

Recensioner

African Perspectives

African Perspectives: Pre-colonial History, Anthropology, and Ethnomusicology. Ed: Regine Allgayer-Kaufmann och Michael Weber. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008 (*Vergleichende Musikwissenschaft V*). 370 s., ill., DVD. ISBN 978-3-631-56503-2

Bakgrunden till antologin *African Perspectives: Pre-colonial History, Anthropology, and Ethnomusicology* är firandet av Gerhard Kubiks 70-årsdag i Wien i december 2004, i form av ett internationellt symposium. Kubik presenteras på bokens baksida som en av de ledande och mest uppskattade musiketnologerna av sin tid: "His diversified cultural approach and his decidedly intra-cultural working method have always met with highest international approval."

Denna bredd återspeglas med all tydlighet även i bokens bidrag. I antologin är företrädare för ett flertal discipliner representerade, alla med Afrika som minsta gemensamma nämnare. Här finns allt ifrån smittkoppor i afrikansk historia till rituella masker, sedvänjor och riter, afrikansk musik, dans och instrument. Artiklarna spänner med andra ord över ett brett spektrum av ämnen och ingångar, och för att hänga samman bättre har de delats in i fyra övergripande avdelningar. Även om delarna presenteras i förordet, är tematiken i dem inte helt enkel att avtäckas då bidrag som finns i en del mycket väl också kunde ha platsat i en annan. Tydligast är dock den tredje delen som på olika sätt knyter an till afri-

kanska musiktraditioner, men musik och dans förekommer även i de övriga delarna.

Till boken hör även en DVD med fotografier, ljud- och filminspelningar till flera av artiklarna. Fotona finns också med i boken, medan ljud- och filminspelningarna ger välbehövliga exempel på den musik och dans som behandlas. På skivan finns dessutom bilder och konsertinspelningar från symposiet.

Antologins bredd är både dess styrka och dess svaghet. Det är lovvärt att samla forskare från fyra världsdelar och från flera olika vetenskapliga grenar. Det är också lovvärt att både forskare och utövare kommer till tals, liksom att både insider- och outsiderperspektiv finns representerade bland bidragen. Det borde borge för en samling med artiklar som tillsammans ger oss läsare en bred och mångfaceterad bild av vad afrikanska perspektiv kan innebära. Men resultatet blir tyvärr en samling med texter som löst hålls samman av att deras innehåll på något sätt kan kopplas till Kubiks forskningsgärningar. Det fungerar säkert bra vid ett symposium med huvudpersonen närvarande, men blir i antologins form snarare ett pärlband av disparata ingångar utan någon tydlig tråd dem emellan. Här kunde redaktörerna antingen försökt att rensa något i de medtagna artiklarna, alternativt gett en mer övergripande inledning där de olika bidragen inte enbart presenteras utan också kommenteras och sätts in i ett större sammanhang.

Flera av artiklarna i antologin lägger vidare stor vikt på materialpresentationer och redovisningar av fältstudier och observationer. Genom detta ges läsaren en intressant inblick i olika kulturella uttryck som författarna kommit i kontakt med – särskilt intressant blir det i de fall där författarna själva är en del av den kultur som de studerat. Men enbart i ett fåtal

fall kombineras dessa redovisningar med ett analytiskt och teoretiskt resonemang, det vanliga är istället att de stannar vid att vara just redovisningar. Jag anser inte att redovisningarna är problematiska i sig själva. Problemet uppstår genom att de står mer eller mindre okommenterade och utan koppling till ett vidare resonemang. Det hade varit önskvärt att det som presenteras och redovisas också hade satts in i en större kontext. Dessutom är det endast i undantagsfall som författarna redovisar sina utgångspunkter – syftet med varför de undersökt ett visst musikinstrument eller genomfört en fältstudie. Även metodologiska överväganden saknas ofta, vilket försvårar för mig som läsare att förstå hur det material som redovisas har samlats in och hanterats.

Några undantag finns förstås. Ett av dessa är Giorgio Adamos artikel "Music – body – movement. An 'African' perspective applied to the analysis of South Italian dances". Adamo utgår från att förhållandet mellan musik, kropp och rörelse är centralt i en musikvetenskaplig studie av musikens roll, både utifrån en antropologisk ingång och utifrån en mer strikt musikanalytisk. Det som gör att artikeln sticker ut från övriga bidrag är att Adamo redovisar hur han gått tillväga för att få fram en metod för att studera relationen mellan musik, kropp och rörelse. Adamos metod går ut på att kombinera rörlig bild med återgivandet av ljudvågor och en av de mest intressanta diskussionerna han för rör skillnader mellan hur musiker och dansare rör sig till samma musik. Tillvägagångssättet är kanske inte revolutionerande, men det ska bli intressant att se hur han kan utveckla metoden ytterligare.

Den, enligt mitt tycke, mest intressanta och genomarbetade artikeln i antologin är Kenichi Tsukadas artikel "Asafo and

fontomfrom as indices of social sentiments among the Fante (Ghana)". Till skillnad från flertalet av de övriga bidragen både redovisar, analyserar och diskuterar Tsukada sina resultat och sätter in dem i ett större sammanhang. Detta gör han utifrån studier av sångtexter, olika typer av slagverksensembler och förändringar i repertoar och musikutövande hos Fantegrupperingar i Ghana. Artikeln är välskriven och för fram flera intressanta resultat av hur sånger och musicerande förändrats och fått andra innebörder som han kopplar till förändringar i Ghana i stort.

Flertalet av artiklarna är personligt hållna och behandlar direkt eller indirekt författarnas eget förhållande till Kubik. Den inledande artikeln av Moya Aliya Malamusi – i vilken han sammanställt berättelser som han fått ta del av som rör Kubiks första år som vetenskapsman – slår med en gång an denna närhet som sedan återkommer som en röd tråd antologin igenom. Även om detta med all sannolikhet är ett resultat av att antologin baseras på presentationer hållna vid symposiet som var till Kubiks ära, gör det att jag som läsare när jag avslutat min läsning undrar vem som är den tänkta mottagaren till antologin. Är det jag som allmänt intresserad musikutövare, eller är det en betydligt snävare krets än så?

Flera av författarnas bidrag består dessutom av att de återger äldre forskningsresultat och/eller att bidraget baseras på materialinsamling gjord under 1970- och 80-talen. Här hade jag önskat en uppdatering rörande frågor om vad som skett de senaste tjugo åren, kanske genom återbesök i de undersökta områdena eller genom att den äldre forskningen kompletterats med nyare forskning som är relevant i sammanhanget. I nuläget känns antologin i dessa delar, trots att den nyligen

gavs ut, redan inaktuell. Här hade redaktörerna behövt ha en lite hårdare styrning – de forskningsområden som berörs är nämligen viktiga för vår förståelse av afrikansk musik och kultur i och utanför Afrika och de förtjänar att sättas in i ett mer nutida och uppdaterat perspektiv.

Karin Eriksson

Hardingfela: Felemakerne og instrumentets utvikling

Björn Aksdal: *Hardingfela: felemakerne og instrumentets utvikling*. Trondheim: Tapir, 2009. 246 s. ISBN 978-82-519-2402-3

Denna bok kan betraktas som en gedigen skildring av hardingfelans äldre historia, med fokus på själva instrumentet, dess tidiga utveckling, kulturhistoria och i synnerhet dess byggare. Boken kan också betraktas som en redovisning av ett flerårigt nationellt forskningsprojekt, som bedrevs åren 1993–1996 av en tvärvetenskaplig forskargrupp under ledning av just Björn Aksdal. Det torde vara svårt att finna någon person inom norsk musikvetenskap bättre ägnad att leda ett sådant projekt än Aksdal, som genom hela sin musikvetenskapliga verksamhet haft en stark inriktning på organologi och i synnerhet på folkliga musikinstrument och norsk folkmusik – bl.a. *Med piber og basuner, skalmeye og fiol: musikkinstrumenter i Norge, ca. 1600-1800* (red. Aksdal och Nyhus, 1982) och *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk* (red. Aksdal och Nyhus, 2. uppl. 1998). Aksdal är också en skicklig skribent som har förmågan att på ett levande, intresseväckande sätt

beskriva såväl instrumenttekniska detaljer som instrumentets kulturhistoria.

Boken kan alltså sägas ha det dubbla syftet att redovisa forskningsprojektet och beskriva hardingfelans utveckling med inriktning på dess tidigare historia. Det är ingalunda det första verket med fokus på detta. Diskussionen om hardingfelans rötter har i musikvetenskapliga publikationer pågått i åtminstone 100 år och tidigare diskussion om hardingfelans historia sammanfattas bl.a. i *Og fela ho lét* (Bjørndal och Alvers bidrag i *Norsk spelemannstradisjon*, Bergen, 2. uppl. 1984) som också innehåller en allmän presentation av instrumentet och dess byggare, musiken och dess utövare och därigenom kan sägas vara en föregångare till det föreliggande verket. *Hardingfela: felemakerne og instrumentets utvikling* skiljer sig dock påtagligt från denna genom att själva musiken, musikerna och spelsätt medvetet har utelämnats i framställningen, medan den organologiska utvecklingen behandlas betydligt mer ingående. Skälet till detta är säkerligen att fokus i det forskningsprojekt som boken redovisar gällde utvecklingen av själva instrumentet, men dessutom har undersökningen redan med denna avgränsning en avsevärd omfattning (246 sidor).

Bokens uppläggning speglar dess tvåfaldiga syfte. Efter en inledande presentation av hardingfelan som fenomen och tidigare forskning i ämnet, följer en presentation av själva projektet, dess målsättningar, källmaterial, dokumentations- och analysmetoder. En central del av projektet har varit att dokumentera och grundligt undersöka de historiska hardingfelorna. Sedan följer en diskussion om hardingfelans instrumentala särdrag ställt i perspektiv av den historiska utvecklingen av fiolbygge i Norge. Ett helt avsnitt ägnas den

äldsta daterade hardingfelan, Jaastad-felan daterad till 1651, som varit föremål för en omfattande diskussion vad gäller dateringens trovärdighet. Därefter följer vad som kan betraktas som bokens huvudsakliga centrala framställning, där de viktigaste byggarna av bevarade hardingfeler från 1600-talets slut fram till 1800-talets mitt presenteras, inklusive detaljerade uppgifter om de bevarade instrumenten, så som mått, utsmyckningar och andra relevanta byggtekniska detaljer. Här presenteras varje betydande byggare i en rik kontext som inbegriper kulturmiljö, ekonomiska förutsättningar, omvärldskontakter etc. Det blir en spännande läsning, som på ett målade sätt beskriver hur en kultur utvecklas genom samspel mellan kulturella influenser, individuell kreativitet och samhällets kulturella behov, både på lokal och regional nivå. Ofta blir här 'torra' fakta ytterligt belysande: som exempel kan nämnas att man genom redovisning av enskilda byggares inkomster och ekonomi får en tydlig bild av hardingfelans betydelse i sin kulturmiljö. Vi får alltså följa framväxten av en regional instrumentkultur, som sprids och så småningom kommit att bli anamnad som nationell symbol för norsk musikkultur.

Den centrala framställningen där enskilda byggare presenteras har tematiserats: Det första starka centret för tillverkning av hardingfeler i Hardanger presenteras i avsnittet "Felemakerne i Botnen", medan andra utvecklingscentra beskrivs i "Bondefeler i norske bygder". Släkten Helland och andra betydande utvecklare av den moderna hardingfelan presenteras i avsnittet "Moderniseringen av hardingfela". Regionala skillnader ifråga om hardingfelans form diskuteras i ett särskilt avsnitt, liksom utvecklingen av hardingfelans dekor, ett område som tidigare inte studerats

särskilt djupgående ur folkligt bildkonstperspektiv. Slutligen beskrivs den process som gjorde hardingfelan till nationalsymbol i Norge. Återigen lyfts här individernas betydelse fram för överbryggandet av den kulturella distansen mellan hardingfelans miljö och den moderna borgerliga kulturen, vilket möjliggjorde att hardingfelan kunde bli en symbol som även överklassen och det moderna borgerskapet kunde anamma.

Det finns en underliggande diskussion som löper som en röd tråd genom hela boken, mer eller mindre synlig, och det gäller frågan om hardingfelans ursprung. Man kan också uttrycka det som en fråga om vad hardingfelan är för slags instrument egentligen, är hardingfelan en slags variant på barockfiolen eller är det en vidareutveckling av lokala fiddlor med inspiration från fiolen. Denna kontrovers har funnits med i diskussionen om hardingfelan sedan 1900-talets början och bakom hardingfелеprojektets målsättningar kan man ana en vilja att få fram mer fakta gällande instrumentets ursprung.

Det förstnämnda antagandet, nämligen att hardingfelan har utvecklats som en lokal variant av barockfiol har haft företrädare som t.ex. Catharinus Elling (*Vore slaatter*, Kristiania, 1915) och Tobias Norlind (*Musikinstrumentens historia i ord och bild*, Stockholm, 1941) redan under 1900-talets första hälft och senare t.ex. Reidar Sevåg ("Geige und Geigenmusik in Norwegen", i *Die Geige in der Europäischen Volksmusik*, St. Pölten, 1971). Man har bl.a. hävdad att hardingfelans understrängar bör ha tillförts instrumentet med inspiration från den kontinentala Viola d'amoren, som är känd först från 1600-talets slut, varför Jaastadsfelans datering till 1651 enligt denna uppfattning måste vara fel. Fiolens introduktion i Norge

samt det tidsmässiga glappet till senare bevarade hardingfeler skulle enligt denna teori också tyda på att hardingfelan utvecklades först under 1700-talet.

Mot detta har bl.a. en av deltagarna i forskargruppen bakom hardingfeleprojektet, professor emeritus Jan Petter Blom, i tidigare artiklar (1985, 2000) hävdad att det inte vore orimligt att tänka sig att det existerade fiddlor i Norge innan fiolens ankomst och att hardingfelan snarare skulle kunna betraktas som en utveckling av dessa som utvecklats med inspiration från fiolen. Till stöd för Jaastadsfelans datering har man hävdad att bruket av resonanssträngar är belagt på de brittiska öarna redan på 1500-talet och att handelskontakterna med de brittiska öarna var mycket utvecklade på Vestlandet i Norge från 1500-talet till mitten av 1700-talet, och att det skulle vara därigenom som denna innovation funnit sin väg till den norska hardingfelan (hur möjlig är denna spridningsväg ifråga om svenska understrängade fioler och ifråga om nyckelharpan?).

Inom forskningsprojektet har man sökt att med olika metoder, såväl åldersbestämningar av själva instrumentet Jaastad-felan, andra äldre instrument och instrumentlådor med hjälp av C14-metoden och dendrokronologi, som med hjälp av historiska studier av instrumentbyggeriet i Hardanger, klarlägga om det finns stöd för dateringen av Jaastad-felan och därmed den senare hypotesen.

Men hur skiljer sig då hardingfelan från fiolen? Detta är en besvärlig fråga eftersom svaret på den beror på om vi jämför en modern eller historisk hardingfela med en modern violin eller om vi jämför hardingfelan med den totala variationen inom instrumentkategorin violin. Medveten om problematiken gör

Aksdal lite av båda delarna när han räknar upp hardingfelans särdrag: Här nämner han bl.a. hardingfelans speciella klang som beror i första hand av resonanssträngarna, materialet i strängarna och stämning; vidare nämner han hardingfelans konstruktion som skiljer sig på avgörande sätt från moderna fioler, inte minst vad gäller material och konstruktionsdetaljer; vidare nämns dekoren liksom speltekniken som särskiljande för hardingfelan i relation till fiolen.

