-7

Migrationsstudier när det gäller musiker och instrumentbyggare har blivit en allt viktigare gren inom musikvetenskapen och Östersjöområdet utgör en särskilt intressant region för sådana studier. Den här boken är en rapport från en konferens som hölls år 2002 i Lubmin nära Greifswald och innehåller många byggstenar till fortsatta migrationsstudier.

Danuta Popinigis artikel (*Forschungsstand und Forschungsperspektiven zum Thema Orgelbau, Orgelmusik und Organisten in Danzig im 17. Jahrhundert*) fungerar utmärkt som en introduktion till konferensens tema när det gäller Gdånsk på 1600-talet och visar vilket oerhört betydelsefullt centrum staden utgjorde när det gäller orgelkulturen under den period då staden var en av de rikaste i Baltikum.

Ett intressant bidrag från Danuta Szlagowska (*A Seventeenth-Century Organ Book from Gdånsk: Manuscript Ms 4012 of the Polish Academy of Sciences Library*) behandlar ett manuskript som innehåller 272 kompositioner: vokalmusik för liturgiskt bruk i olika former (mässor, motetter, magnificats, m.fl.). Alla verk förutsätter orgelackompagnemang (mest i form av *basso seguente*), men även *colla parte*-skrivstil och instrumentala interludier förekommer. De flesta stycken är flerköriga verk, skrivna för åtta eller fler stämmor. Gdånsk har för övrigt spelat en betydande roll

för användning, utveckling och spridning av den flerköriga musikstilen inom norra Europa, framförallt i Baltikum.

Maciej Babnis (*The Eighteenth-Century "Agenda for organists" from the Gdąnsk Library*) presenterar en katolsk *ceremoniale* från slutet på 1700-talet. I manuskriptets musikdel finns endast gregorianska sånger, de flesta för bruk i vespergudstjänsterna. Melodierna har genomgått förändringar (mest i rytmiskt avseende) och orgelackompagnemang (även med korta notvärden som omformar melodin) i tydlig dur och moll har lagts till.

Ytterligare två bidrag behandlar Gdąnsks musikliv under 1800-talet med utgångspunkt från två organister och deras gärningar: Jerzy Marian Michalak: *Der Organist und Chordirigent Julius Wilhelm Frühling im Danziger Musikleben 1847–1884* och Jolanta Woźniak: *Friedrich Wilhelm Markull (1816–1887): Organist an St. Marien in Danzig*.

Michael Belotti (*Zur Orgelmusik des Rostocker Marienorganisten Nicolaus Hasse um 1605–1670*) lägger en länk till orgelkulturen i Gdąnsk och drar slutsatsen att det verkar som om organisterna i de stora städerna i norra Tyskland (i alla fall vid Östersjökusten upp till Königsberg) redan i början på 1600-talet använde sig av spelsättet med två och tre manualer samt pedal i syfte att variera koralmelodierna på ett så effektivt sätt som möjligt, detta innan Sweelinckeleverna tog med sig principen från Amsterdam och vidareutvecklade den.

Om *Johann Martin Rubert: Organist an St. Nikolai in Stralsund im 17. Jahrhundert* har skrivit verk för tangentinstrument är obekant, erfar vi av Beate Bugenhagen. Endast vokalkompositioner finns bevarade och listas i artikelns appendix. Rubert föddes 1614 i Nuremberg, studerade för Scheidemann i Hamburg 1644–1645 och blev organist i Stralsund i mars 1646, där han skulle vara verksam tills sin död 1677.

Matthias Schneider (*Ein "Kleines harmonisches Labyrinth": Buxtehudes Orgelmusik und ihre Stimmungen*) diskuterar på ett mycket klagörande sätt problematiken kring Buxtehudes orgelmusik och olika tempereringar. Schneider framhåller att det är viktigt för oss att vara öppna för tanken att en livaktig lek mellan hårda dissonanser och deras upplösning måste ha varit en del av den dagliga musikpraxisen under 1600-talet och även i början på 1700-talet. Vår tids strävan efter perfektion kan

man inte projicera på 1600-talets estetik.

Ole Olesen skriver om Christian IV:s orgelsamling: *"Orgelwercke von Elffen, Silber und Cristall": Die königliche Orgelsammlung auf Schloss Fredriksborg, Dänemark*. Christians orgelintresse tycks ha väckts genom hans svåger Heinrich Julius, hertig från Braunschweig-Wolfenbüttel. Utöver den världsberömda Compeniusorgeln (1610) med träpipor och fasadpipor i elfenben fanns det två andra instrument som beskrivs som silver- respektive kristallorgeln och som tillhörde kungens konstskammare.

Två 1800-talsorganister och -komponister behandlas i artiklar av Walter Werbeck (*Große Orgelmusik aus Mecklenburg-Schwerin? Die "Sinfonia" für Orgel von George Hepworth*) och Sverker Jullander (*Gottfred Matthison-Hansen: Dänischer Orgelmeister mit deutschen Beziehungen*).

Om Hepworth inte lyckades uppnå internationell uppmärksamhet, så var det annorlunda med Matthison-Hansen. Hepworth hade snarare en konservativ smak vilket hans orgelkoncertprogram visar. "Sinfonia", som publicerades 1886, må ha en för den tiden modern titel, i själva verket liknar stycket mer en sonat än en (orgel)symfoni och kan nog inte betraktas som "stor" orgelmusik. En viktig roll spelade Hepworth vid tillkomsten av Ladegastorgeln i Schwerins domkyrka, vilket också framgår av Friedrich Dreses bidrag: *Die Initiatoren von Orgelbauprojekten im Mecklenburg des 19. Jahrhunderts*.

Även om vi i dag skulle beteckna Gottfred Matthison-Hansen utifrån hans kompositioner som "Kleinmeister" så kallades han "Großmeister des nordischen Orgelspiels" av den inflytelserike Gottschalg som var nära vän till Liszt (vilken Matthison-Hansen hade träffat, spelat för och korresponderade med). Gottfred Matthison-Hansens enorma betydelse för Danmarks orgelkonst på 1800-talet belyses här i en utmärkt översiktsartikel.