Problemet är emellertid att ser vi till varje enskilt element finns nästan inget sådant som vi inte återfinner inom variabiliteten bland instrument som ingår i kategorin barockviolin. Aksdal skriver också att "Slik kan de som karakteriserer hardingfela som en form for barockfele, finne støtte i den konstruksjonsmessige parallelle utviklingen..." (s. 27). Det framstår i Aksdals framställning som om hardingfelan får en särskiljande identitet som kunde urskiljas redan på 1700-talet, genom att den bibehåller och vidareutvecklar äldre drag som överges i den dåtida utvecklingen av violinen och så att dess sammantagna uppsättning egenskaper gör den till ett unikt instrument.

Det är intressant att reflektera över om en motsvarande tolkning skulle vara möjlig i Sverige idag? Med exempelvis Svenska turistföreningens svidande vidräkning med idén om svensk kultur i färskt minne skulle jag gissa att resultatet av undersökningen skulle sammanfattas som 'Hardingfelan är inte alls norsk!' om undersökningen var gjord i Sverige.

Även om den tekniska undersökningen av Jaastad-felan inte gav entydigt besked om dateringen 1651 är korrekt, gav undersökningen av andra äldre instrument, instrumentlådor (feleskrin) och den kulturhistoriska

undersökningen av utvecklingen av felema-keriet (fiolbyggeriet) i Hardanger indikationer som sammantaget visar att det med all säkerhet byggdes felor i detta område redan innan år 1700. Detta var heller inte någon helt ny företeelse att döma av dåtida källor. Det mest frapperande resultatet var kanske dateringen av två feleskrin, där det visade sig att de tekniska undersökningarna stödde dateringarna till 1500-talets början, som av Aksdal tas som indikation för bruket av folkliga fiddlor i Norge innan fiolens ankomst. Det visar sig också att fiolen verkar ha introducerats i Norge redan under första hälften av 1600-talet, liksom de historiska uppgifterna om Ole Jonsen Jaastad (1621–1694), som enligt Aksdal ytterligare stödjer hypotesen att dateringen är riktig.

Den som sagt kanske mest spännande delen av boken behandlar instrumentbyggarnas historia. Vi får möta de driftiga, mytomspunna felemakarna i Botnen vid Hardangerfjorden. Genom att diskutera såväl byggarnas instrument som skriftliga källor och muntliga traditioner fogar Aksdal samman en historia om dessa instrumentbyggare och deras gärning. Bland många intressanta omständigheter visar det sig att felemakarna kom att bli några av de rikaste i bygderna genom sin verksamhet, där felorna avyttrades främst på marknader i regionen, vilket visar på den kulturella värdering som felespel hade i lokalsamhällena i regionen. Han påvisar också hur hardingfelorna kommer att representera en instrumenttyp skild från den vanliga fiolen, då instrumentbyggarna bygger vanliga fioler och hardingfelor parallellt. Likaså påvisas den stora variationen mellan olika byggare och inom samma byggares produktion, där utvecklingen inte alls går så rätlinjigt i riktning mot större anpassning till fiolen eller från

färre till fler understrängar, som det är lätt att föreställa sig när man inte ser till hela materialet. Uppenbarligen har individuell kreativitet och uppfinningsförmåga samverkat med vad som fungerat kommersiellt bland avnämarna i utvecklingen av olika typer av hardingfelor. Detsamma kommer igen i beskrivningen av hardingfelans utbredning inom andra bygder.

Bland det mer intressanta är att det finns indikationer på att det funnits fioler som förebilder för de tidigaste byggarna av hardingfela, men att hardingfelan ganska snart skilde ut sig från dessa genom just efterfrågan i bondemiljön. Anammandet av förebilder, idéer och den lokala och regionala bearbetningen och vidareutvecklingen av dessa idéer kommer också till uttryck i behandlingen av hardingfelans dekor. Här finns det förebilder bland barockvioliner med inläggningar i greppbrädor och utsmyckningar av andra element i instrumenten. De lokala förutsättningarna, med tillgång till pärlemor genom musslor i lokala älvar, samt den rika folkkonsten, skapade förutsättningar för en fullkomlig explosion av dekorationerna av hardingfelorna, från inläggningar i greppbräden till de dekorationer i form av rosor och akantusrankor som förekommer på själva instrumentkroppen och som är ett viktigt karaktärsdrag för den moderna hardingfelan.

Instrumentkroppens utveckling vad gäller storlek och form, liksom understrängarnas antal, har behandlats minutöst i boken, och data för varje instrument presenteras tydligt i tabeller. Emellertid saknar jag ibland kopplingen till spelteknik och musikstil i analysen av den instrumentala utvecklingen. Förhållandevis lite information finns att hämta om t.ex. utformning av stallen, vars välvning har en oerhörd betydelse för speltekniken. Kanske finns det

inte bevarade stall i den omfattningen att det ger någon information? Det skulle i så fall kanske varit värt en kommentar. Likaså blir man exempelvis nyfiken på utvecklingen av stråkar och strängmaterial, vilket också behandlas förhållandevis lite.

I det avslutande kapitlet om hardingfelans väg till norskt nationalinstrument får vi en intressant bild av hur några individer, exempelvis Eivind Aakhus, Myllarguten och Ole Bull fick avgörande betydelse för att hardingfelan skulle få nationell status genom att överskrida gränsen mellan bondemiljön och städernas konsertscener. Det visar också på ett intressant sätt hur lokal kultur kan få nationell symbolisk status, om tid och förutsättningar är de rätta och det finns individer som agerar i det kulturella utrymme som finns vid dessa ögonblick.

Sammanfattningsvis är detta i mitt tycke en mycket intressant bok, full av intressanta detaljer som har ett värde även för den som varken har hardingfelans utveckling eller folkliga musikinstrument i allmänhet som sitt främsta intresse, genom att den på ett mycket levande sätt behandlar hur musikkultur uppstår och utvecklas genom ett musikinstrumentets historia.

Sven Ahlbäck

Enharmonic Instruments and Music 1470–1900

Patrizio Barbieri: *Enharmonic Instruments and Music 1470–1900: Revised and Translated Studies*. Latina: Il Levante Libreria Editrice, 2008. xii, 616 s., CD. ISBN 978-88-95203-14-0

Italian musicologist Patrizio Barbieri has written extensively on historical instruments, temperaments, and acoustics. The book under review is a revised compilation of previously written papers, almost all of which were originally published in Italian.

The concept of enharmonicities arises from the fact that certain tone pairs seem to refer to almost identical pitches. For example, from a given C we can find the fundamental frequency (and hence the pitch) of C# – either by using only fifths and octaves in accordance with the Pythagorean schema, or by taking the ratios of fourths, thirds, and maybe even smaller intervals for granted as well – and we can also find the pitch of Db in a similar manner. We will find that the pitches of C# and Db are close to each other (exactly how close will depend on the methods we allow for finding them). C# and Db are obviously not identical, but they are close enough to be treated as identical in certain musical settings. Therefore, they are enharmonically equivalent.

An enharmonic instrument is an instrument where multiple ways of producing enharmonically equivalent tones are available. For example, an enharmonic keyboard could have separate keys for C# and Db, as well as for each tone in other enharmonic pairs such as D#/Eb, F#/Gb, G#/Ab, and A#/Bb. An enharmonic keyboard is thus guaranteed to have more than 12 keys per octave. Note, however, that the extra keys need not be found among the sharps and flats. On p. 20 in Barbieri's book, for example, an organ from the end of the 1400s is depicted with no extra black keys but with two E keys, one suitable for use in an E major chord, and another better fitted as the third in a C major chord.

It seems to me that three broad topics could be – and should be – covered in a book about enharmonic instruments and music: the evolution of the instruments, the history of music with enharmonic features (whether intended to be played on enharmonic instruments or not), and theoretical developments in tuning systems; and the interplay between all three areas. Barbieri succeeds admirably in writing about all areas. The book is divided into eleven chapters: A–K. Some of these are overviews, whereas others are more detailed studies.

Chapter A gives an introduction to enharmonic instruments, the underlying tuning theories and various instruments presented from the late 1400s up to the early 1600s. After the invention of split keys, instruments were built with an increasing number of keys per octave. For example, Vito Trasuntino built an instrument in 1606 with 31 keys per octave. Between major seconds such as F and G, keys for F#, Gb, F##, and Gbb were available.

The later history of enharmonic keyboards is the topic of chapter B. British theorists dominated the scene until the 1860s, when theorists of other nationalities followed the lead. After 1880, the relative popularity of enharmonic tunings diminished rapidly, due not least to the spread of the piano with its equal temperament.

In instruments with free intonation, such as non-fretted strings, the question of proper intonation is particularly entangled with enharmonicity and associated micro-intervals. If the interval C–D (major second) is taken to be 9:8 and C–E is 5:4 (pure major third), it follows that the major second D–E is 10:9. Since there are two kinds of major second, 9:8 and 10:9, it follows that an E played as

the third tone in C major should not be equal to an E played as the second tone in D major (or minor), if D is fixed and identical in both scales. More precisely, the E:s will differ by one syntonic comma (81:80). A professional violin player has the skill to adjust the intonation accordingly, whereas amateur players might be unable to take such tiny adjustments into account. In chapter C, Barbieri shows that this and related intonational issues have been discussed by many theorists and instrumenta- lists. Intonation difficulties have also affected the tuning of violins, where some have preferred one or several of the fifths to be flattened. For example, Andreas Werckmeister, in 1691, states that 'if the 5ths are tuned purely, the result will be impure intonation' (p. 124). Even today, some string quartets are known to use flattened tuning, particularly in the cello.

Chapter D charts the influence of ratios involving the numbers 7 and 11 in tuning. Especially the number 7 and its inclusion or exclusion from consonant interval ratios is discussed in a historical exposé from Giovanni Battista Doni (1594–1647) to Hermann von Helmholtz.

Chapter E is devoted to the revival of ancient music in the early 1600s, in particular as presented by Doni. It involved the interpretation of greek theories as well as the construction of instruments with which one could play the ancient tonoi, in particular the Dorian, Phrygian, and Lydian. Chapters F and G review the theory and practice of equal tempered systems, of which the system with 12 tones is ubiquitous today. Chapter H–K are detailed studies of particular enharmonic instruments of greater or smaller significance, their histories and the theories associated with them.

Throughout, Barbieri quotes generously from relevant sources, displaying the quotes both in the original languages (Italian, French, German) and in English translations. The wealth of original quotes and the encyclopedic scope give weight to Barbieri's book and invite researchers to use the book as an inspiration for further inquiries in this field. The book contains over 100 illustrations, in addition to numerous tables and music examples.

On the accompanying mini CD, 18 tracks with digitally created music examples are given. These are very welcome. For instance, the reader will find that harmonic progressions much more daring than mere *chromatic fantasias* were written already in the early 1600s, such as a piece published by Abdias Treu in 1635. Another striking piece is a flute trio by Giovanni Battista Orazi (d. 1804) with several enharmonic/chromatic scale sequences. This music was written for a particular instrument built by Orazi himself.

My only complaint – admittedly a minor one – is that parts of chapter G seem to be more related to the history of mathematics than to the history of music. Barbieri's volume of course requires some familiarity with the mathematics of tuning systems. Although Barbieri gives some background in chapter A, I believe that many readers might benefit from consulting Barbour's *Tuning and Temperament: A Historical Survey* (Michigan State College Press, 1951/reprint Mineola: Dover, 2004) first or, for the mathematically more advanced reader, chapters 5–6 of David Benson's *Music: A Mathematical Offering* (Cambridge University Press, 2004).

Overall though, Barbieri's book is impressive and very thorough. It should be available in every academic music library and will

be rewarding to musicians and composers interested in the intricacies of intonation and micro-intervals, ancient and modern. The book is a most welcome contribution to the history of instruments and tuning theory.

Jesper Jerkert

Växa upp med musik

Åsa Bergman: *Växa upp med musik.*

Ungdomars musikanvändande i skolan och på fritiden. Diss. Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet 2009 (*Skrifter från musikkvetenskap* XCIII). 213 s. ISBN 978-91-85974-09-2

Musikk og identitet har blitt et tema på den musikkvitenskapelige dagsorden. Vår identitet preges gjennom de minner vi har om musikalske opplevelser, minner som danner råstoff i fortelling om oss selv. Eller vår identitet forhandles fram gjennom identifikasjon med artister, sjangrer, musikk, og hvor vi trer inn i hva Stuart Hall omtaler som en subjektposisjon innenfor en diskurs. Det er denne siste, mer performative siden ved musikalsk identitetsdannelse Åsa Bergman har undersøkt i sitt feltarbeide i en skoleklasse i Göteborg blant 29 ungdommer mellom 2002–2005, mens elevene begynte i 7. skoleår fram til skoleavslutningen i 9. klasse. Ungdommene følges opp tett både i skolesituasjoner, på rockeverkstedet, i kor eller gjennom samtaler og intervjuer. Gjennom sitt grundige etnografiske håndverk har Åsa Bergman tilført nye og interessante aspekter når det gjelder vår forståelse av musikalsk læring og identitetsdannelse.

Det er den symbolske interaksjonismen som danner teoretisk bakteppe for avhandling-

en, hvor musikk blir objektet man handler i forhold til og som tydeliggjør innholdet i vår interaksjon med omverdenen og andre mennesker. Musikken 'tilbyr' muligheter for å forhandle om ulike temaer, og det er hvordan vi approprierer aspekter ved mening og anvender den i vårt eget liv at musikalske handlinger blir ressurser for identitetsdannelse. Denne tradisjonen tar ikke musikalsk mening for gitt, men vil konkret undersøke de sosiale kontekster og personlige oppfatninger som preger musikalsk meningsdannelse.

Bergman ser nærmere på hvordan ungdommen bruker musikk i hverdagen, anvendelse av medier, endring i lyttervaner på bakgrunn av ny teknologi som mp3 og internett. Den hverdagslige musikklyttingen er omfattende, ikke minst som parallellaktivitet – hverdagssituasjoner overrises av musikk fra radio, tv, mp3-spillere, internett. Musikken er en ressurs i hverdagen, for noen er den nødvendig for å konsentrere seg om skolearbeidet, for andre er den viktig for å roe seg ned, regulere følelser, med andre ord som en teknologi for musikalsk egenomsorg. Bergman mener gjennom sine observasjoner at avstanden mellom skolens musikkundervisning og ungdommens musikkpreferanser ikke er så stor som mange kritiske musikkpedagoger har hevdet. Snarere har elevene utviklet en refleksivitet i forhold til musikkens funksjoner, og de kan forholde seg aktivt og gjerne også kritisk til musikk som faller utenfor hva Ziehe kaller *relevanskorridorer*.

Ungdommene benytter seg av et mangfold av medier i sin musikklytting og informasjonsinnhenting. De synes å ha utviklet kritisk bevissthet om mediene, deres ulike tilbud, interesser og funksjoner. De forholder seg aktivt til radioen som informasjonskanal,

men mange opplever at radioen fratar dem deres egne musikkvalg. De vil derfor både lytte for å holde seg orientert, samtidig som de tar avstand fra "radiomusikken". Nedlasting av musikk fra internett er også vanlig, og sirkulasjon av musikk mellom ungdommene gjør musikken og deling av musikkopplevelser til en viktig sosial ressurs. Mediematerialet er både viktig *samtalevaluta* og inngår, slik den danske medieforskeren Kirsten Drotner har framstilt det, som *fantasibrikker* som anvendes kreativt og reflektert, som en *image bank* ungdommene kan forholde seg til i sitt eget identitetsbyggende.

Temaet 'musikksmak' er også interessant når identitet skal presenteres for andre. Et viktig utgangspunkt for Bergman er at musikksmak er noe som forandres over tid, og at hun derfor er opptatt av prosessuelle aspekter. Både søsken, venner og foreldre kan her fungere som kulturelle veiledere. Det viser seg da også at flere av ungdommene gjennomgår store endringer i sin musikksmak i løpet av de tre årene undersøkelsen pågår. Som omtalt er det særlig interessant å lese om hvordan radiomusikken både blir en viktig informasjonskilde for nyslipp av musikk samtidig som "radiomusikken" truer forestillingen om en autentisk og individuell musikksmak. Det er den personlig utformede musikksmaken som er viktig å signalisere, og det er en utstrakt og påfallende *ko-figurasjon* av artister, låter og sjangere som inngår i disse individuelle smaks-kodene. Musikksmak beskrives av Bergman som en musikalsk veske – en smaksportefølje som ungdommene pakker og pakker om på sin vei mot voksenlivet.

Kriteriene for hva som skal gjelde for å skille god og dårlig musikk fra hverandre synes vanskeligere å artikulere. Men uttrykk som

'riktig instrument' eller 'musikk skapt av artist-en selv' synes å gi troverdighet og argument for kvalitet. Romantisering av grensninger overfor musikk som er 'maskinmessig' eller 'kunstig' forekommer også. Slik sett blir den dominerende "rockediskursen" som musikkjournalister er med på å opprettholde en viktig premissleverandør for de unges musikalske smaksdommer. Her inngår, som Lillestam har observert, tanken om at eldre musikk (les: rock fra 50-60-tallet) er mer autentisk enn nyskrevet musikk, musikken bør videre ikke være kommersiell, men inneholde kunstneriske ambisjoner, være kreativ m.m.

Bergmans avhandling bidrar i stor grad til å vise sammenhenger mellom musikalsk læring i og utenfor skolen. Samtidig problematiserer hun forholdet mellom formell og uformell læring ved å vise at begge former for læring forekommer både i læringssituasjoner på skolen og i fritidssammenheng. Avhandlingen viser også at *alle* musikalske aktivitetsformer er identitetskapende, ikke bare slike som er knyttet til rock eller ungdomskultur. Det å synge i kor, eller generelt tilegne seg nye ferdigheter vil gjøre noe med vår identitet, noe vi også kjenner fra Wengers teori om læring i praksisfellesskap. Men samtidig viser Bergman at ikke alle aktivitetsformer står like høyt i kurs som identitetsressurs. For eks. vil bandspillet ha en hegemonisk posisjon og det å lytte til radiomusikk er noe mange snakker nedlatende om. Bergman er spesielt reflektert på den kjønnskoding som skjer gjennom rockemusikken og hvor vanskelig det kan være for unge jenter å kombinere normativ feminitet med de maskuline verdier og kroppslige framstillingsformer som rocken tilbyr. Ved å bygge på teorier om kjønn som performativt fenomen, som noe man 'gjør' snarere enn 'er'

eller 'har' blir musikken en viktig uttrykksform og handlingsarena for å konstruere hvordan man vil framstå som maskulin eller feminin.

Even Ruud

Das Buch vom Klavier

Andreas E. Beurmann: *Das Buch vom Klavier*. Hildesheim: Olms, 2007. 374 s., ill. ISBN 978-3-487-08473-2

Att samla musikinstrument har inte bara varit en uppgift för museer runt om i världen. Många privatpersoner har kunnat skaffa sig imponerande samlingar, som i många fall senare förvärvats av museer och numera utgör en viktig del av deras samlingar. Med krympande marknad och ökande priser har det blivit allt svårare att bygga upp stora och representativa privata samlingar. Det är därför ganska förvånande att det under de senaste femtio åren varit möjligt för Andreas och Heikedine Beurmann att bygga upp en klaversamling av sådan imponerande kvalitet och omfattning som redovisas i de två kataloger som publicerats. Av cembaloinstrumenten märks 23 italienska instrument av många välkända byggare, det tidigaste från ca 1540. Nederländska cembalor representeras av Ruckers- och Dulcken-instrument. Bland franska instrument märks en Taskin-cembalo. Två engelska byggare är väl representerade, Kirckman med sju cembalor, Hitchcock med fyra spinetter. Utöver några tyska cembalor finns också några klavikord. Dessa 53 instrument finns presenterade i katalogen *Historische Tasteninstrumente* (2000), skriven av Andreas Beurmann. Hammarinstrumenten är ännu talrikare. Katalogen *Das Buch vom*

Klavier omfattar 130 instrument, varav tio är en deposition från Max Matthias. 1998 skänktes samlingen till Kunst- und Gewerbe-museet i Hamburg, där de flesta instrumenten nu visas i en för ändamålet nyuppförd flygelbyggnad. Övriga instrument finns kvar i magnifika barocksalar i Beurmanns Gut Hasselburg norr om Lübeck.

Boken är en katalog med instrumenten presenterade i kronologisk ordning. Bildmaterialet är rikt. Utöver helbild på varje instrument finns många detaljfoton: hela instrumentet sett uppifrån, uttagen klav med tangenter och mekanik, namnskylt, tillverkningsnummer, ornamentdetaljer, mekanikdetaljer och andra för instrumentet intressanta detaljer. Det finns också en del schematiska teckningar för att visa olika typer av hamarmekaniker. Faktarutor ger grundläggande mått och beskrivningar, ett urval stränglängder, strängtjocklekar när originalbesträngningen är bevarad eller när strängnummer finns angivna. Den löpande textpresentationen är organiserad på ett likartat sätt för alla instrument, med uppdelning under rubriker som uppbyggnad, signatur, mekanik, dämning, klaviatur. Framställningen försöker alltså både att vara en katalog med faktauppgifter att användas som referensmaterial och en löpande text att läsas från början till slut. Dessutom är textens ambitioner att inte bara presentera instrumenten, utan samtidigt också vara en historieskrivning om hammarinstrumentens utveckling. Att det är möjligt att beskriva huvuddragen av denna historia enbart med hjälp av instrument ur samlingen visar vilken omfattning den har.

Ambitionen att på samma gång vara katalog, läsbar text och historieskrivning innebär naturligtvis vissa problem. Kataloguppgifterna

måste av utrymmesskäl begränsas. Vad som anges kan variera från instrument till instrument, utan att det alltid framgår varför. Hur måtten tagits är inte alltid självklart. Är t.ex. korpusmåtten med eller utan pålagda lister? Gamla strängar är alltid mer eller mindre ovala i genomskärning och oftast olika tjocka på olika ställen. Är strängtjockleksmåtten, som är angivna på en hundradels millimeter när, medelvärde av flera mått eller ett enstaka mätvärde? Fler exempel skulle kunna anges. I en noggrann dokumentation är den typen av specifikationer nödvändiga, men i en framställning av det här slaget får sådana krav kanske betraktas som petitesseer.

För att göra texten angenämare att läsa har författaren vinnlagt sig om ett varierat språk, och undvikit ordagranna upprepningar vid beskrivning av samma företeelse. Ibland kan det leda till osäkerhet om det finns en skillnad i det som beskrivs eller om det bara är beskrivningen som är annorlunda. Texten är full av hänvisningar, självfallet till de olika bilderna som hör till det aktuella instrumentet, men också till andra instrument för att påvisa likheter. Noggranna hammarmekanik- eller dämningarbeskrivningar hänvisar till andra instrument med liknande mekanik, och vid dessa finns hänvisning till den tidigare noggranna beskrivningen. Den som följer alla hänvisningar finner sig flitigt slå fram och tillbaka i boken.

Histeskrivningen är något man får på köpet när man läser texten sammanhängande, men som är svår att separera ur texten. Den bygger på litteraturen i ämnet, och hänvisar vid varje instrument till sina källor. Eftersom samlingen är utgångspunkten finns naturligtvis risken att urvalet ger en skev bild. Det är dock en anmärkning som kan riktas mot all

historieskrivning, eftersom vi har en tendens att i det förgångna välja ut det som vi, med facit i hand, betraktar som huvudlinjen. Att samtidigt kanske har haft en annan värdering kan vi ha svårt att se.

I en så omfattande framställning är det omöjligt att undvika alla misstag. Visst förekommer det felaktiga uppgifter, hänvisningar till bilder som fått fel nummer, tekniska beskrivningar som är tvivelaktiga eller svårbegripliga, termer som är olämpliga. En sådan term visar på en måhända förgärlig lucka i samlingen. Ett kabinettpiano, som är en upprättstående upp- och nervänd flygel med mekaniken upptill, har fått heta skåpflygel (Schrankflügel), en term som helst borde betyda en upprättstående flygel, dock ej upp- och nervänd, med mekaniken strax över klaviaturen. Distinktionen saknas inte sällan även i den anförda litteraturen. Problemet består nog snarast i att tyskspråkig litteratur inte gjort den skillnad som varit regel i engelska texter, med termerna cabinet piano och upright grand piano. De här kommentarerna måste ändå betraktas som randanmärkningar. Boken är gjord med sådan kunskap och noggrannhet att den är ett användbart referensverk, åtminstone om man är vaksam och öppen för ställen där isen kan vara tunn.

Ett svenskt instrument, ett hammarklaver byggt av Mathias Petter Kraft i Stockholm 1805, finns med i samlingen. Det kan få exemplifiera att uppgifter om ett instrument kan vara otillförlitliga utan att vare sig författare eller läsare anar oråd. Data om Kraft och hans hammarklaverproduktion har hämtats från Martha Novak Clinkscales *Makers of the Piano 1700-1820* (Oxford University Press, 1993), som inte haft det bästa underlaget för sina uppgifter. Där anges fem kända

hammarinstrument av Kraft. Att det finns åtskilliga instrument runt om i Sverige på museer och hos privatpersoner har knappast varit möjligt att veta något närmare om, men Musikmuseet i Stockholm har tolv hammarklaver av Kraft som funnits utlagda på museets webbsida i åtskilliga år. Att aktuella uppgifter inhämtade via Internet kan vara en säkrare källa än litteratur med några år på nacken är uppenbarligen ännu inte självklart.

Texten anger att samlingens Kraft-klaver har två knäreglage, ett för dämningen och ett för en sordin, som består av en list med en borstliknande filt, som vid kontakt med strängarna mildrar och förljuvar klangen. Några knäreglage syns inte på bilderna och har ursprungligen inte funnits på så sena Kraft-instrument. De nuvarande svarvade benen är en modernisering. De ursprungliga gustavianska benen har haft en tvärså nära golvet mellan bakbenen, där tre pedaltrampor har varit fästade med gångjärn. Ett foto av instrumentets undersida visar de ursprungliga järnvinkelreglage som överfört pedalrörelserna genom bottenplattan upp till listerna som höjt dämmlisten och sordinlisten. Fotot visar även en ombyggnad, som nu inte längre är komplett och som det därför är svårt att förstå hur den fungerat. Synliga märken på botten visar att ett tredje reglage har funnits, som nu är borttaget. Den högra pedalen har då varit förbunden med en trållist på bottenundersidan som tryckt upp en pinne genom instrumentet ända upp till locket. Det rektangulära hålet genom blindlocket till höger om klaviaturen syns på bilderna. Eftersom den främre delen av locket över resonansbotten är försedd med gångjärn och kan fällas upp när locket i övrigt är stängt, har högerpedalen kunnat lyfta denna och alltså haft en svällar-

funktion. Liksom de övriga registren har detta hämtats från de engelska klaver som varit förlagor för de svenska, och de fanns alla ursprungligen i stort sett alltid på de svenska hammarklaveren från introduktionen på 1770-talet in på 1800-talet, även om de ibland tagits bort eller förändrats senare. Svällaren fungerar bara med stängt lock, vilket visar att det var ett normalt spelsätt för tiden, vanligare än vi skulle tro numera. Kraftklaveren brukar också ha en träkil på undersidan, möjlig att nå för spelaren. Dämningen är delad, så att diskantpartiets dämmare lyfter från strängarna något före basdämmarna. Det ger möjlighet till en ökad klanglighet i diskanten utan att den behöver störas av grumlighet i basen. Med träkilen kunde dämningen låsas i detta halvläge, eller också skjutas helt in, så att alla dämmare hålls lyftade från strängarna. Registerfunktionerna visar på ett intressant sätt hur man spelade på instrumenten, och att man använde sig av effekter som nutiden inte utnyttjar och därför inte heller ser som en angelägenhet på de äldre instrumenten.

Strängtjocklekar finns angivna i dokumentationen. I förordet sägs att de bara anges för originalsträngar eller när instrumentet har ditskrivna strängnummer, som anger avsedda strängtjocklekar. Det syns på foton att besträngningen i basen har tät kopparspinnning på järn- eller stålkärna, inte glesspinnen mässing på mässingskärna. Nuvarande besträngning är alltså tämligen modern. Kraft anger alltid strängnummer mellan stämngalarna och tonnamn bredvid vänsterraden, men av det syns inga spår. De nuvarande angivna tjocklekarna överensstämmer också dåligt med de strängnummer Kraft brukar ange. Att spåren är försvunna visar att resonansbotten antingen rengjorts väl eller är utbytt. Inga spår

syns heller efter Krafts signeringsetikett, som varit limmad på resonansbotten nära höger bakhörn. Den är nu transplanterad till en oval på namnbrädan ovanför tangenterna.

Det är inte att begära att Beurmann skulle ha haft det faktaunderlag som i det här fallet skulle ha behövts. Det visar dock på vilken bräcklig grund våra slutsatser ofta vilar, utan att vi är riktigt medvetna om det.

Det finns anledning till en del allmänna funderingar. Vad ska man ha en instrument-samling till? Att kunna se och höra instrumenten skulle de flesta nämna först. Genom sin donation till museet i Hamburg har Andreas Beurmann naturligtvis velat göra samlingen lätt tillgänglig för envar. I nybyggda lokaler kan den då också förvaras under klimatkontrollerade och säkra förhållanden.

Instrument är byggda för att spelas. De flesta instrumenten i samlingen har därför gjorts spelbara. En avslutande sida i boken tar upp restaureringsproblematiken. Författaren är medveten om den skada instrument tidigare lidit av att göras spelbara, men menar att vi numera har mycket bättre kunskaper, som gör att spelbarhet kan nås utan att skada instrumenten eller förstöra information. Denna potatis måste nog ändå anses het. I alla tider tycks man ha menat sig ha tillräckliga kunskaper, som tidigare generationer saknat. Så blir det nog i framtiden också, och då är det vi som är en tidigare generation. Det framgår att det finns dokumentation kring vad som gjorts åt instrumenten vid restaureringarna, men inget av detta redovisas i katalogen.

Spelbarheten är ju viktig för att vi ska få en uppfattning om instrumentens klang och spelegenskaper, och den roll de kan tänkas ha haft i dåtidens musikliv. Den som har praktisk erfarenhet av äldre hammarinstrument vet

dock hur stor påverkan även till synes obetydliga detaljer kan ha på det klangliga och speltekniska resultatet. Det är en stor risk att instrumentets egenskaper avspeglar mer av restauratören än av byggaren. Hammarinstrument, gamla som moderna, förändras med tiden. En ny konsertflygel har efter bara några decennier obönhörligen sjunkit från sin högsta kvalitetsnivå, trots ständigt fackmässigt underhåll. Att återföra ett instrument till skick som nytt är i praktiken en omöjlighet. Den status ett gammalt instrument i fint skick har kan göra att vi luras att tro på en förfalskning. Ändå vill vi ju använda och njuta av instrumenten, som då kan motivera sin fortsatta existens. Problemet är olösligt, och kräver individuella lösningar. Vi får efter bästa förmåga försöka bestämma vad vi vinner och vad vi förlorar i varje enskilt fall. Vi måste också ha kurage nog att erkänna vår osäkerhet, och därför orka stå emot vår önskan att höra instrumenten klinga.