Av *"Tempelweihe" – Cantate von Carl Ludwig Lithander anlässlich der Einweihung der neuen Buchholz-Organ und der restaurierten Kirche St. Nikolai am 20. Januar 1833 in Greifswald* fann man två handskrivna partiturer i stadens domarkiv. Det är ett tidstypiskt verk som vi får en bra inblick i tack vare Lutz Winkler. Lithander (1773–1843) föddes i Estland, kom som föräldralös 16-åring till

Stockholm, fortsatte till London efter en militärkarriär och blev slutligen 1824–1840 organist vid domkyrkan St. Nikolai i Greifswald.

Organisterna har spelat en avgörande roll i utvecklingen av städernas musikliv, framförallt i norra Europa under 1600- och 1700-talen. I slutet av 1700-talet skedde dock en förändring som ledde till en helt ny situation under 1800-talet. Om dessa förändringar och om den stilistiska kontexten i norra Tyskland skriver Arnfried Edler kort och koncist i *Konzertante Gattungen in der Norddeutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts und ihr ästhetischer Hintergrund*.

Ett illustrativt exempel till just den förändringen finns i Joachim Kremers *Georg Michael Telemanns Weg von Hamburg nach Riga: Mobilität als Problem einer Regionalgeschichtsforschung*. Georg Michael (1748–1831), barnbarn till Georg Philipp Telemann, blev 1773 kantor vid Domskolan i Riga, vilket innebar både undervisning vid skolan och kantorstjänsten vid domkyrkan; 1813 anställdes han även som kyrkans organist.

Boken är en läsvärd konferensrapport med flera intressanta artiklar, hög editionsstandard (förutom i de två engelskspråkiga artiklarna) och ett användbart personregister.

Paul Peeters

Bengt Sjöberg: *I tonernas värld. Frans Sjöberg 1824–1885*. Lidköping: Bengt Sjöberg Förlag, 2006, 347 s., ill., CD, ISBN 91-971382-3-1

Han var soloklarinettist, hovkapellist åren 1851–1875 och teatermusiker i Mindre Teaterns orkester tre år dessförinnan samt militärmusiker – från år 1849 musikdirektör vid Andra livgardet (sedermera Göta livgarde) samt Livregementets dragonkår (1872–1885) – dessutom känd som kompositör och flitig arrangör av musik som var aktuell och omtyckt i hans samtid. Frans Sjöberg levde mitt i huvudstadens musikliv. Ur en sådan musikers perspektiv kan ges en bild av musiklivet i hela dess bredd, annorlunda än den gängse musikhistoriska.

Sjöbergs bok ”handlar om en viktig del av vår släktsaga. Den skildrar en borgerlig familjs upp-

växt och tillvaro under förföras seklet och ger också en bild av miljön och det kulturella livet i Stockholm” skriver efterlevande släktingen, tillika personhistorikern och författaren, i efterordet, där han betecknar sig ”tyvärr inte så musikalisk”. Har skildringen då något att bidra med som musikkritik? Jo. Den faller dock inte helt inom gängse musikbiografiska ramar.

Inledningsvis uppehåller sig författaren utförligt vid Frans Sjöbergs barndom, uppväxt och släktbakgrund (jämte den bekanta strävan att leda släkten tillbaka till svenska konungar). De många illustrationerna i boken bidrar till flera intressanta miljöteckningar. Dispositionen baseras därefter på Sjöbergs olika uppdrag som musikdirektör, hovkapellist, soloklarinettist och körledare, verksamheter som i sin bredd kan betecknas som typiska för en kompetent dåtida musikdirektör och ingående i dennes arbetsuppgifter: ”Statsceremonier”, ”Taffelmusik vid hofvet” och ”Concerter” behandlat i separata avsnitt (författaren gouterar dåtida stavning). Avslutningsvis återkommer författaren till frågan om Sjöbergs okände fader och till släktens vidare öden.

Till hjälp har författaren haft Åke Edenstrand, som bidragit med en koncis och kunnig redogörelse för musikkåren, instrumentation m.m. under Sjöbergs verksamhetsperiod, ”Frans Sjöberg och militärmusiken i Stockholm” (s. 83–90). Inte minst sidorna om blåsinstrument och deras benämningar är upplysande och läsvärd för alla som sysslar med äldre svensk blåsmusik. Edenstrand har också fått faktagranska några sådana avsnitt där en skribent utan musikalisk erfarenhet eller insikt i militärmusikens speciella förhållanden har behövt assistans. Marinens musikkår under ledning av Andreas Hanson har också bidragit med en nyinspelad CD-bilaga, där ett blandat urval av Sjöbergs musik och arrangemang presenteras.

Författaren serverar tidsbilder av allmänt intresse samt en mångfald fakta och detaljerade redogörelser ur källor, som är intressanta för musikkritikern men varav han, såsom icke-musiker/forskare, inte dragit långtgående slutsatser. Till exempel återges alla skådespel på Kungl. Operan vari Sjöberg medverkat som hovkapellist. Flertalet program, återgivna *in extenso*, och kronologiska framställningar bjuder på omfattande faktamaterial att botanisera i, medan kanske sådant enligt

mångas åsikt tynger framställningen.

I en lång verkförteckning redovisar författaren såväl Frans Sjöbergs originalverk och musik på motiv ur andras verk, t.ex. fransäser och marscher (sådana innehöll ofta motiv ur moderna operor och operetter) och potpurrier och fantasier, som hans arrangemang och tryckta och inspelade verk. Denna verkförteckning får till stor del tas med en riktigt nypa salt; den ger dock en god inblick i dåtida militärmusikkårens repertoar. Arrangemang återkommer flerfaldt i förteckningen, redovisade både som konsertnummer och under tonsättarens namn. Till exempel hittar man *Potpurri ur Regementets dotter* (möjligen samma arrangemang i sättning för blandad kår och för mässingskår?) fyra gånger. Källor till denna förteckning är dels bevarade musikalier, som redovisas ordentligt, dels också bevarade program, där författaren emellertid verkar ha antagit att all musik som Frans Sjöberg framfört med sina musikkårer utgjort dennes egna arrangemang. Har han dock lagt till asterisker med innebörden ”utan angiven arrangör”, dvs. arrangören okänd. Sådana titlar påträffade i program är emellertid legio i listan och hade kunnat avföras ur listan och/eller läggas separat.