Musikinstrument är också viktiga som informationskällor. En traditionell dokumentation med bilder, måttuppgifter och beskrivningar kan, om den är av måttlig omfattning, presenteras i bokform, som i denna och andra kataloger. Problem uppstår när dokumentationen sväller. Risken finns att man drunknar i datamängder och jämförelser blir tidskrävande. Analyser krävs för att dra slutsatser ur materialet. Det här är en situation som datorn klarar bättre än boken. Datamängder kan få växa obehindrat, jämförelser kan förenklas, analyser och slutsatser grundade på ett stort material kan redovisas på ett enkelt och överskådligt sätt. Ett bra exempel utgör tabeller med alla strängars längder, tjocklekar, material, spänningar och andra mätbara eller beräkningsbara egenskaper, som blir omfattande

och inte säger särskilt mycket ens för experten vid en första granskning. Det man vill veta redovisas dock effektivt och översiktligt med hjälp av några kurvor, som också gör det lätt att jämföra olika instrument. En blick på en sådan kurva ger en omedelbar insikt som inte ens ett långt begrundande av en tabell kan ge. Exemplet kunde mångfaldigas.

Mått, bilder och beskrivningar behövs för att ge oss viktiga informationer. Det vi vill veta styr alltså vad vi har anledning att registrera. Att skilja på dataunderlag, analyser och presentationer har många fördelar. Datamängder kan få växa utan risk för oöverskådlighet och man tvingas ta medveten ställning till vad de ska användas till, direkt eller i framtiden. Det är hela tiden lätt att ändra eller lägga till uppgifter eller nya sätt att analysera och presentera materialet. Digitalfotografering gör det enkelt att addera mängder av detaljbilder. Tillgänglighet via Internet ger en spridning som aldrig tidigare varit möjlig. Det här öppnar möjligheter för framtiden som ännu bara utnyttjats i begränsad omfattning. Ändå har den tryckta boken sina uppenbara egna kvaliteter. Att sitta och bläddra i katalogen, se ett helt uppslag, fångas av en detaljbild här, en annan där, få en snabb översikt över hela texten och lätt hitta det man söker är också en njutning. Må vi få behålla båda världarna.

HansErik Svensson

Transported by Song

Caroline Bithell: *Transported by Song: Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage*. Lanham: Scarecrow Press, 2007 (Europa V). xliii, 344 s. ISBN 0-8108-5439-2

Folkliga – eller traditionella – sångtraditioner och sångstilar har i ett internationellt perspektiv ägnats betydande intresse bland musiker och pedagoger liksom inom musiketnologin under senare år. Inom The International Council for Traditional Music (ICTM) har t.ex. en arbetsgrupp under flera år arbetat med flerstämmig folklig sång i Medelhavsområdet; 2009 utkom antologin *European Voices 1. Multipart singing in the Balkans and the Mediterranean* (ed. Ahmedaja och Haid, Wien: Böhlau), innehållande både CD- och DVD-inspelningar. Samtidigt har flera forskare skapat samtidsinriktade studier av hur senmoderna fenomen som post-revival, professionalisering, medialisering etc. påverkar och står i förbindelse med utövers musikaliska praktik. Brittiska Caroline Bithell har skrivit en intressant och viktig bok i gränssnittet mellan dessa två områden. *Transported by Song: Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage* bygger bl.a. på Bithells (opublicerade) doktorsavhandling från 1997 om flerstämmig korsikansk traditionell sång men har omarbetats och utvidgats med material från senare fältarbete på Korsika.

I spåren av t.ex. de bulgariska kvinnokörernas och de georgiska manskörernas framgångar i Europa under 1980-talet med traditionellt flerstämmig folklig musik – dock ofta i mer eller mindre "folkloriserande" arrangemang – fick även korsikansk flerstämmig sång under 1990-talet en stor internationell

publik, representerad av grupper som A Filetta, Les Nouvelles Polyphonies Corses, I Muvrini m.fl. Caroline Bithells fältarbete har utförts under 90-tal och 2000-tal, men hennes bok innehåller också utförliga redogörelser för sången i det tidigmoderna korsikanska bysamhället liksom för 1970-talets revival med nationalistiska förtecken. Boken är mycket informationsrik med mängder av etnografiska fakta och ett brett musiketnologiskt och musiksociologiskt perspektiv. Syftesformuleringen är ambitiös: "... to construct an ethnography that attends simultaneously to sounds, texts, aesthetics, semantics, the empirical dimensions of music-making, psychosocial dynamics, socioeconomic and ideological change, networks of interactions and exchanges, and local debate and discourse" (s. xxxiii).

Författarens djupa engagemang i, och kunskap om, sitt område är tydliga och genomlyser hela texten. För en utomstående läsare skapar mängden person- och gruppnamn samt de utförliga redovisningarna av korsikansk och fransk kulturpolitik lätt en viss övermättnad, men dessa uppgifter är säkert av stor betydelse i den närmare miljön. De många citaten hämtade ur intervjuer och den musikaliska analysen av såväl tidigare arkivinspelningar som skivinspelningar från 1970- till 2000-talen ger stort utbyte för läsare som likt mig har arbetat med liknande material i andra musikaliska miljöer. Själv hade jag gärna sett ännu mera kommentarer och analyser av det klingande. Boken innehåller ingen CD, utan författaren hänvisar till ett antal webbsidor med streamade musikexempel, vilket fungerar utmärkt för de senaste decennierna. Äldre arkivinspelningar har jag dock inte kunnat hitta på nätet.

Introduktionskapitlet presenterar Bithells utgångspunkter för undersökningen, syfte och frågeställningar, insamling och tidigare forskning, fältarbetsmetodik samt terminologi och begrepp. Diskussionen av tradition, identitet och autenticitet är väl kortfattad och lämnar flera aspekter obeaktade; detsamma gäller definitionerna av t.ex. *creation* och *composition*. Möjligen hänger det ganska knappa teoretiska och metodiska avsnittet samman med att boken inte är utgiven som avhandling utan riktar sig till en vidare läsekrets. Författaren kommenterar också de olika betydelser som ligger i boktitelns "transported by song": kroppsliga och mentala dimensioner i själva sjungandet, lyssnarens känsla av att bli "förflyttad" av sångarnas framförande, hur sånger bär ett textbudskap över generationer och gränser samt den globala spridningen av det som var byarnas musik.

Bokens första del (tre kapitel) omfattar en introduktion i Korsikas historia och kultur, en presentation av traditionella vokala både monodiska och polyfona genrer som *chjam' è rispondi*, *mässa* och *paghelle* samt deras ursprungliga kontexter. Här finns också en intressant diskussion av vad korsikanskt sound och dito sångstil kännetecknas av. Det är spännande att Bithell ger utrymme för diskussion av vad hon rubricerar som "the psychosocial, transcendental and metaphysical dimensions of polyphonic singing" – fenomen som flow har fått alltmera uppmärksamhet i t.ex. studier av körsång.

Del 2 är kronologiskt upplagd. Kapitel 4 är en genomgång av traditionellt sjungande på Korsika från 1920-talets bymiljöer via mellan- och efterkrigstid till 1950- och 60-talens folklorism; kapitel 5 behandlar 1970-talets militanta kulturmiljö och

politiskt-språkligt-regionalt färgade *revival (riaquistu)*; nästa kapitel skildrar 1980-talets franska kulturpolitik och återupplivandet av just den flerstämmiga sångtraditionen samt de brödraskap som traditionellt har framfört denna. De här processerna visar på många likheter med folkmusikens samtida öden i Europa i stort men också på åtskilligt som är specifikt för en sedan århundraden omstridd region med eget språk. Här hade en lite vidare utblick till andra länder och regioner gjort framställningen ännu intressantare. En annan aspekt som jag saknar är mera reflexion kring det genusmönster som beskrivs (flerstämmig sång som en traditionellt exklusivt manlig sfär, kvinnors sjungande har förekommit endast i hemmet) och den förändring av dessa som successivt äger rum.

Bokens tredje del ägnas åt den senaste utvecklingen under 1990-tal och tidigt 2000-tal, samt åt begrepp som multikulturalism, transnationella rum och *métissage*, dvs. det franska begrepp som brukar beteckna world music, stillkollage och hybrider. Stora delar av texten ägnas åt offentlig kulturpolitik och dess inverkan på musiken i både kontext och uttryck. Vidare diskuterar Bithell det uppsving för en gemensam "medelhavsidentitet" som under senare år har omfattat delar av kulturpolitiken både norr och söder om Medelhavet, och hur denna har påverkat korsikansk kulturell identitet. Hon följer och kommenterar utveckling och arbete hos fem professionella grupper med vokalmusik i fokus under perioden. De avslutande avsnitten tar upp till diskussion den känsliga balansen mellan professionalisering, musik som "commodity", som kommersiell produkt för passiv konsumtion, och musik som deltagande och bevarade, levande folkliga traditioner i sina lokala

sammanhang. Bithell ser mycket positivt i korsikansk sång som internationellt spridd musik framförd av professionella artister men är likväl medveten om faran i att en gehörsmusikalisk genre förlorar sina rötter. Slutackordet säger att "tradition" och "modernitet" ofta utgör ett spänningsfält men inte behöver stå i konflikt med varandra.

Bithell beskriver på flera ställen hur kvinnliga sångare under de senaste decennierna har tagit del av och tagit plats i den tidigare manligt dominerade flerstämmiga sången (det finns både blandade grupper och kvinnliga sådana), men som jag har påpekat ovan saknar jag mera djupgående reflexioner kring dynamiken i denna process, vad det har betytt för musikgenrerna, för kvinnliga musiker enskilt och kollektivt, för genusbalansen i musikalivet o.s.v. Författaren gör en del jämförelser med andra vokala kulturer, men ett vidare perspektiv på befintlig forskning om folkliga sångstilar samt fler utblickar till andra vokala genrer i europeiska – eller andra – kulturer hade ytterligare ökat studiens allmängiltighet. Som helhet innehåller dock boken mängder av intressanta iakttagelser, djup kunskap och intelligenta resonemang samt ger en fascinerande inblick i flera decenniers korsikansk musik- och kulturliv.

Ingrid Åkesson

A Danish Teacher's Manual of the Mid-Fifteenth-Century

A Danish Teacher's Manual of the Mid-Fifteenth-Century. Volume II: Commentary and Essays. Ed: Britta Olrik Fredriksen, John Bergsagel och Inge Skog. Lund: Vetenskaps societeten, 2008 (*Skrifter utgivna*

av Vetenskaps societeten i Lund XCVI). 228 s., notex. ISBN 978-91-633-3693-5

Denna volym kompletterar en tidigare utkommen edition av manuskriptet AM 76, 8° ur den Arnamagnæanske samling (ett mycket omfattande bestånd efter den isländske filologen och historikern Árni Magnússon, numera delad mellan Köpenhamns universitetsbibliotek, där ifrågavarande MS tillsammans med huvudparten av samlingen förvaras, och Stofnun Árna Magnússonar i Reykjavík). Handskriften innehåller, vid sidan av den tidigaste kända danska översättningen av den under medeltiden vitt spridda skolboken *Lucidarius*, även ett lager av musikhistoriskt högintressant material, synbarligen även detta avsett för undervisningsbruk.

Marius Kristensen publicerade 1933 en utgåva av hela handskriften. Denna har varit av stort värde för fortsatt forskning, medan Kristensens hypoteser och slutsatser beträffande proveniens, datering och konkordanser i mångt har omprövats och utvecklats genom senare forskning. Under 1980-talet bildades en internationell forskningsgrupp med avsikten att utge en kommenterad faksimil- och transkriptionsutgåva av AM 76, 8°. Denna bestod av musikforskarna John Bergsagel och Niels Martin Jensen, handskriftsbibliotekarien Per Ekström, bysantologen och musikforskaren Jørgen Raasted († 1995), den ryktbare medeltidslärde Christopher Hohler († 1997), nordisten Bertil Ejder († 2005), samt teologen och kyrkohistorikern Sigurd Kroon († 2001). Senare anslöt musikvetaren Inge Skog och nordisten Britta Olrik Frederiksen, vilka också är de som tillsammans med Bergsagel haft huvudansvaret för slutförandet av den andra volymen (beklagligtvis fick många i den

ursprungliga forskargruppen inte under sina livslopp uppleva dess publicering). Med en sådan brett sammansatt och kompetent grupp är det inte förvånande att man åstadkommit ett utmärkt arbete även denna gång. Den ursprungliga tidsplanen för utgivningen är okänd för anmälarer, men torde ha frångåtts sedan länge: den första volymen, innehållande faksimil (utmärkta färgbilder), transkription och filologisk kommentar utkom redan 1993. Först helt nyligen förelåg den här anmälda andra volymen i tryck.

Boken innehåller en utökad textkommentar, fyllig bibliografi samt fem separata artiklar av olika deltagare i forskargruppen. Per Ekströms *Kodikologische Beschreibung ... Ergebnis der Lagenuntersuchung und Datierung* är en ingående analys av manuskriptets papper och bindning. Två värdefulla bidrag utgör Raasteds undersökning av kronologin inom textlagren och Bertil Ejders analys av den danska Lucidarius-översättningen – de lämnas härmed utan vidare kommentar för att ge plats åt den artikel som är central för denna tidskrifts läsare, nämligen John Bergsagels om handskriftens musikaliska innehåll.

Av manuskriptets totala musikinskriftioner har sex klassificerats som *unica* av Bergsagel. Notationstyper och pikturer lämnar inga direkta möjligheter för härkomsts fastställande. Här kompletteras Bergsagels bidrag av Raasteds försök till kronologi över de många händer som påträffas i handskriften: Kristensens gamla utgåva räknade med åtta olika huvudkopister samt ett tiotal händer i de något senare tilläggen. Raasted fastslår att det äldre lagret skulle kunna vara kopierat av färre händer, då de av Kristensen identifierade pikturerna visar stora inbördes och helheten gradvis överlappande variationer.

Sju av musikinskriftionerna har texter på latin, en helt på danska medan tre är makaroniska. De sex tvåstämmiga satserna är av speciellt intresse i egenskap av tidiga exempel på bevarad flerstämmighet inom danskt kulturområde. Bergsagels kapitel följs av hans edition av sångerna. Det är mer än en ren transkription, nämligen, eftersom de metriska sångerna försetts med mensurala notvärden: "This has sometimes required a certain freedom of interpretation of the inadequate notation, but on the whole the original note-pattern has been respected and the temptation to 'improve' the pieces has largely been resisted" (s. 127). Bergsagel behöver inte ursäkta sig för detta: de metriska principer som tillämpats är i linje med refererad forskning och avvikelser redogörs på s. 151 – det är just sådan här vetenskaplig bearbetning man kan kosta på sig när man givit ut en faksimil, i synnerhet när det rör sig om separata volymer då man ju kan ha originalet uppslaget sida vid sida med editionen. Hypotesen att de flerstämmiga satserna är avsedda som graderade övningar i mensural flerstämmighet (s. 127) förtjänar närmare undersökning och prövning – den tål säkert en skarp granskning emot dagern, vilket det inte funnits fullt utrymme för i denna bok.

Utöver den noterade musiken finns i handskriftens sjunde och åttonde bindningar (enligt Ekström med papper från mitten av 1460-talet) fem texter med konkordans till *Piae cantiones: Mundanus vanitatibus, Psallat fidelis concio, Congaudeat turba fidelium, Puer nobis nascitur* och *Personent hodie* (här som *Intonent hodie*, den äldre Nikolaus-hymnen, något som inte kommenteras närmare, men som förtjänar uppmärksamhet med tanke på

handskriftens övriga texter med koppling till S:t Nikolaus).