Ett källkritiskt påpekande gällande musikdirektörernas bevarade handskrivna musikalier: man skrev egna partiturer men skrev även av andras partiturer, som man lånade eller hyrde. Namn och datum i slutet av partituret eller stämman bevisar inte att notskrivaren är upphovsman till arrangemanget: han kan lika väl ha kopierat en förlaga, och ”Arr. af N.N.” kan innebära en mycket lätt bearbetning av befintlig förlaga. Det torde även kunna gälla Sjöbergs partiturer. Listan (s. 223) över musiktermer kunde ha granskats: t.ex. förklarar vi inte *Finale* med ”slutstrof” eller ”polska” som ”polsk dans”. Normaliserad stavning efter *Sohl-mans musiklexikon* brukar rekommenderas.

Sammanfattningsvis ger boken en välskriven och uttömmande – och inläggande – bild av en framstående militärmusiker och hovkapellist i dåtidens musikliv, sedd genom en efterlevande släktings ögon. Den har tillkommit genom träget arbete från författarens sida och stötts av bidrag, bl.a. från Gustav VI Adolfs fond för svensk kultur, Längmanska kulturfonden och Försvarmusikcentrum.

Ann-Marie Nilsson

Tilman Skowronek: *Beethoven the Pianist: Biographical, organological and performance-practical aspects of his years as a public performer*. Diss. Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, Göteborgs universitet, 2007, 423 s., ISBN 978-91-85974-00-9

The piano was always Beethoven's main instrument, although he did play the violin, viola and organ on occasion. In his early years, indeed, he was probably admired more for his playing and extemporisations than for his compositions, which some listeners found too learned or strange; and had he not suffered from increasing deafness from about the age of 27, he would doubtless have continued his career as a pianist alongside that as a composer. Studying his actual playing style, however, is fraught with difficulties in the absence of sound recordings, and can be approached only indirectly. Several authors have attempted to do this, through assessing anecdotes from contemporary listeners or by examining Beethoven's own musical notation, contemporary theoretical treatises on performance practice, or the instruments of the day.

Tilman Skowronek, however, has attempted to combine all these approaches within a single study, so as to produce a more rounded and complete picture than has hitherto been available. This is an extremely difficult task, since it requires a range of skills and expertise such as few possess: historical understanding of Beethoven's period, musical insight and awareness into the possibilities of notational symbols, practical familiarity with piano technique, and detailed technical knowledge of the mechanics of the various types of piano action in use in instruments of the period. Skowronek has demonstrated his mastery of all these skills, putting them together with considerable success to produce a very wide-ranging study. Although much of the book focuses on one or other aspect, so that they are not always completely blended together, he has interesting and useful things to say about all of them. The account of Beethoven's early career in Bonn is particularly penetrative, given the limited amount of surviving evidence, while later chapters cover such matters as the different types of piano action, Viennese keyboard culture, and matters of

touch and legato playing. Since each aspect has already been investigated before, there are almost no new documents unearthed here, but what does emerge is a thorough understanding of what they say and imply.

An excellent example occurs when Skowroneck discusses the modifications that have been made to Beethoven's own Erard piano, which he was given by the firm in 1803 and which still survives today in Linz. Earlier work by Alfons Huber has shown that the instrument was modified twice during its early days. Skowroneck argues persuasively (pp. 151–154) that the first modification was to reduce the dip of the keys, to make this French piano more similar to the local Viennese ones to which Beethoven was accustomed; this reduction, however, would have given pianists less control as the touch would have been heavier, and so the key levers were then lengthened in a second programme of modification to overcome this unforeseen problem. Thus Skowroneck is able to conclude: 'The notion that he, at this time, was longing for instruments with a heavier touch cannot be maintained.'

Discussion of eye-witness accounts of Beethoven's playing is equally thorough and penetrating. Most of these accounts are very laudatory, but there is the occasional bad review, such as one from 1798 in which Beethoven 'stimulated only our ears but did not touch our hearts; therefore he will never be a Mozart for us' (p. 246). Skowroneck plausibly suggests that this description, which is at odds with nearly all others, was perhaps coloured by the fact that the writer was in Prague, where Beethoven's reception in general was lessened by excessive devotion to Mozart, and the writer may have been deliberately or subconsciously pandering to these attitudes.

Another topic assessed in detail is Beethoven's trills – in particular, whether they should begin on the main note or the upper auxiliary. As usual, an impressive amount of evidence is assembled, even though not all the problems are able to be solved conclusively. Nevertheless, based on Beethoven's original fingerings, Skowroneck is able to show that the upper mordent sign sometimes denoted a four-note ornament (from the upper note) in the earliest works, although later it seems always to have indicated three notes. For longer trills, the

conclusion that they normally but not invariably were expected to begin on the upper note seems convincing, though the very important question of whether there should be a suffix if none is written is unfortunately not addressed.

Occasionally the arguments are less than persuasive. For example, in 1795 Beethoven had to transpose the piano part of his C major concerto up a semitone at a rehearsal, since the instrument was found to be a semitone lower than the wind instruments. Skowroneck argues that, since the highest note in the piano part was, as usual, F, Beethoven must have had an instrument with a larger compass that day, in order to be able to play the written Fs as F sharps (p. 139). This conclusion seems wholly unjustified, however: if Beethoven were using a piano in which the high F sharp was not available, he surely had sufficient skill at improvisation to modify the piano part – especially as it was at that time not even written out in full. Lack of a high F sharp would certainly not have prevented him transposing the rest of the music, since this was the only way the rehearsal could have gone ahead satisfactorily.