Den andra volymen av *A Danish Teacher's Manual* kompletterar faksimilutgåvan på ett förtjänstfullt sätt. Bergsagel, Skog och Olrik Frederiksen har genom sitt redaktörskap gjort den ursprungliga forskargruppen rättvisa.

Mattias Lundberg

Emil Sjögren

Anders Edling: *Emil Sjögren*. Stockholm: Atlantis, 2009. (*Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie CXVI*). 226 s. ISBN 978-91-7353-327-0

Långsamt och mödosamt och med oftast minimal samhällelig finansiering håller (delar av) svensk musikvetenskap på med den viktiga uppgiften att fylla det stora och (i mina ögon) generande tomrum som finns vad gäller grundläggande biografier om ledande svenska musikpersonligheter. En rad ledande tonsättare under såväl 1800- som 1900-talen saknar fortfarande helt biografiska studier, eller det finns bara gamla eller i olika avseenden begränsade arbeten.

Anders Edlings bok om tonsättaren och organisten Emil Sjögren (1853–1918) är en synnerligen välskriven biografi som beskriver Sjögrens liv, samtid och reception, samt presenterar hans verk (främst sånger, piano- orgel- och kammarmusik). Man kan naturligtvis tänka sig olika strategier vad gäller tyngdpunkt mellan liv och verk, mellan det privata och det offentliga, och en beskrivning av miljön och det samtida musiklivet. De val som ligger till grund för Edlings arbete känns övertygande. Biografien är klart och tydligt

disponerad, samt innehåller verkförteckning (vilket märkligt nog inte alltid är fallet i moderna tonsättarbiografier) och register. En sammanfattande kronologisk översikt eller tabell finns däremot inte. Inte heller finns det en Stockholmskarta med olika Sjögrenadresser markerade, vilket alltid är roligt för lokalhistoriskt intresserade. Illustrationerna är väl valda.

Biografien utmärks av en föredömlig behandling och redovisning av olika källor. Den är i huvudsak kronologiskt upplagd, där dock vissa kapitel har tyngdpunkten på musikproduktionen, andra på en viss typ av verksamhet, t.ex. arbetet som organist, medan andra återigen är mer biografiskt inriktade. Vissa avsnitt försöker även fånga personligheten Sjögren, men några längre djupdykningar i dennes psyke är knappast utmärkande för Edlings arbete. Edling håller en sund distans gentemot sitt objekt.

Det är mycket lättare att skriva en recension om ett arbete fyllt med problem, slarv, tendens, orimligt vidlyftiga teorier eller spekulationer, än om ett så väl genomfört arbete som Edlings Sjögrenbiografi. Därför blir denna recension också helt kort. De två grundläggande problem som arbetet har, misstänker jag också snarare hänger ihop med biografiseriens policy och redaktionens beslut, än med val gjorda inför detta specifika arbete.

Det första problemet är att biografien är för kort. Den omfattar bara ca: hundra normal-sidor akademisk text (med hänsyn taget till layout, det lilla sidformatet, bilder etc.). Det är svårt eller omöjligt att på detta begränsade utrymme hinna med både breda och fördjupade analyser av tonsättarens liv, produktion och verksamhet. Här kan man bara hoppas att Anders Edling får möjlighet att göra en mer brett upplagd vetenskaplig biografi framöver.

Man anar vid läsningen att materialet redan finns där.

Det andra problemet med boken är frånvaron av notexempel. Biografin innehåller flera värdefulla allmänna presentationer av verk, men boken undviker nästan all musikanalytisk fackterminologi och den innehåller inga notexempel. Ett medvetet handicap? Den information som notexempel kan ge läskunniga läsare är oersättlig. Är det en rimlig policy? Samhället satsar stora ekonomiska resurser på obligatorisk musikundervisning i skolan samt på den kommunala musikskolan. Jag misstänker att KMA (som står bakom biografiserien) stöder dessa folkbildningssträvanden. Är det inte att bita sig själv i svansen att samtidigt ge ut böcker om noterad konstmusik som accepterar och utgår ifrån en musikalisk analfabetism? Vilka musikaliska kompetenser besitter egentligen de potentiella läsarna?

Sammanfattningsvis kan jag bara varmt rekommendera denna välskrivna och efterlängtrade biografi.

Owe Ander

En trädgård av ljud

Torsten Ekbohm: *En trädgård av ljud: En bok om John Cage och the Cage age*. Stockholm: Bonnier, 2009. 393 s. ISBN 978-91-0-012364-2

En trädgård av ljud är den första svenska boken om John Cage, och vilken makalös bok det är! Det har inte skrivits något så intressant om Cage sedan Calvin Tomkins' *The Bride and the Bachelors* (1965), vilken har ett uppenbart problem i och med att den skrevs nästan tre decennier före tonsättarens död. Undertiteln

till Ekbohm bok är *En bok om John Cage och the Cage age*, vilket också inringar författarens projekt. Ekbohm genomgår tonsättare och konstpersonligheter som påverkade eller påverkades av Cage, och likaså visar han hur Cages idéer inte bara var en del av tidsandan utan hur de färgades och skapades i dialog med hans praxis. Ekbohm går igenom självklara referenser såsom den musikaliska (Cage, Feldman, Wolff, Brown) och den konstnärliga (de Kooning, Pollock, Johns, Oldenburg) New York-skolan. Omfånget vidgas i och med att han diskuterar konst-teoretiker som förknippas med dessa, såsom Greenberg, Rosenberg och Danto. Vidare har Ekbohm läst mycket av den litteratur som Cage själv läste och diskuterar också annan litteratur som låg i tiden. Dessutom väljer han några helt oväntade perspektiv, som när han visar att Strindberg tänkt runt slump och konstens funktion som efterbildande av naturens sätt att skapa (en helt central idé hos Cage som han fick från Ananda K. Coomaraswamy) eller hur han låter mer än fyra hundra år gamla ord från Giovanni Maria Artusi kritisera New York-skolans tonsättare för att de ignorerar "de gamla goda reglerna" och att de inte kan ha något annat än "rök i huvudet" (s. 175). Ekbohm soppa kunde bli en förfärlig röra, men han är en mästarkock som får textens smaker att ömsesidigt berika varandra. Således ger han möjlighet för Cagekännaren att göra nya tankesprång, och novisen introduceras i ett rikt konstnärskap.

Även om Ekbohm huvudsakligen följer Cages levnadskronologi är hans bok primärt tematisk med en rad språng i tid. När Ekbohm diskuterar originalitet handlar det om en generell konst- och musikhistorisk diskussion. Schönberg och hans tvång till att föra musiken vidare berörs naturligt nog, och då kommer

även chefsideologen Adorno med i bilden, vilket leder vidare till Thomas Mann, Adrian Leverkühn och *Doktor Faustus*. Ekbohm visar till uppfinningar såsom Harry Partch' 43-tonskala som skulle utföras på ett egendomligt instrument, och han diskuterar Boulez' uttalanden om historien som giljotin och att den konstnär som inte rör sig framåt i tiden bildligt talat dödas. Ekbohm tar också upp Ligeti, Messiaen och Duchamp, för att bara nämna några. Dessa och många andra belyser det problem som uppstår för Cage när han är fången i vad Karl-Birger Blomdahl kallade för en "spjutspetsestetik" (s. 28). När originaliteten blir till en norm riskerar det nyskapande att bli reaktionärt.

Cages svar var som bekant att arbeta med slumpen, och Ekbohm visar på ett övertygande sätt hur Cages försök att undfly sitt ego aldrig kunde lyckas helt och fullt. Hur långt han än drev slumpen var det alltid ett mått av kontroll i den. Ekbohm jämför med Mozarts *Musikalisches Würfelspiel*. Det är uppenbart att verket är strängt reglerat. På ett överordnat plan har Mozart strukturerat verket, men dess detaljer blir olika för varje gång det framförs (verket består av en rad delar som skall sättas ihop genom att kasta tärning). Cages verk skiljer sig mest från detta Mozart-verk genom den grad som slumpen får verka. Emellertid måste Cage strukturera slumpen innan han kunde singla slant om kompositionernas utfall. Ekbohm klarar här av att gå en sällsynt intrikat balansgång. Alltför ofta köper forskare och kommentatorer idén om att Cage var en nyskapare i allt han gjorde, eller så faller de för frestelsen att diskutera verken i form av hur slumpen strukturerats utan att nödvändigtvis kunna säga något om dess verkan eller i vilken grad Cage lyckades

nyskapa med sina misslyckade försök att avlägsna sig från sitt tycke och sin smak. Slumpmetoderna blir hos Cage medel för att upprätthålla en kompositorisk kontroll där såväl utövare och lyssnare som tonsättaren själv ändå alltid blir överraskade i någon grad av kompositionernas utfall.

Det är dock en rad punkter där jag inte håller med Ekbohm. I efterhand kan det framstå som förunderligt att Cage var såväl student hos Schönberg som att han och Boulez kände sig som själsfränder i en kortare period. När det gäller den första förklarar Ekbohm det med att Schönberg avskaffat hierarkier genom att tilldela samtliga tolv toner lika värde (s. 57), och Cages vänskap med Boulez skall vara grundad på fascinationen för Webern (s. 258). Även om jag anser att detta stämmer menar jag att Ekbohm missar en uppenbar ytterligare förklaring, nämligen vikten av disciplin hos såväl Schönberg som Boulez. Slumpen hos Cage kunde bara struktureras med hjälp av minutiös disciplin, och han var nådeslös när det gällde hur utövare skulle följa hans instruktioner. Jag menar också att Suzuki och Zen får alltför lite plats i boken. Ekbohm säger att Cage aldrig citerar Suzuki (s. 100) samt att han undviker nyckelorden i Zen (s. 104). Detta är en sanning med modifikation. Cage hänvisar flera gånger till Suzukis föreläsningar och återberättar innehåll av dessa. Viktigare är att många av Cages texter är helt otänkbara utan att han läst Suzukis skrifter. Måhända Cage undvek termer i en mainstream-Zenbuddism – om det nu finns en sådan – men hans texter från tidigt 50-tal är genomsyrade av ord och resonemang som är helt otänkbara utan att han grundligt känt Suzukis skrifter. Dessa hänvisningar avtar i intensitet men de försvinner aldrig från hans vokabulär. Trots att jag

är oenig med Ekbohm på en del punkter vill jag inte förringa hans prestation. Ovanstående handlar om de hjärtebarn jag har i min egen Cage-forskning.

Det största problemet med *En trädgård av ljud* ligger hos redaktörerna på Albert Bonniers förlag. När Ekbohm delar sina rika kunskaper vet vi sällan vilken källan är. Litteraturlistan är omfattande, men bara ett fåtal av dessa böcker och artiklar nämns i brödtexten. Det är hedervärt att förlaget önskar nå en bred publik med sin bok, och med Ekbohms förtrolande språk och förmåga att jonglera med kuriösa anekdoter och sofistikerade estetiska resonemang har de säkert lyckats med sitt förmedlande uppdrag. Problemet är att Ekbohms betydande argument berövas sin auktoritet då vi inte kan återskapa det litterära fält på vilket han baserar sina argument. För oss som önskar läsa mera finns bara en begränsad möjlighet till att veta vilka av de många poster på litteraturlistan som är relevanta. Med kommenterande fotnoter hade vi dessutom kunnat få veta att det är p.g.a. Leta E. Millers artikel "Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938–40)" som Ekbohm anger 1940 som året *The Future of Music: Credo* skrevs, snarare än 1937 som det står i *Silence*. Jag skulle också vilja veta varifrån Ekbohm har påståendet att Cage träffade Oskar Fischinger 1936 och inte 1935 som är det år jag trodde att de möttes. Detta är väsentligt då Cage själv menade att han dagen efter första mötet med Fischinger började arbeta på *Quartet* (1935). Det finns också en del små konstigheter i boken, såsom att Ekbohm konsekvent använder året för uruppförandet när han daterar *Music of Changes*, vilket går emot etablerad praxis i Cagelitteraturen, och att han använder titeln *Theatre Piece no. 1* för vad som oftast kallas

Black Mountain Piece (1952). Det senare är förvirrande då det gäller att skilja verket från *Theatre Piece* (1960).

Det vore emellertid trist om vi hängde upp oss i möjliga småfel och i oenigheter vad gäller forskningsområde och de val som Ekbohm fattat då han skrivit boken. *En trädgård av ljud* är en spränglärd essä runt John Cage och hans tid som är minst lika lättläst och underhållande som den är djupgående i sina resonemang. Den är en litterär prestation som inte bara baserar sig på ett elegant språk. Framför allt är Ekbohm en konstnär då det gäller att förbinda tonsättare, estetiska idéer, konstnärer, politiska händelser, litteratur och långt mycket mera, med varandra. Ekbohms bok borde nå ut till en långt större skara än konst- och musikintresserade skandinaver.

Magnus Andersson

Ulf Björlin: dirigenten, kompositören, arrangören

Louise Eulau: *Ulf Björlin: dirigenten, kompositören, arrangören*. Diss. Institutionen för musik- och teatervetenskap, Stockholms universitet, 2009 (*Studier i musikvetenskap XIX*). 488 s. ISBN 978-91-7155-859-6

Det är inte helt vanligt att biografi är föremål för en doktorsavhandling och det finns många sätt att skriva biografi på; detta är ett sätt. Syftet är ett försök att fånga Ulf Björlins (1933–1993) liv och att lyfta fram hans position i det svenska musiklivet mellan cirka 1960 fram till dess han emigrerade till USA under mitten av 1980-talet. Mycket återstår att skildra, men Eulaus avhandling är en grund som är ofrånkomlig för en biografi. De metoder

som har använts är främst arkivsökning samt intervjuer med personer kring Björlin. Viktig information är det intervjumaterial som Lena Tilly samlade in under 1970-talets början och som har ställts till författarens förfogande. Luckor finns – av etiska orsaker har Eulau inte fått ta del av all information om Björlin. Dokumentation, stilanalys och receptionsanalys har varit fokus i arbetet.

Avhandlingen har fyra stora kapitel: en levnadsteckning, ett kapitel om dirigenten, ett om kompositören och ett om arrangören. Sist finns fyra appendix: verkförteckning, arrangemangsförteckning, diskografi och konsertförteckning.

Några av Eulaus vägledande frågor är vilken utbildning Björlin fick, vilka uppdrag han sökte, vilka tekniker han använde och hur de förändrades. Frågan varför han inte fick någon chefsposition som dirigent för orkester samt varför han inte blev invald i Kungliga Musikaliska Akademien är också framträdande i avhandlingen. I levnadsteckningen finns information som är viktiga nycklar till Björlins framgång. Han växte upp på Östermalm, i samma trappuppgång som Sven-Bertil Taube och de var lekkamrater. Han tog studenten på latinlinjen och lärde känna Ritva Jacobsson vid ett möte i Kristliga Gymnasistföreningen. Tillsammans med bland andra Sven-Bertil Taube och Ritva Jacobsson tillbringade han sommaren 1950 i Paris och blev övertygad om att Paris och Frankrike var hans rätta plats.

Mellan 1954 och 1957 studerade Ulf Björlin för Nadja Boulanger i Paris, piano, komposition, arrangering och dirigering. Hon undervisade på musik av bl.a. Stravinskij, J.S. Bach, Eric Satie, Les Six, Jean Françaix och Aaron Copland och man diskuterade Charles Ives musik. Här lärde Björlin känna Mikis

Theodorakis. Eulau skriver bland annat att Björlin inte sökte sig till Messiaens kompositionsklass, utan stannade kvar hos Boulanger, vilket satte en tydlig prägel på hans musik under resten av hans liv.