In general, however, Skowroneck's work is very impressive in the amount of material assembled on each topic, and the sophistication with which it is handled. The book is essential reading for anyone who wants the latest research on Beethoven's piano playing, plus a comprehensive collection of all the significant documentation relating to this subject. There should be a copy in every major library and on the bookshelves of all pianists who wish to play Beethoven's music in the way he envisaged.

Barry Cooper

Colin Symes: *Setting the Record Straight: a Material History of Classical Recording*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2004, 313 s., ill., ISBN 0-8195-6721-3

Konstmusik, inspelningsteknik och fonogramproduktion är ett område som efter millennieskiftet inspirerat till flera större studier. Några viktiga monografier anmälades i STM 2006 (s. 97–101). Ana-

lyser av inspelad konstmusik – som Robert Philip var den förste att göra, med avhandlingen *Some Changes in Style of Orchestral playing, 1920–1950, as Shown by Gramophone Records* (1975) – har inte varit lika vanliga som analyser av inspelad populär- och jazzmusik, vilket kan förklaras med äldre paradigms kvarlevande i musikvetenskapen. För trots att motsatsen både implicit och explicit har hävdats: konstmusiken är och har varit en proportionellt sett lika ofta mediaburen och medierad musik som någonsin de genrer som haft större publik popularitet.

De musikvetenskapliga studier kring inspelad konstmusik som har gjorts har ofta inriktats på frågor om förändringsprocesser i interpretationspraxis. Ett väsentligt bidrag av annat slag ger Colin Symes med *Setting the Record Straight: a Material History of Classical Recording*. Symes presenterar i denna uppslagsrika och välskrivna bok en konstmusikfonogrammens kulturhistoria ur ett övergripande diskursanalytiskt perspektiv: hur den inspelade konstmusiken på olika sätt legitimerats av, och bäddats in i, en intrikat väv av diskursiva strategier, som styr hur mediet och teknologin tillämpats och inspelningar producerats, liksom lyssnats till. Symes genomgående argument är att fonogram aldrig enbart har varit auditiva objekt, men alltid varit förlängda av praktiska och diskursiva praktiker, ”off-the-record”.

Först utvecklar Symes en ”Textual Theory of the Phonograph”. Han jämför boktryckarkonsten och bokens arkitektur – utvecklad under en lång tidsperiod – med inspelningstekniken och den massproducerade grammofonskivans arkitektur. Edisons insats var jämförbar med Gutenbergs: boktryckarkonsten representerade en arketypisk form av massproduktion, som ledde till standardisering och demokratisering av informationsflöden på många nivåer. Inspe­lingstekniken och den massproducerade grammofonskivan innebar något liknande. Genomgående jämför Symes *boken* och *fonogrammet* som mycket olikartade men ibland symbiotiska medier.

På 1920-talet skapade en grupp intellektuella i västvärlden ett sätt att tala och tänka om gram­mofonen och grammofonskivan, en diskurs, som byggde på existerande kulturellt givna vokabulär och idéer, *men* som syftade till kulturell legitimering av det då lågt värderade mediet. Denna

diskurs insisterade på att gram­mofonen inte var otillräcklig som teknologi, utan tvärtom var ett *autentiskt* musikinstrument med befogenhet att uttrycka den samtida kulturen och adekvat gestalta musik; en status den dessförinnan näppe­ligen hade haft. Diskursen utgick från dåtidens föreställningar om vad musik är och artikulerades i tidningar, reklam och böcker. Denna diskurs blev, hävdar Symes, en kraftfull förlängning av själva musikteknologin och påverkade både tillämpningen och utvecklingen av teknologin. Symes visar hur de begrepp som formades kring produktionen och receptionen av musikinspelningar metaforiskt och legitimerande anknöt till kända kulturella förhållanden.

De musikestetiska föreställningar som låg bakom den ”stora schismen” som utvecklades mellan företrädare för en populärmusiksfär och en konstmusiksfär som vid förra sekelskiftet hade erövrat en renodlad högkulturposition, kopplades till diskursen kring gram­mofonen. Eftersom gram­mofonen på 1920-talet fortfarande utmanade in­vanda och i kulturen dominerande föreställningar om musik som just *levande musik* och samtidigt erbjöd ett alternativt förhållningssätt till musik, som snarare en privat än gemensam, social, an­ge­lägenhet, relaterades dessa estetiska föreställningar ofrånkomligen också till föreställningar om popu­lärmusik och konstmusik.

Med elektrisk inspelningsteknik förbättrades radikalt förutsättningarna för att spela in konstmusik, men relationen till teknologin var för många musiker fortfarande problematisk. Den dominerande och styrande diskursen kring den inspelade konstmusiken blev därför föreställningen att konsertsalen, både som faktiskt rum och som idé, alltid är den optimala för konstmusik. Gestaltningen av konstmusik på fonogram ska, hävdar denna estetiska diskurs, föga sig efter denna förutsättning: ”Modes of representing classical music on disc that have abandoned this concert benchmark have tended, with rare exceptions, to be marginalized.” Symes menar att the ”concert discourse fulfills a keystone function” (s. 7). Han menar alltså att detta är den diskurs varpå alla diskurser kring inspelad konstmusik därefter vilat. Inspe­lingar med konstmusik som utgått från andra diskurser – sådana som syftat till att göra inspe­lingen till en fonogramen gestaltning av

en musikalisk eller konstnärlig idé – har, argumenterar Symes för genom boken, varit tvungna att förhålla sig till ”the keystone discourse”.

Inspelningstekniken har varit estetiskt och ideologiskt minerad mark för musiker och tonsättare. Den har såväl hyllats som förkastats. Två exempel på helt motsatta hållningar representeras av dirigenten Sergiu Celibidache, som hävdade att inspelningar står i strid med musikens själva ”essens”, och pianisten Glenn Gould, som var en uttalad förespråkare för inspelningsteknikens möjligheter att rättvisande gestalta musik med en ”acoustic orchestration”. Många musiker har menat att ”tagning ett” av konserten inför publik alltid är den främsta, snarare än ”tagning nio”, och liksom Celibidache hävdade att en inspelning av ett konstmusikverk förhåller sig till det levande framförandet som ett foto av Alperna till verkligheten, vackert på sitt sätt, men inte lika vackert som de verkliga Alperna. Denna ”keystone discourse” är, menar Symes, central för hur fonogram med konstmusik har producerats, värderats och bedömts, från 1920-talet fram till idag.

Bilder och fonogramkommentarer på konvolut är viktiga diskursiva delar av fonogrammet som produkt. Symes diskuterar t.ex. olika ikonografiska strategier, hur omslagsbilderna på konstmusikfonogrammen utvecklats över tid, från 78-varvskivorna till CD:n och givit uttryck för olika konstmusik- och bildestetiska ideal. Dessa omslagsbilder har ofta varit konstnärligt mindre progressiva än deras motsvarigheter inom populärmusiksfären.

Fonogramkommentarer kan liksom omslagsbilder studeras som med fonogrammet integrerade delar, som också befinner sig utanför, som ramar eller ”parerga” i Jacques Derridas mening. Små bolag har ofta varit mer omsorgsfulla än stora bolag med att producera utförliga kommentartexter, inte sällan har forskare anlits för detta.

Fonogramtidskrifternas ”narrativa arkitektur”, liksom ”Collections, Catalogues, Libraries, and Societies”, behandlar Symes som delar av det diskursiva nät som omsluter produktionen och receptionen av fonogram. Fonogramrecensionen är en central textuell gatekeeper, hävdar Symes: den utskiljer de viktiga, lyckade inspelningarna från de mediokra eller underlägsna. Den gör det möjligt att höra inspelningar som bra eller dåliga. Princi-

perna för sådana diskursiva kvalitetsbedömningar är strukturellt grundade och institutionella: till exempel har recensionerna i tidskriften *Gramophone* följt principer som tidigt standardiserades.

Toivo Burlin

Christina Tobeck (red.): *Bo Wallner. Pedagog, musikkforskare, skriftställare, radiomedarbetare, mentor, ideolog. En symposierapport.* (Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 109.) Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien, 2007, 138 s., ill., notex., ISBN 978-91-89038-31-8

Bo Wallner, som med tyngd var allt det som nämns i boktiteln, dog i november 2004. Ett år senare arrangerade Musikaliska Akademien ett symposium runt hans liv och verk. Denna rapport återger anföranden och diskussioner in extenso.

Man inleder med Wallners gärning som pedagog. Lennart Hall, som i mycket för hans pedagogiska arbete vidare, ger några personliga minnen från studentens möte med Wallner i början av 1960-talet och vittnar om det starka intryck han gjorde, om den odelade respekt han väckte, om hans stil, värdighet och karisma. Och om hans högt utvecklade föreläsningsteknik, som just vid den tiden började vridas mot ett mer dialogformat arbetssätt.

I den teoripedagogutbildning som startade vid Kungl. Musikhögskolan 1959 var Lennart Hall tillsammans med Bengt Holmstrand studenter i den andra utbildningsomgången. De diskuterar utbildningens ursprungliga inriktning och form med Lars Edlund, en av de centrala lärarna från den tiden. Intressant är beskrivningen av hur optimistiskt man såg denna utbildning som del av en kommande folkbildningsvåg. Denna våg skulle rulla genom 60-talet och bland annat generera Radiokonservatoriet – för att därefter ebba ut. Teoripedagogutbildningen var också en del av den innehållsmässiga och strukturella förnyelse av musikhögskolan som Wallner i hög grad låg bakom. Intressant är också att det fanns en amerikansk förebild (Julliard school), förmedlad av Karl-Birger Blomdahl.

Som avslutning på avdelningen om Wallners

direkta pedagogiska verksamhet redogör en sentida teoripedagog som genom fortsatta studier fullföljt den vetenskapliga koppling som Wallner gärna betonade, Anders Tykesson, för det samband mellan formstudier och interpretation som var viktigt för Wallner. Tykesson exemplifierar Wallners arbetssätt med ett eget exempel, de fantastiska fyra takter som inleder Sibelius femte symfoni och som återkommer som brygga till inledningssatsens andra del. Här nämns dock inte det faktum att Sibelius lade till dessa inlednings- och övergångstakter efter att symfonins första version (där det som slutligen blev första sats ännu var två separata satser) framförts. Det skulle ha kunnat vara startpunkten för en verkligt wallnersk analys.

Bo Wallner var i hög grad delaktig i formandet av det kompositionsseminarium som instiftades vid Blomdahls tillträde som kompositionsprofessor 1960. Kompositionsseminariet avhandlas i ett samtal mellan några av de tidiga kompositionsstuderanden: Folke Rabe, Daniel Börtz och Kjell Ingebretsen och en från 70-talet, Mikael Edlund. Christina Tobeck, som formellt är moderator, bidrar i hög grad även innehållsligt. Perioden och personerna är ju hennes eget forskningsområde. Betydelsen av de internationella gästföreläsarna, t.ex. Witold Lutoslawski, Karlheinz Stockhausen och kanske främst och mest György Ligeti, betonas. De var kontakter som Bo Wallner hade knutit i Darmstadt 1959, då han inbjöds dit som gästföreläsare. Framställningen kan tolkas som om kompositionsseminariet skulle ha upphört när Lidholm avgick som kompositionsprofessor 1975, vilket föranleder Gunnar Bucht, hans efterträdare som befinner sig bland åhörarna, att lägga in en protest. Seminariet upphörde inte, utan fortsatte under hela Buchts tioåriga tid som kompositionsprofessor. Här utbryter en givande diskussion mellan panelen och publiken, och det framgår tydligt att många ser kompositionsseminariet vid Kungl. Musikhögskolan som en viktig del i sitt eget formande och sin egen bildningsväg. Undertecknad kan intyga sammanfattat.