Vistelsen i Paris avslutades och 1957–58 gjorde Björlin sin värnplikt i Uppsala, samtidigt lärde han sig spanska språket och läste Garcia Lorca. Flera verk komponerade senare i livet bygger på Lorcás texter. 1958 gifte Björlin sig med Mercedes, en viktig person i hans liv då hon i praktiken kom att fungera som hans manager. Under slutet av 50-talet mötte han igen Sven-Bertil Taube, som hade idéer om att tolka Bellman på nytt sätt, och under en badsemester i Gilleleje sommaren 1958 tog Björlins arrangemangsidéer form. Oboisten Per-Olof Gillblad kontaktade sina musikerkolleger från Filharmonin och grunden till "Stockholms Barockensemble", senare "Swedish Chamber Orchestra" var därmed lagd. 1961 tog Björlin emot *Bellmanstipendiet* för sin tolkning av Bellman och med LP:n "Carl Michael Bellman" etablerades Björlins namn tillsammans med Sven-Bertil Taubes hos allmänheten.

1960-talet skildras av Eulau som ett aktivt årtionde. Björlin var kapellmästare på Dramaten, han dirigerade flera orkestrar runt om i Sverige, han gjorde radioinspelningar och skrev arrangemang i en rasande fart. Mellan 1968–71 var han anställd vid den nystartade Operahögskolan, parallellt hade han ett deltidsvikariat som kapellmästare på Operan. Detta blev Björlins sista fasta anställningar i Sverige. Under början av 1970-talet fick han också uppdrag inom hovet och vid Nobelfesterna.

Björlins höjdpunkt som dirigent och arrangör var under mitten av 1970-talet. Inkomsterna höjdes markant, sannolikt

beroende på samarbetet med Evert och Sven-Bertil Taube. Programmen bestod av visor, symfonisk musik, baletter, kupletter, diktläsning m.m. som avlöste varandra. Björllins och Sven-Bertil Taubes scenpersonligheter kompletterade varandra, skriver Eulau, Taube var känslig för text och musik, Björllin var lyhörd för sångarens och orkesterns behov och möjligheter på estraden.

1977, samtidigt som inspelningen av Berwalds symfonier med London Symphony Orchestra var klar och han gjorde en USA-turné med Sven-Bertil Taube, skilde sig Björllin från sin första fru Mercedes, därmed förlorade han både sin familj och sin manager. Tiden med Mercedes var den mest produktiva, skriver Eulau. Han gifte om sig året därpå och ägnade sig sedan åt mer traditionella kompositioner inom opera, oratorium och symfoni. 1985 bröts kontakten mellan Sven-Bertil Taube och Björllin, samma år flyttade Björllin till USA. Han hade ett kort engagemang som chefsdirigent för The Greater Palm Beach Symphony Orchestra i Florida 1987–1990, tre år senare var han död.

Björllin var mest aktiv som dirigent under 1970-talet, flest konserter gjorde han med Norrköpings symfoniorkester, där han också dirigerade egna verk. Men han sökte inte fast anställning som chefsdirigent i Norrköping. Däremot sökte han dirigentposten vid Örebro orkester, som han inte fick, och även professuren i dirigering vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm 1979/1980, som gick till Jorma Panula. Flera dirigentposter var lediga som Björllin aldrig sökte. Eulau menar att bakom hans yttre säkerhet fanns en blyghet.

Han konserterade regelbundet med Stockholms barockensemble och Swedish Chamber Orchestra mellan 1960 och 1983.

Från slutet av 1970-talet var relationerna mellan Björllin och de fasta svenska orkestrarna frostiga, menar Eulau, möjligen beroende på Björllins stil, slängkappan, lackskorna och den skraddarsydd kostymen. Kanske även beroende på den repertoar Björllin arbetade med: den franska musiken där Stravinskijns musik stod högt i kurs. Han blev aldrig den *jet set*-dirigent som pressen ibland lät påskina, skriver Eulau. Men han var en omtyckt frilandsdirigent.

I kapitlet om Björllins musik finns frågor som Eulau klarlägger men som hon hade kunnat dra tydligare slutsatser av. Många verk saknas, skriver hon, till exempel noter till filmmusiken till *Saltkråkan*. Men – fortsätter hon – tendenser inom hans musik är tydliga: få verk för standardbesättning, inga verk för piano, kopplingar till litterär eller yttre kontext, bruket av enstaka eller udda instrument som till exempel mandolin, gitarr, ackordion, bjällror och vevlira, bronsålderslur och persiska träflöjter, gråstenar, sandpapper, bandade ljud o.s.v. Klangbredden i musiken sammankopplar Eulau med Björllins utbildning i Paris. Boulanger undervisade på musik av Stravinskij, Messiaen, Poulenc, Satie och Bartok, och här finns ett tydligt samband med Björllins musik och arrangemang. Här skulle man önska en jämförelse med samtida svenska tonsättares musik. Inom den s.k. Måndagsgruppen, som ju fortfarande var stark under 1960-talet och som hyllade Darmstadt-skolan, fanns inte samma klangrikedom som i Björllins franskinspirerade musik. Det innebar sannolikt att han kom i en position utanför de svenska tonsättargrupperna. Läger man därtill hans stil som dirigent – slängkappan och lackskorna som påminner om Stravinskijns stil – där åtminstone lackskorna är självklara i Sverige först för dagens estradartister inom konstmusiken, men

knappast var det under 1960-talet, så blir hans utanförskap än tydligare. Björlin saknade också den politiska medvetenhet som många tonsättare och konstnärer i hans generation hade, och även detta gjorde honom till en typisk "outsider", skriver Eulau.

Avslutningsvis behandlas frågan om Björlins bristande etablering i svenskt musikkiv. Några aspekter lyfts fram. Hans tidiga kompositioner fick bra recensioner, hans liv som dirigent började bra, men det stora genomslaget saknades och han valdes inte in i Musikaliska Akademien. Egenskaper som Eulau generellt skildrar som viktiga hos den tidens tonsättare var att de var inåtvända, drömmande, orealistiska och socialt skyddade unga män. Björlin var aldrig socialt inåtvänd och inte orealistisk, menar Eulau. Han hade sällskapstalanger och en stor vänkrets. Han var diskret och anspråkslös, möjligen en smula blyg. Han var snygg och charmerande. Han var väl förtrogen med jazz och ödmjuk inför populärmusik men aldrig riktigt intresserad – och han var kritisk till Darmstadt-skolan.

Hans Åstrand menade att Björlin valde en "bredare" och elegantare väg med sina "massmediala" Taube-arrangemang, och att han var en "kändis" var en negativ faktor för honom, menar Eulau. Eulau belyser också hur publiciteten kring Björlin ändrade karaktär. Mellan 1958–1977 var artiklarna fokuserade på hans arbete. Senare framställdes han mer som en vänlig "mansgris"! Hon konstaterar att Björlin valde en väg som då gick stick i stäv mot samtida strömningar i Sverige! För konstmusikerna närmade sig Björlin alltför mycket populärmusiken, och för populärmusikerna närmade han sig alltför mycket konstmusiken. Som slutreflektion skriver Eulau att hans

musikerskap var gränsöverskridande. Han var framgångsrik men var en outsider.

Avhandlingen om Ulf Björlin är noggrant genomförd men många intressanta slutsatser saknas. Redan i inledningskapitlet skriver Eulau att hänsyn har tagits till familjen Björlin. Det innebär att all fakta som Eulau sitter inne med inte kan skrivas ner och publiceras p.g.a. risken att skada familjen Björlin. Här finns intressanta frågor som inte besvaras, till exempel orsaken till brytningen mellan Sven-Bertil Taube och Ulf Björlin, om Björlins ekonomi under 1970-talets slut och 1980-talets början, och om orsakerna kring flytten till USA. Eulau snuddar vid skildringen av Björlins personlighet, som det finns mycket mer att skriva om, och som kan ha haft samband med hans bristande etablering i det svenska musikkivet. Blyghet, snabbhet, dåliga planeringar, rörigt i notbiblioteket? – Kanske kände han sig mycket tidigt utanför med sin franska musikeridentitet? Allt är frågor som cirklar runt efter att ha läst texten. Man längtar efter en populärt skriven biografi, där kravet på det vetenskapliga saknas och där alla dessa frågor framställs tydligare och diskuteras.

Eva Öhrström

From Pac-Man to Pop Music

From Pac-Man to Pop Music: Interactive Audio in Games and New Media. Ed: Karen Collins. Aldershot: Ashgate, 2008. 207 s., ill. ISBN 978-0-7546-6211-2

Några välbehövliga tillskott till forskningen kring musik och ljud i spel har tillkommit under senare år, även om det finns åtskilligt kvar att göra på området. I antologin *From Pac-Man*

to Pop Music: Interactive Audio in Games and New Media (2008) låter Karen Collins såväl musikforskare som branschfolk komma till tals, och genom den splittring av perspektiven som blir resultatet får antologin en bredd som kan fungera som introduktion på området. Boken hålls ihop genom den återkommande frågan hur musik och ljud inom nya media som datorspel och mobiltelefoni kan hantera upprepningens problematik. Svaret finner flertalet av författarna i strävandet mot en adaptiv musik, en musik som anpassar sig efter spelarens involvering i spelet, eller i ljud som varierar genom gradvisa förändringsprocesser och därmed kontinuerligt genererar nya ljudmiljöer.

Antologins fem delar inleds med Karen Collins översikt på området musik i spel som får bilda fond för den mosaik artiklarna utgör. Därefter är det licensiering av musik i spel som hamnar i fokus. Holly Tessler lyfter i sin artikel "The new MTV? Electronic Arts and 'playing' music" fram det ökade samarbetet mellan musikförlag och spelbransch och särskilt då den ställning som Electronic Arts har kommit att inta som "gatekeeper" för oetablerade artister. Här ser Tessler en motsvarighet till den ställning MTV kom att inta under tidigt 80-tal. Även Antti-Ville Kärjä behandlar temat populärmusik i spel genom en fallstudie av Poets of the Fall och spelet *Max Payne 2* och demonstrerar hur det uppstått ett symbiotiskt förhållande mellan musik- och spelbransch. Samtidigt som populärmusikens strofiska form med eventuell text gör musiken till en självständig enhet inom spelet som kan leda till kommersiella framgångar för artisten, även förutan annan marknadsföring, visar Kärjä också på en ojämvt i maktförhållandet mellan spelutvecklare och artist.

Att tiden löper snabbt inom dessa branscher uppenbaras genom Peter Dreschers inlägg "Could ringtones be more annoying?" där texten snarast, i ljuset av *iPod* och *iTunes*, blir till ett tidsdokument över betydelsen av ring-signalsbibliotek för mobiltelefoner. På samma tema, men på ett konkret tekniskt plan, visar Agnès Guerraz och Jacques Lemordant hur musik och ljud i mobiltelefonspel kan närma sig sina föregångare inom spelindustrin.

Till antologins starkare bidrag hör dock Jesper Kaaes "Theoretical approaches to composing dynamic music for video games" vars startpunkt för resonemangen blir en problematisering av musik som tidsupplevelse *versus* tidsförståelse, att uppleva musiken i nuet eller att förstå musikens linearitet. Kaaeser i dynamisk musik ett tillvägagångssätt att överbrygga hypertextens valmöjligheter i spelmediet. I jämförelse hittar Tim van Geelen sitt svar på spelmediets repetitiva karaktär i "parallell komposition" och argumenterar entusiastiskt för detta i "Realizing groundbreaking adaptive music". Tidsaspekten är dock något som återkommer också senare i antologin, då i Peter Shultzs artikel "Music theory in music games". Här konstaterar Shultz hur spel inom musikspelsgenren, t.ex. i kommersiellt framgångsrika spel som *Dance Dance Revolution* och *Karaoke Revolution*, använder ett återkommande konceptuellt ramverk för att skapa en intuitiv förståelse av det eftersträvade musikaliska resultatet. Istället för att använda västerländsk notation ges musiken en fysisk gestaltning på skärmen som spatialt korresponderar med avsedd tidsrymd hos tonmaterial och rytm. Han ger sedan exempel på hur musikalisk reduktion använts för att skapa skilda svårighetsnivåer i musikspel som *Guitar Hero* och därmed pedagogiskt tar

spelaren genom enklare till allt mer rytmiskt och melodiskt komplex musik.

Rob Bridgett och Leonard J. Paul angriper båda datorspelsmusik utifrån ett ljudtekniskt perspektiv i sina respektive artiklar, där Bridgett ser ett problem i bristande dynamik och överkomprimering vid ljudmixningen av spelmusik. Hans jämförelser sträcker sig till filmmusiken, men relevant hade även varit att lyfta fram den större utvecklingen inom populärmusik mot allt mindre dynamisk variation vid ljudmixningar. Paul ser vägar för ljuddesign i spel med sikte på att uppnå dynamik och variation i "granular synthesis" och förklarar hur tekniken kan appliceras i spelmediet. I jämförelse med dessa två tar Norbert Herber ett vidare grepp på ljuddesign och guidar läsaren först genom improviserad, experimentell och generativ musik för att visa hur musik i nya media kan fungera som ett system för en pågående skapandeprocess i relation till sina lyssnare/användare och frångå formen av en linjär fastslagen komposition. "Composition-instrument" blir både till en förståelsemodell och ett verktyg för det egna skapande, som tar sikte på att överrätta delar av kompositionsprocessen till en delaktig publik och där Herber själv med sitt multimedieprojekt *Sound Garden* konkret demonstrerat sina tankegångar.

Att ljud och musik i spel påverkar spelaren i någon form råder det liten tvekan om, och Kristine Jørgensen visar i "Left in the dark: playing computer games with the sound turned off" på möjligheten att använda spelarespons som undersökningsmaterial i musikaliskt inriktad spelforskning. En stor vinning finns i att analysen inte behöver gå omvägen runt en generalisering av bild-musikförhållandet, så som beskrivet av filmmusikforskningen,

utan genom informanternas uttalanden kan hon empiriskt visa på musikens och ljudens betydelse för att skapa närvaro i datorspel. Hon visar också på spelarnas negativa reaktioner och prestationer när denna kommunikation försvinner då ljudet stängts av.

Slutligen finns även Anders Carlssons välskrivna inlägg "Chip music: low-tech data music sharing" som gör en på en gång svepande och djuplodande översikt av framväxten av den musikaliska subkulturen kring 8-bitarsdatorerna. Aktualitet får artikeln genom den pågående debatten kring fildelning och utvecklingen i dagsläget med nydanade genrer som bitcore, chiphop m.m. En laddad diskussion inom subkulturen är given när musik grundad i antikommersiella värderingar blir använd i just kommersiella syften, utan vare sig erkännande eller ersättning till kompositörerna ifråga.

Författarna riktar sig till ganska olika tänkta läsare och artiklarna varierar också mellan instruktionsguider för specifika audiella lösningar utan uttalat vetenskapliga anspråk och mer teoretiserande resonemang. Men även om det inte ges utrymme för en mer samlad eller uttömmande diskussion kring ett givet ämne, har antologin fördelen att den öppnar dörrar för vidare diskussion. Med Erica Kudischs avslutande bibliografiska genomgång på forskningsområdet har Karen Collins skapat en bra startpunkt för detta.