Ingemar Gabrielsson, som under tidigt 40-tal var skolkamrat med Bo Wallner i Skara läroverk (Wallner kom från Lidköping och Gabrielsson från Varnhem) berättar under rubriken "Bo Wallners bakgrund" om det skolliv och det musikliv

som formade den unge Bo Wallner. Han betonar hur viktig radion var för en musikintresserad landsortsungdom och om hur programtidningen "Röster i Radio" i stort var den enda möjligheten till orientering om det samtida musikskapandet. Gabrielssons redogörelse kompletterar Wallners egna uppgifter i *Wallneriana*, de tretton samtal med Bo Wallner som Jan Lennart Höglund publicerat (KMA:s skriftserie nr 102, 2005).

Under rubriken "Personifiering av modernismen?" ger Gunnar Bucht en rad intressanta inblickar i 50-talets musikaliskt radikala Stockholm, som snart kom att präglas starkt av den unge Wallner, bland annat radikaliseringsen av Fylkingen, ISCM och arrangerandet av Världsmusikfesten i Stockholm 1956 och det begynnande Nutida Musik-arbetet. Bucht pekar också på den intressanta parallellen mellan 50-talets ekonomiska blomstringstid och den svenska synen på modernismen: "Vi som är radikala inom socialpolitiken bör också vara det inom kulturpolitiken". Bucht understryker att Wallner samtidigt arbetade för traditionen, t.ex. med sitt starka Stenhammarintresse.

Under rubriken "Den nya musiken – ideologin Wallner" samtalar Daniel Börtz, Åke Holmquist, Bengt Emil Jonsson och Jan Ling runt Wallners påstådda dominans inom det samtida musiklivet. De blir överens om att den partiska utmönstring av traditionalistiska tonsättare som han har beskyllts för aldrig har ägt rum. Det som kallades "wallnerismen" handlade egentligen om att ingen kunde mäta sig med honom i kunskap och arbetsförmåga. Åke Holmquist manar avslutningsvis: "Håll wallnerismen kokande!"

Radion var viktigt för den unge Wallner och tidigt skulle han börja arbeta med det mediet. Redan 1947 gjorde han sitt första radioprogram. Hans kunnande och auktoritet skulle bli viktiga för radions musikutbud under nästan ett halvsekel. Om allt detta berättar Christina Tobeck i ett långt initierat avsnitt. Hon har ju ett rikt källmaterial och stora kunskaper både genom sin omfattande forskning kring Karl-Birger Blomdahl, sitt långa medarbetarskap vid radion och dessutom under en avsevärd tid som redaktör för radions musiktidning Nutida Musik, som ju från början var Wallners skötebarn.

Kulminationen på Wallners folkbildningssträ-

vanden var Radiokonservatoriet. Om detta berättar Sten Andersson, som redan som studerande i Uppsala drogs in i redaktionsgruppen för detta storslagna projekt som emellertid kom att bli en sorts återvändsgränd. Varför Radiokonservatoriet inte blev den kontinuerliga institution som man från början hade hoppats, förklarar Ronny Lindberg. Projektet kom i en övergångstid, där det konstmusikaliska reflekterande lyssnandet började tappa mark och musikanvändningen riktades mot ett medialt massflöde av konsumtionsmusik – en tendens som Bo Wallner redan i början av 50-talet hade varit kritisk emot.

Litteraturprofessorn Ingemar Algulin ger en insiktsfull bild av Bo Wallner som skribent och visar att han, trots sin uttryckliga vilja att vara esästisk, dvs. sätta språket i centrum och ha ämnet som förevändning, inte blev det, därtill var han alltför mycket forskare, pedagog och informatör.

Ytterligare några inslag följer, bland annat en presentation av Kungl. Musikaliska Akademiens nya serie tonsättarmonografier och en tämligen fristående framställning om ”Biografin som vetenskaplig metod” av arkeologiveteranen Evert Baudou.

Symposiereferatet avslutas med en dialog mellan Christina Tobeck och Jan Ling om forskaren Bo Wallner. Den blir både en historik över hans gärning och en kommentar till hans plats i forskarvärlden. Visserligen ”stod Bo Wallner kvar på de gamla barriaderna när musikforskningen vidgades från det gamla Uppsalaparadigmet” (konstmusik i historisk kontext eller folkmusik i strukturell kontext), men hans arbeten om Stenhammar, om Rosenberg, om äldre svenska stråkkvartetter, om den nordiska musiken i vår tid eller om det språk varmed man kan skriva om musik saknar motstycke i den svenska musikforskningen.

Symposierapporten innehåller också ett referat av den följande akademisöndagens estradsamtal mellan några av alla de komponister och musiker som uppfattade Wallner som mentor under sin studietid och även därefter. Och de är förvisso många. Även undertecknad.

Gunnar Valkare

Vidar Vikøren: *Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850. Med ett tillegg om registreringspraksis*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2007, 114 s., CD, ISBN 978-91-975911-6-4

For a performer of organ music of the first half of the 19th century, one of the main problems of performance practice is choosing the appropriate articulation. It is well known that the change from the 18th century ”ordentliches fortgehen” (normal articulation, slightly non-legato) to more or less – and possibly completely – legato articulation happened gradually during the 19th century, maybe as late as in the beginning of the next century. While this was happening, the new more legato playing style was naturally propagated fairly heavily. And as the articulation of later times was dominated by very much legato, it is obvious that it is difficult to reconstruct the articulation practice of the early 19th century. This period has been more or less observed from our time backwards, so to speak, hence the danger of overemphasizing legato articulation. The organ repertoire of the 19th century is dominated by well-known great pieces of the late century and naturally they have received the keenest research. A more detailed study of the early century is therefore needed. This is the starting point of Vikøren’s research. He seeks to study the articulation of organ music of the beginning of the 19th century more in detail in addition to the impressive work of Jon Laukvik (*Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis Teil 2, Romantik*, 2000), which for obvious reasons has a slight emphasis on the later century. The results of Vikøren’s research are set down in a book and demonstrated on a CD of organ music.

Vikøren has investigated the most important organ playing methods of the first half of the 19th century. The selection was prepared already in 1941 by Michael Schneider (*Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, dargestellt an den Orgelschulen der Zeit*), and practically no other important methods have surfaced since then. Regrettably Vikøren has not studied pedal playing, which definitely is in need of a thorough study – and not only for the beginning of the century. This study has much to offer in trying to understand the given instructions in their original

context.

Vikøren offers a good explanation of the different playing styles employed in varying composition and improvisation styles. The more or less traditional "counterpoint style" or a "harmonic style" with fairly strict compositional rules required in general a more legato articulation than the freer "operatic" and "instrumental" style. The expression "gebundener Stil" (style bound by rules) only later came to mean the playing style itself or articulation with very much legato including finger substitution and tied instead of repeated notes. On the other hand, the "ordentliches fortgehen" of the previous century was still very much in use (but perhaps not so much talked about).

But a more detailed study is necessary, and also here Vikøren presents many clarifying explanations. The inquiry into the significance of slurs is closely connected with phrasing. In discussing and teaching music, "phrasing" is probably one of the most frequently used words with a plethora of different meanings. Therefore it would have been necessary to give a definition of the concept in this work. If phrasing is understood as giving form to the music, or expressing the form given by the composer, it is important to consider all the means to do this. In addition to articulation, these would include agogics and dynamics. Vikøren understands – or discusses – phrasing only as "interpunktion" (punctuation).

In considering the significance of slurs to phrasing and articulation, Vikøren wisely inspects the organ sonatas by Mendelssohn. However, this deliberation, even if it has some very useful observations, is seriously flawed by the fact that the writer does not even try to solve or inform the reader of the mystery of conflicting editions. Mendelssohn – whose scrupulousness in preparing his editions is well known – gave out the organ sonatas by several publishers at the same time. These editions have numerous discrepancies in their slurs. Vikøren should have at least warned the unsuspecting reader about this complication.

This book has to be understood in the context of practice-based research in the art of music and music performance, aiming at the organist, who is taking seriously the frequently undermined repertoire of the early 19th century. Even if all the ques-

tions cannot be answered by a single study – not by this one either – a performer has to resolve every single one of them in his/her performance one way or another. For this Vikøren offers much help and more is provided by the music CD. Furthermore, I have no doubt that the research has contributed to the writer's artistic work.

The repertoire on the CD consists of one piece by J. S. Bach demonstrating the playing style of the 18th century still much in use in the following century (in "ordentliches fortgehen") plus compositions by J. C. H. Rinck and two sonatas by Mendelssohn. The Rinck pieces – including a delightful *Flötenkonzert* – are a good addition to the somewhat limited selection of early 18th century music available in contemporary repertoire, but I would have preferred the other Mendelssohn sonata to be replaced by something else to give a more varied idea of the compositional and playing styles of the period in question.

The choice of organ could hardly have been better: it is the wonderful Wagner organ in the Norwegian Nidaros Dome of Trondheim. Although the instrument is from 1741, it represents ideally the type of organ that the early 19th century organists had at their disposal. The technical quality and the aural ambience of the recording are also excellent. The instrument is perhaps not the easiest to play, which is probably reflected in the choice of registrations. Vikøren's description of the registration practice of the early 18th century in his book is true to the sources, but he does not seem to apply it faithfully. Needless to say, every organist is free to vary the basic registration suggestions and adapt them to the circumstances, but to my mind Vikøren has gone too far. Because the selection of 8-foot stops is scarce on the Wagner instrument, the coupler would have been needed much more often. Now the sound and timbre are a little thin and pale to my liking.

A difficulty in recordings fashioned to illustrate a point like here is that they have to fulfil two objectives: to be absolutely faithful to the findings of the research and at the same time an independent artistic accomplishment. It is most difficult to realize both, probably not even possible. The true result of work like this in "musikalisk gestaltning" can be truthfully realized only in a – preferably live – performance.

Kati Hämäläinen

Jens Westergaard Madsen: *Kreativt klaverstudium*. Köpenhamn: Köpenhamns universitet, Museum Tusulanums Forlag, 2006, 110 s. + 1 CD, ISBN 87-7289-930-1

En hög grad av specialisering sägs i många sammanhang karaktärisera vår tids musikliv och musikutbildning. Bristen på öppenhet, överblick och integration har stört många musikpedagoger, som i text eller handling strävat efter att bryta med den förhärskande traditionen. Ofta har det i sådana sammanhang hänvisats till att improvisation och komposition var självklara delar av 1700- och 1800-talets musikutbildning.

En av dessa förnyare inom musikpedagogiken tycks vara Jens Westergaard Madsen. Hans fackfält är den klassiska pianomusiken, och av *Kreativt klaverstudium* framgår en djup musikteoretisk förtrogenhet. Även om författaren blickar tillbaka mot tidigare klaverpedagogiska praktiker, är inte syftet med boken att lära sig att improvisera eller komponera. Snarare är Westergaard Madsen ute efter att skapa förutsättningar för en djupare förståelse av redan komponerad musik (s. 8).

Begreppet förståelse är centralt i arbetet och framför allt i betydelsen förståelse för det kompositoriska hantverket. Dessa intellektuella processer är emellertid inget mål i sig, utan bör snarast förstås som en väg till säkrare, rikare och mer gehörsbaserad interpretation av klassiska pianostycken. Mina tankar går osökt till den allmänpedagogiska distinktionen mellan djup- och ytinlärning. I boken dras paralleller till inlärning av främmande språk, matematik eller filosofi, där det inte är tillräckligt att läsa texten – den måste bearbetas och kunna uttryckas med egna ord.