Katarina Glantz

Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway

Kevin Holm-Hudson: *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway*. Aldershot: Ashgate 2008. 172 s., notex. ISBN 978-0-7546-6147-4

Kanonbildning är som många vet en intressant och märklig företeelse. Inom rockjournalistiken står inte den musikaliskt experimentella och framåtsträvande rocken högt i kurs, snarare tvärtom. Å andra sidan finns det förhållandevis mycket litteratur inom den akademiska rockvärlden som har behandlat namn som Yes, King Crimson, Pink Floyd och Frank Zappa. Holm-Hudson har redan tidigare varit inne på detta musikaliska fält, t.ex. som redaktör för antologin *Progressive Rock Reconsidered* (Routledge, 2002).

Nu har Holm-Hudson gett sig i kast med Genesis dubbelalbum *The Lamb Lies Down on Broadway* som gavs ut 1974. Skivan tillhör inte klassikerna, vare sig inom rocken i stort eller inom den progressiva rocken, möjligen bland Genesis samlade verk, men när det kommer till kritan misstänker jag att tanken på skivans storhet är större än verket i sig även inom denna snäva kategori. Skivan är konceptuell, texterna obskyra, mångbottnade och svårtolkade, och det är det sista Genesis-album som Peter Gabriel medverkade på. Musikaliskt lider skivan av att den i alltför hög grad består av ofärdigt material eller låtar som inte håller måttet musikaliskt.

Kevin Holm-Hudsons bok är välstrukturerat indelad i en introduktion, sex kapitel och ett appendix, där författaren placerar skivan först i ett kommersiellt, konceptuellt och socialt sammanhang. Därefter ägnar han återstående kapitel åt inspelningsprocessen,

en genomgång av alla låtar på skivan, receptionen av skivan och konserterna, tolkningen av texterna samt ett sammanfattande kapitel om Genesis och Peter Gabriel efter separationen. Som appendix får vi hela turnéplanen för *The Lamb Lies Down on Broadway*-turnén som ägde rum 1974–1975.

Först och främst vill jag applådera tillkomsten av boken överhuvudtaget. Kanonbalansen inom rocken är kraftigt snedvriden där välspelad, välproducerad och väl genomtänkt musik alltför ofta hänats, smädats och förlöjligats av journalister. Som väl är ser situationen inte likadan ut inom den musikvetenskapliga litteraturen. Kan det möjligen vara så att musikvetare är bättre skickade att lyssna på och tolka musiken?

Vad jag också uppskattar är författarens uppenbara entusiasm över sitt studieobjekt, även om han löper amok vid några tillfällen. Bl.a. instämmer Holm-Hudson med en journals citat att *The Lamb Lies Down on Broadway* är "the funkier, most tuneful progressive rock album", vilket han gärna får tycka, men man förundras likväl. Han delger även oss läsare synpunkten att denna Genesis-platta "must be regarded as one of the most 'visionary' products of the 1970s". Detta är särskilt frapperande eftersom en läsning av Holm-Hudsons bok snabbt ger vid handen att det under tillkomsten av skivan var si och så med visionerna, framförallt inom det musikaliska fältet. Annorlunda uttryckt: jag känner den otvetydiga lukten av ett fan i forskarkläder som har svårt att skilja sina roller åt.

Ingenstans framgår det om författaren har försökt göra egna intervjuer med de inblandade i produktionen. Jag inser att det kan vara i det närmaste omöjligt, men som läsare hade det varit intressant att känna till. I sin bok

förlitar sig Holm–Hudson helt på sekundärkällor. En del av dessa är webbplatser av och för fans, där frimärkssamlade vid en jämförelse skulle beskrivas som en synnerligen utåtriktad verksamhet. I mycket av det generella materialet stödjer sig Holm–Hudson på musikforskaren Edward Macan och dennes utmärkta bok *Rocking the Classics* och i mindre omfattning på journalisten Paul Stumps *The Music's All That Matters*, även den en läsvärd bok i ämnet. Sämre utgångspunkter kan man utan tvivel ha, men det innebär likväl att en stor del av denna sidmässigt begränsade bok – 172 sidor – är en sammanställning av vad som redan är känt.

Det avgörande problemet med såväl Holm–Hudsons bok som Genesis dubbelalbum är musiken i sig. Författaren ägnar sig åt mycket runtomkring av värde, vilket redan nämnts ovan, men påfallande lite plats ägnas åt musiken, klangerna, instrumenten och kompositionerna. Här finns det betydligt mer att hämta i såväl samtida som nyare intervjuer. Vore det inte intressant att få en mera detaljerad bild av hur inspelningen gick till? Här och där i kapitel tre beskriver vår ciceron exempelvis vilka effekter Steve Hackett använde sig av på en viss låt, men ytterligare information av detta slag hade välkomnats.

Som läsare reagerar jag även över de relativt få musikaliska insikter man får under läsningen av boken. Endast på sex av bokens sidor finns noterade musikexempel. Jag tillhör inte de musikvetare som kräver noter i en bok som gör anspråk på att vara musikvetenskaplig, men jag förväntar mig åtminstone en fyllig musikalisk beskrivning om avsikten med boken är att analysera en ambitiös dubbel-LP inom kategorin progressiv rock. Med tanke på att boken inte ens består av 175 sidor reagerar jag och konstaterar att längre och

djupare diskussioner kring musiken hade gjort denna bok dels mera substantiell, dels mera intressant för de läsare som redan är skapligt pålästa om Genesis i allmänhet och *The Lamb Lies Down on Broadway* i synnerhet.

Med detta sagt vill jag ändå påstå att Kevin Holm–Hudson har skrivit en bok som ligger ett gott stycke över nivån på den flora av böcker och filmer om milstolpar bland rockalbum som finns på marknaden. Författaren skriver entusiastiskt och initierat och han väjer inte för fakta som avmytologiserar eller visar brister.

Thomas Olsson

The Discourse of Musicology

Giles Hooper: *The Discourse of Musicology*. Aldershot: Ashgate. 2006. 139 s. ISBN 0-7546-5211-4

När Joseph Kerman i början och mitten av 1980-talet lanserade sin kritik av den samtida musikvetenskapen sådde han, som alla musikforskare vet, fröet till de omvälvande förändringar som skulle drabba disciplinen några år senare. Detta är åtminstone den gängse versionen i den angloamerikanska musikvetenskapliga litteraturen, där den på Kerman följande så kallade 'nya' musikvetenskapen emellanåt beskrivits som ett paradigmskifte. Målet för Kermans attack var som bekant en förmodat föråldrad modernistisk musikvetenskap vars relativa torftighet på ett ganska svepande sätt skylde en blandning av positivistiska och formalistiska ideal och ideologier (de senare framförallt sammankopplade med den samtida musikteorin och musikanalysen). Kermans eget förslag för att komma till rätta

med den faktafixering han upplevde präglade disciplinen var en musikvetenskap genomsyrad av musikkritiska perspektiv och överväganden, d.v.s. en musikvetenskap som i högre grad införlivade element av det man på engelska brukar kalla "criticism". Vad Kerman efterfrågade var alltså en musikvetenskap där man var beredd att stiga utanför det empiriskt verifierbara och/eller falsifierbara i syfte att presentera *tolkningar* av den musik man så samvetsgrant kartlade och analyserade, tolkningar som inte nödvändigtvis (eller kanske snarare: helst inte) behövde vara bundna till ett positivistiskt vetenskapsideal.

Den 'nya', postmodernistiska, kritiska – eller vad man nu vill kalla den – musikvetenskap som snart skulle följa i Kermans kölvatten är förstås inte så ny längre. Idag är den i bästa fall en del av den accepterade musikvetenskapen (men knappast i Sverige) och i värsta fall ett överståndet kapitel. Kanske håller också pendeln på att svänga tillbaka till en mer 'nykter' syn på den egna disciplinen. Detta är i alla fall ett intryck man kan få när man läser ett av de senaste tillskotten till den musikvetenskapliga självvärderingslitteraturen, Giles Hoopers *The Discourse of Musicology*. Ett av Hoopers centrala ärenden är nämligen att göra upp räkningen med den 'nya' musikvetenskapen och i synnerhet de mer postmodernistiskt inspirerade varianterna av denna.

Boken är uppdelad i fem kapitel. Det första kapitlet utgör en kritisk granskning av den 'nya' musikvetenskapen, en musikvetenskap som Hooper mycket riktigt påpekar (britt som han är) i första hand skall betraktas som ett amerikanskt fenomen. Hooper argumenterar för att denna 'nya' musikvetenskap alltför ofta legitimerat sin existens mot bakgrund av kraftigt simplificerade och därmed missvisande

beskrivningar av en förmodat modernistisk och patriarkaliskt styrd musikvetenskap genomsyrad av formalistisk och positivistisk ideologi. Den enligt Hooper utbredda synen bland mer 'progressivt' inriktade musikforskare att traditionella epistemologiska, metodologiska och estetiska utgångspunkter i sig skulle medföra att vissa typer av musik systematiskt exkluderas (t.ex. musik av kvinnliga tonsättare) från den musikvetenskapliga forskningen är dock, hävdar han, helt orimlig. Den ensidiga och generaliserade bilden av en homogen, modernistisk musikvetenskap tjänar också till att dölja det faktum att den 'nya' musikvetenskapen i det stora hela vilar på ett slarvigt hopkok av en uppsjö av visserligen trendiga men alltsomoftast dåligt förstådda och ytligt annekterade teoretiska nymodigheter (och många av dem inte så nya heller).

Det andra kapitlet är utan tvekan bokens centrala kapitel. Hooper presenterar här sin syn på vilka epistemologiska och metodologiska kriterier som enligt honom utgör de nödvändiga förutsättningarna för musikvetenskapens existensberättigande som vad han kallar en 'institutionaliserad diskurs', och vidare för hur musikvetenskapliga forskningsresultat skall kunna avgränsas från ett mer vardagligt och allmänt tyckande och språkande om musik. Jag skall nedan mer i detalj diskutera vad jag uppfattar som Hoopers centrala tes i detta kapitel, så jag låter det vara här så länge.

I det tredje kapitlet diskuterar Hooper vad han hävdar vara två av de mest problematiska och tillika problematiserade begreppen inom den samtida musikforskningen, nämligen begreppen *mediering* ("mediation") och *musiken själv* ("the music itself"). Med hänsyn till medieringsbegreppet urskiljer han tre olika typer eller modaliteter av mediering och han hävdar

vidare att lejonparten av de tolkningsstrategier musikforskare använder sig av på ett eller annat sätt är förankrade i någon av dessa. De tre typerna av mediering benämns *strukturell-institutionell mediering* (fokus ligger här på de processer, system och institutioner som är involverade i all produktion, reproduktion och konsumtion av musik), *produktiv mediering* (fokus ligger här på det musikaliska objektet själv som den viktigaste medieringsmekanismen) och *receptiv mediering* (där fokus ligger på individers eller grupperns reception av musik). Hooper hävdar att ingen av dessa tre medieringsmodeller i sig kan tillhandahålla tillfredställande svar på frågor som rör musikens mening eller förhållandet mellan musik och det sociala, då var och en av dem på sitt sätt leder till en ohållbar reduktionism. Med hänsyn till begreppet om 'the music itself' konstaterar Hooper att detta har utsatts för stark kritik i den 'nya' (postmodernistisk eller inte) musikvetenskapen där man velat betrakta det som en ideologisk fiktion; 'musiken själv' är en term man åtminstone bör sätta citationstecken omkring om man nu nödvändigtvis alls måste använda den. Men, hävdar Hooper, föreställningen om 'musiken själv' är inte en gigantisk missuppfattning vi utan vidare kan avlägsna ur vår musikvetenskapliga verktygslåda. Tvärtom, det rör sig här om en föreställning eller ett begrepp som utgör en nödvändig förutsättning för att vi överhuvudtaget skall kunna kommunicera med varandra omkring musik och därmed om en nödvändig förutsättning för musikvetenskapen som sådan.

Kapitel fyra och fem, slutligen, kan bäst betraktas som, med Hoopers egna ord, ett 'omfattande appendix' till de föregående kapitlen. Det rör sig om konkretiseringar och exemplifieringar av de argument och

tankegångar som framförallt presenterats i bokens andra och tredje kapitel. I det fjärde kapitlet innebär detta en fokusering på två välkända figurer, Theodor Adorno och Lawrence Kramer, och den konceptualisering av förhållandet mellan musik och omvärld (den 'medieringsmodell' som Hooper kallar det) som utgör fundamentet i respektive tänkares (jodå, även Kramer föräras epitetet "thinker") förståelse och hantering av musiken. I det femte kapitlet granskas fyra olika studier av Mahlers nionde symfoni i syfte att jämföra och utvärdera de radikalt skilda metodologiska överväganden som legat till grund för respektive studie.

Men det är alltså i det andra kapitlet som Hooper presenterar sitt centrala bidrag till den blomstrande musikvetenskapliga självbespeglingsdiskursen. Musikvetenskapen, hävdar han, måste betraktas som en institutionell diskurs och som sådan är den bestämd av en mängd disciplinära och institutionella strukturer, regler, diktat och procedurer. Delvis handlar det här om att vända Michel Foucaults diskursbegrepp på huvudet, så att man istället för att fokusera på diskursens repressiva följder betonar dess funktion som en nödvändig förutsättning för institutionellt förankrade kunskapsanspråk (denna syn på diskursens och maktens produktiva sida finner man för övrigt även hos Foucault själv); delvis är Hoopers begrepp om en institutionell diskurs förankrad i Jürgen Habermas teori om det kommunikativa handlandet och i dennes begrepp om den ideala talsituationen som ett regulativt ideal. Det Hooper tar fasta på hos Habermas är dock framför allt den (kvasi)transcendentala argumentform som han hävdar utgör rationalet för Habermas teori om det kommunikativa handlandet samt Habermas tripartita uppdelning

i rationella sanningsanspråk [*Wahrheit*], rättighetsanspråk [*Richtigkeit*] och anspråk på ärlighet eller trovärdighet [*Wahrhaftigkeit*]. Hooper gör gällande att det är den första typen av påståenden eller anspråk, sanningsanspråken, som utgör *möjlighetsbetingelserna* (en term som är olösligt förknippad med transcendentala argument) för musikvetenskapen som en institutionell diskurs. Då detta är den typ av kunskapsanspråk som enligt Hooper kan och skall ifrågasättas och evalueras endast utifrån offentligt och objektivt tillgängliga evidens måste musikvetenskaplig kunskap bygga på epistemologiska och metodologiska antaganden som gör det möjligt att alltid bedöma och kritisera sådana kunskapsanspråk utifrån det han kallar ett 'tredje perspektiv'. Hooper har ett snyggt namn på den princip som sammanfattar dessa förment nödvändiga betingelser för musikvetenskapens existens (berättigande) som en institutionell diskurs: han kallar den för *kontestabilitetsprincipen* ("the principle of contestability"). Detta resonemang leder fram till följande slutsats:

"It is thus my central contention that an institutionalized academic discourse is underwritten by, and dependent upon, the condition that its constituent claims to discursive validity submit to just such a principle of contestability. ...it is a *necessary condition* (of possibility) for an institutionalized academic discourse that it issue *only* in those claims that are contestable according to the criteria of 'assertoric truth' – claims about how a presupposed 'third-person' world actually is..." (s. 62; anmälares kursivering).