Den musik som tas upp som exempel i *Kreativt klaverstudium* är hämtad från pianisters och pianopedagogers standardrepertoar, exempelvis preludier av J.S. Bach och några av Brahms sena klaververk. Författaren pekar inledningsvis på ett gemensamt drag i alla de övningar som presenteras: att spela något annat än vad som står i noterna. Är det då inte ett helgerån att ändra i kanoniserade verk – inte minst om förändringarna som i detta fall oftast innebär en reduktion och banalisering "Slik ikke", menar författaren, tanken är att ändringarna är ett arbetsredskap och efter övningarna vänder pianisten tillbaka till originalet med ökad

insikt och förståelse av musiken i fråga.

I *Kreativt klaverstudium* presenteras alltså ett arbetssätt som är tänkt att stimulera musikaliskt tänkande och förståelse för det enskilda verket. Metoden har följande fyra komponenter: satsbearbetning, transponering, sekvensering och modellkomposition.

I kapitlet satsbearbetning ges som ett första exempel några olika förlag på reduktion av D-durpreludiet ur *Das Wohltemperierte Klavier*, del I. Dessutom är den harmoniska grunden presenterad med tre olika analysystem: ackordanalys, steganalys och funktionsanalys. Detta senare gör att läsaren/pianisten kan välja den läsart som känns mest välbekant.

I avsnittet om transponering framhålls att den bör utgå från minnet av musiken i högre grad än notbilden. Transponering tvingar fram en fokusering på relationer och musikalisk struktur och kan därigenom fungera som ett effektivt minnesstöd. Det kan som bekant vara vanskligt att i alltför hög grad basera memorering på enbart visuella eller motoriska minnesfunktioner.

Avsnittet om sekvensering är mycket omfattande och innehåller en mängd musikexempel. Westergaard Madsen skiljer på tre olika sekvensformer: diatonisk, tonikaliserande (i andra sammanhang ofta benämnd som kromatisk eller modulerande) samt real-modulerande. Den sistnämnda är i stort sett synonym med transponering.

Den fjärde komponenten benämns alltså modellkomposition. Uttrycket syftar på en redan under 1800-talet använd metod i kompositionsundervisning. Man tog en befintlig komposition och använde den med eget tematiskt material men med i övrigt bibehållen musikalisk grundstruktur. Idag brukas metoden inom improvisationsundervisning, men även i praktiskt musicerande, exempelvis jazzstandards som underlag för improvisation.

Inom discipliner som satslära, kontrapunkt, arrangemang och bruksklaver tillämpas på många håll inom den högre musikutbildningen modellkomponering, och för den delen även sekvensering, transponering och satsbearbetning. Westergaard Madsens poäng är att denna musikpedagogiska praktik utövas med en alltför låg

ambitionsnivå. Folkvisor i all ära, men det är bara undantagsvis som övningarna lever upp till förebilderna inom vår klassiska kanon. Den metod som presenteras i boken ”går direkte in i kødet på den musik, som repræsenterer en utfordring för forståelsen” (s. 104).

Bortsett att man alltid kan ställa sig frågande till om det komplexa alltid har ett högre värde än det till synes enkla, menar jag att Westergaard Madsen har åstadkommit ett på många vis imponerande opus. Han uppvisar djupa insikter i såväl pianospelets praktik som det musikteoretiska området. Vidare gör han intresseväckande kopplingar till musikpsykologi och andra närliggande vetenskapliga ämnesområden. Överhuvudtaget är arbetet mycket välskrivet och grundat i gedigen praktisk erfarenhet.

Kreativt klaverstudium består av en textdel, en notdel samt en CD, där Westergaard Madsen spelar och läser valda delar av texten. Här framgår med all önskvärd tydlighet vilken kompetent pianist han är. Jag frågar mig emellertid vilka överväganden som ligger bakom att ge ut notdelen i handskrivet skick. Förutom att det försvårar läsningen ger det ett intryck av internt arbetsmaterial, som står i kontrast till textdelen som ger ett så genomarbetat intryck. Även CD-skivan är välproducerad och betydelsefull för att kommunicera arbetets i stora stycken rätt komplexa innehåll.

Vem är då *Kreativt musikstudium* tänkt för? I förordet sägs lite svepande att boken vänder sig till alla som har lust att använda klaveret för att nå en djupare forståelse för det satstekniska hantverket. Här talas om att en bestämd mental disposition, i fråga om att reflektera över musikalisk sats, är viktigare än hög pianistisk och musikteoretisk nivå (s. 12). Möjligen underskattar författaren de förkunskaper och den motivation som fordras för att tränga in i vissa delar av arbetet, och jag tänker då i första hand på avsnittet om sekvensering.

Det inledande kapitlet om satsbearbetning synes mig vara det mest användbara för ”normalpianisten”. Parentetiskt kan nämnas att jag mött liknande tankar om satsreduktion som en väg till utökad musikalisk forståelse hos bland andra den svenske pianopedagogen Gunnar Hallhagen.

För att avsluta med en något spekulativ gissning, tror jag att en tänkbar målgrupp för *Kreativt klaverstudium* är den passionerade amatörpianis-

ten – gärna en som spelar utan lärare. Begreppet amatör bör här forstås i sin tyska betydelse: Liebhaber. Det kanske också är så att de som närmar sig klassisk repertoar med utgångspunkt i jazzen, har nog så mycket att hämta i boken.

Med detta inte sagt att materialet är olämpligt att använda i den högre klassiskt inriktade pianoundervisningen. I valda delar kan den säkert fungera som en inspirationskälla. Mina dubier grundar sig framför allt i vetskapen om hur mycket repertoar som skall instuderas och överhuvudtaget vilka krav som ställs på dagens professionella pianister. Frågan är alltså om lärarna på våra konservatorier och musikhögskolor ger sig tid, och har modet att ta den skenbara omväg, som det kan vara att följa Jens Westergaard Madsens pianopedagogiska utmaningar.

Sture Brändström