Bakom de foucaultianska och habermasianska dimridåerna kan vi skymta dem: de berömda verifikations- och falsifikationsprinciperna. Denna ganska restriktiva syn på

hur musikvetenskapen som en institutionell diskurs skall avgränsas bådär inte gott för 'nya' musikvetare som Susan McClary och Lawrence Kramer eller för den delen för alla andra som bekänner sig till någon form av tolkningspluralism. Ty Hooper hävdar ju att alla kunskapsanspråk, och alltså även alla tolkningar, som gör krav på att utgöra en del av musikvetenskapen som en institutionell akademisk diskurs *måste* kunna betraktas och evalueras som vad han benämner "assertoric claim[s] to truth" (s. 69). Varje legitim tolkning måste därmed vara knuten till tydligt specificerade empiriskt observerbara förhållanden vilka skulle kunna räknas som evidens för eller emot den aktuella tolkningen ifråga. Denna övertygelse leder Hooper till att underkänna t.ex. Lawrence Kramers musikaliska hermeneutik som giltig musikvetenskaplig forskning eftersom Kramer, enligt Hooper, "fails to answer the question as to how such hermeneutic insight might claim some kind of validity beyond the perspective of the person offering them" (s. 58). För den som är intresserad av musiksociologi är det här inget nytt resonemang, redan för tio år sedan framförde Tia DeNora exakt samma argument mot Susan McClarys tolkningar.

Problemet med både Hooper och DeNora är emellertid att de alltför flitigt viftar och skär med sina positivistiskt vässade knivar samtidigt som de tycks befinna sig i ett tolkningsteoretiskt vakuum. Det finns en mycket omfattande litteratur omkring tolkningsproblematiken inom både kontinental och angloamerikansk analytisk filosofi. Hooper, precis som DeNora på sin tid, väljer dock att helt bortse från denna när han faller sina domar över de 'nya musikologernas' tolkningar och tolkningsstrategier och när han hävdar att endast tolkningar som framsätter "assertoric

claim[s] to truth" skall betraktas som giltiga tolkningar. Det senare är en hett debatterad fråga inom den angloamerikanska filosofiska estetiken. Robert Stecker skiljer t.ex. på realistiska (han kallar dem för 'kontextualistiska') och konstruktivistiska tolkningsteorier, och även om han tar ställning för de förra och därmed hävdar att tolkningar faktiskt är sanna eller falska erkänner han samtidigt att det finns starka argument för den konstruktivistiska tesen enligt vilken tolkningar bidrar till att konstituera det tolkade objektet, d.v.s. teorier enligt vilka tolkningar inte kan tillskrivas entydiga sanningsvärden. Michael Krausz har argumenterat för att varje kulturell artefakt och/eller praktik tillåter en pluralitet av godtagbara tolkningar och han har vidare hävdat att pluralistiska tolkningsteorier inte nödvändigtvis behöver etableras på konstruktivistisk eller konstruktionistisk grund (han argumenterar också för att en realistisk utgångspunkt inte automatiskt garanterar monistiska tolkningsteorier). Joseph Margolis, som utvecklat en av de mest inflytelserika anti-realistiska tolkningsteorierna, hävdar att tolkningar inte kan evalueras i termer av sanningsvärden. Detta medför enligt Margolis dock inte alls att tolkningar inte kan tillskrivas något epistemiskt värde, vilket är vad Hooper tycks hävda. Ty även om tolkningar inte kan hävdas vara sanna eller falska kan de värderas i termer av vad Margolis kallar *kritisk plausibilitet*. (Margolis specificerar två grundläggande kriterier som en tolkning måste uppfylla för att den skall kunna betraktas som plausibel: den ska vara kompatibel med de *beskrivbara* egenskaperna eller elementen hos ett givet konstverk och den måste på ett relevant sätt kunna placera sig inom ramen för en [relativiserad] kanon av tolkningar). För att på allvar

övertyga oss skulle Hooper alltså ha behövt göra någonting han nu inte gör: han skulle ha behövt ägna ett kapitel åt att redogöra för och diskutera filosofiska tolkningsteorier.

Avslutningsvis några frågor med hänsyn till Hoopers transcendentala argument. Påståendet att de epistemologiska och metodologiska kriterier han specificerar utgör de *nödvändiga betingelserna* (d.v.s. "möjlighetsbetingelserna": X är inte möjlig utan Y; d.v.s. Y är en nödvändig betingelse för X) för musikvetenskapen som en institutionell diskurs är, för att uttrycka det milt, ett *mycket* starkt påstående. Är det verkligen rimligt att hävda att ingen musikvetenskap (eller mer generellt: ingen akademisk diskurs) skulle kunna existera utan Hoopers kontestabilitetsprincip? Är det rimligt att hävda att musikvetenskaplig forskning, för att den skall kunna kallas sådan, alltid *måste* resultera i forskningsresultat som kan kontrolleras utifrån offentligt tillgängliga och empiriskt observerbara evidens? Jag överlåter till läsaren att själv besvara dessa frågor. Klart är dock att om Hooper fick bestämma så skulle Kramer och andra krämare förmodligen inte få behålla jobben särskilt länge.

Tobias Pontara

Att ge form åt musikaliska gestaltningar

Ragnhild Jurström Sandberg: *Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. Diss. Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet, 2009 (*ArtMonitor* XIV). 267 s., ill. ISBN 978-91-977757-9-3

En doktorsavhandling, framlagd vid en konstnärlig fakultet, som har praktiskt konstnärligt arbete i fokus, vars titel lyfter fram en form av konstnärlig gestaltning som huvudord och vars författare är professionellt skolad och verksam inom det konstnärliga fältet som behandlas, borde, kan man tycka, kunna lokaliseras till fältet "konstnärlig forskning" eller åtminstone till ett gränsland mellan konstnärlig och traditionellt vetenskaplig forskning. Ragnhild Jurström Sandbergs körledarstudie har alla dessa karakteristika – dessutom betecknar författaren den kontinuerliga reflektionen över den egna körledaraktiviteten som "en form av forskning" (s. 3). Ändå är *Att ge form åt musikaliska gestaltningar* inte en gränsöverskridande avhandling med drag av konstnärlig forskning. I stället är den tryggt förankrad i sitt ämne, musikpedagogik, med dess väl etablerade teoriperspektiv, metodkrav och dispositionsprinciper.

Författaren liknar, både i inledningskapitlet och i slutdiskussionen, sitt projekt vid en resa, där avgångsstationen har varit den praktiska verksamheten som körledare, resan själva forskarutbildningen och målet den nya kompetensen som forskare. Rör det sig då om ett radikalt byte av professionell identitet, från konstnär till vetenskapsidkare, eller ser hon det som möjligt att i kommande verksamhet på något sätt förena de båda rollerna? Författaren talar själv om en möjlig returresa från forskarmålet "tillbaka till körvärlden" men beskriver återkomsten till denna värld i termer av "att ge bidrag till djupare diskussioner och reflektioner" (s. 232) snarare än en utveckling av själva den konstnärliga verksamheten – egen och andras. Hon tycks i forskningssammanhanget ha en något ambivalent inställning till sin "egen mångåriga erfarenhet som

körledare och körsångare" (s. 231). Å ena sidan anser hon inledningsvis att de erfarenheter som hon fått genom den ovan nämnda egenreflektionen i körledarsituationen ger "en god grund" för avhandlingsarbetets "större forskningsresa" (s. 3); å andra sidan beskriver hon i slutkapitlet detta erfarenhetsbagage (för att fortsätta resemetaforen) inte så mycket som en tillgång i forskningsarbetet utan snarare i termer av konfrontation och "utmaningar" i förhållande till forskarrollen (s. 231). Mot den bakgrunden är det knappast förvånande att avhandlingen med stram konsekvens håller sig inom de gränser som de valda teoretiska och metodiska perspektiven ger, och att författaren i stort sett inte tillåter sig reflektioner grundade i den egna konstnärliga kompetensen över de musikaliska gestaltungsprocesser hon observerar.

Avhandlingen har en lättöverskådlig och konventionell disposition. Efter ett kortfattat inledningskapitel, med bl.a. en personlig bakgrund till studien, följer en utförlig forskningsöversikt, där forskning om körsång och om andra musikaliska praktiker behandlas i skilda huvudavsnitt, vart och ett av dessa i sin tur indelat i underavsnitt efter olika aspekter som t.ex. kommunikation, lärande och sociala relationer. Syfte och forskningsfrågor återfinns i slutet av kapitlet.

I det följande teorikapitlet visar författaren god beläsenhet inom en rad kommunikationsteoretiska riktningar, av vilka några har fått styra avhandlingens uppläggning. Att socialsemiotik och multimodalitet blir centrala begrepp är välmotiverat; körsituationen är ett socialt sammanhang präglad av intensiv kommunikation med hjälp av en mångfald samverkande teckensystem. Mycket viktig för avhandlingen är också språkforskaren Michael

Hallidays teori om metafunktioner, ursprungligen endast avseende det verbala språket, men senare av andra forskare (Kress och van Leeuwen) utvidgad till att gälla även gester och andra teckensystem. En randanmärkning: Halliday avsåg med sina metafunktioner inte, som författaren hävdar (s. 44), att visa "hur olika teckensystem kan företräda olika kommunikativa och representativa behov för att fungera tillsammans" utan presenterar metafunktionerna som ett verktyg för grammatisk analys för att visa hur t.ex. en och samma mening kan fylla olika funktioner. Av betydelse i avhandlingen är även bl.a. designteori och olika teoretiska perspektiv på interaktion i sociala praktiker.

Metodkapitlet är omfattande och grundligt. Inledningsvis återkommer socialsemiotiken, nu i egenskap av forskningsmetod användbar för konstnärliga processer och annan icke-verbal kommunikation. Därefter följer utförliga diskussioner, med talrika referenser, om principiella och praktiska aspekter på de enskilda faserna i den metod som tillämpas i undersökningen: videoinspelning, transkription och analys (utifrån de ovan nämnda metafunktionerna, kompletterade med en "kulturell dimension"), vartill kommer en mer övergripande diskussion kring reliabilitet och validitet (i avhandlingen översatta till "pålitlighet" och "giltighet"). Författarens eget tillvägagångssätt beskrivs ingående. I sitt forskningsarbete använder hon de vanliga metoderna intervju och observation (dels direkt observation med fältanteckningar, dels via videoinspelningar). Det är dock att märka att syftet med de intervjuer som gjorts (endast de sex körledare som ingår i studien har intervjuats) uteslutande har varit att ge bakgrundsinformation, varför projektet i allt väsentligt kan betraktas som

en renodlad observationsstudie. Senare i avhandlingen framkommer det att författaren är skeptisk till intervjuer som metod för att "förstå vad som händer i olika körpraktiker"; hon vill inte "gå genvägen [antagligen avses "omvägen"] över andras berättelser om sin egen verksamhet" (s. 234) eftersom "det inte alltid är så att undersökningspersoner gör det de säger att de gör" (s. 235). Mot detta resonemang är det svårt att invända, även om det i och för sig kunde ha varit intressant att jämföra körledarnas observerade praxis med deras egen beskrivning av sin verksamhet.

När det gäller urvalet av körer med tillhörande ledare har författaren, vid sidan av det generella kriteriet hög konstnärlig kvalitet, eftersträvat en variation beträffande reper-toar, körtyp, ålder och kön (hos körledarna) samt en viss geografisk spridning. Trots detta syftar undersökningen inte i första hand till att jämföra olika dirigent- och körtyper, även om beskrivningarna, citaten och analyserna i och för sig ger läsaren en möjlighet att själv försöka sig på detta. Körerna och deras ledare är anonyma men presenteras tämligen utförligt i texten (s. 86 ff). Bland annat därför kan det sättas frågetecken för möjligheten att upprätthålla verklig anonymitet i en studie av detta slags verksamhet, inte minst med tanke på att ett av de angivna urvalskriterierna är att körerna skall vara "nationellt kända och erkända som mycket bra" (s. 84).

I det första av de tre resultatkapitlen beskrivs körledarnas aktion med hjälp av såväl citat från transkriptioner som teckningar, de senare ibland i serier för att åskådliggöra ett handlingsförlopp. Kapitlet är avhandlingens mest omfattande, och här gör författaren en ansats till egen teoribildning genom att kategorisera körledarnas handlingar i sju

"handlingsrepertoarer". Grundläggande för denna indelning är dels de teckensystem och kommunikativa verktyg som används (t.ex. den "pantomimiska" handlingsrepertoaren), dels den kommunikativa funktion som en viss repertoar fyller (t.ex. den "evaluerande" handlingsrepertoaren). Även om kriterierna för indelningen inte framstår som helt tydliga och konsekventa, är handlingsrepertoarerna ändå ett aktningvärt och på det hela taget lyckat försök att finna (eller snarare skapa) struktur i ett mångfasetterat kontinuum; dock kan man utan större svårigheter föreställa sig fall där det kan vara svårt att avgöra om en viss användning av rösten är "performativ" eller "prototypisk", eller om en "evaluerande" handling inte lika gärna skulle kunna anses vara "konceptuell" (i båda fallen handlar det primärt om språkliga utsagor). Författaren understryker att handlingsrepertoarerna inte kan isoleras från varandra och att en handlingsrepertoar nästan aldrig förekommer ensam.

I det andra resultatkapitlet analyseras det sociala samspelet mellan körledare och korister. Här konstateras, kanske inte så förvånande, att körledaren är dominerande men i vissa situationer överlåter olika typer av ansvar till koristerna. I det följande kapitlet sammanförs handlingsrepertoarerna till tre typer av "design" som författaren menar att körledarna skapar för sin musikaliska gestaltning. Det kan noteras att såväl dessa designtyper som själva indelningen och tematiseringen av resultatkapitlet går tillbaka på de ovan nämnda metafunktionerna. Det sista resultatkapitlet, om den "kulturella dimensionen", innehåller bl.a. grafiska framställningar av s.k. representationscykler (ett slags cirkulär variant av kommunikationskedjor) som återger processen från det befintliga musikaliska

materialet (noterna) via körledarens och körsångarnas handlingar till det slutliga framförandet. Det som händer mellan dessa stationer beskrivs i termer av dels transformationer/översättningar (t.ex. körsångarnas tolkningar av körledarens handlingar), dels mediering (t.ex. körsångarnas sång vid konserten).

Genom hela resultatdelen används de teoretiska och metodiska verktygen på ett konsekvent sätt, med tydliga återkopplingar till teori- och metodkapitlet. En viss tveksamhet kan ibland infinna sig inför de frekventa hänvisningarna till det socialsemiotiska betraktelsesättet, vilka ibland rentav tycks ersätta sakargument. Litet besvär har författaren med det maktkampsperspektiv som några av de åberopade auktoriteterna, t.ex. diskursanalytikern Norman Fairclough, anlägger på sociala praktiker, men som knappast är tillämpligt på körsituationen; hon löser dock detta dilemma elegant genom att på goda grunder beskriva körledarnas dominerande ställning som uttryck för ett "produktivt ledarskap". En annan konflikt mellan teori och körverklighet – i detta fall hanterad på ett mindre lyckat sätt – gäller resultatens generaliserbarhet. Möjligheten att generalisera resultaten förnekas först kategoriskt med hänvisning till att körledarnas handlingar är betingade av specifika sociala sammanhang (s. 81); strax därefter hävdas trots allt en viss generaliserbarhet med hänvisning till gemensamma kulturella konventioner (s. 81 f); denna senare ståndpunkt återkommer, i starkare ordalag, i slutkapitlet (s. 232).

Avhandlingen är ett intressant exempel på den nyare musikpedagogiska forskning som söker sig ut från klassrummet (i vid mening) till andra musikaliska fält (jfr t.ex. Sidsel Karlsens avhandling om musikfestivalen som

en arena för lärande, recenserad i STM 2008). Den är resultatet av ett gediget forskningsarbete och framstår i huvudsak som väl genomarbetad. Tyvärr dras helhetsintrycket ned av otillräcklig korrekturläsning och besvärande många språkliga ofullkomligheter; bristerna gäller såväl ordval (med undantag för fackterminologin) som grammatik och meningsbyggnad.

Med tanke på det rika dokumentationsmaterial som författaren använt sig av hade det varit önskvärt med ett mer djupgående resonemang kring t.ex. den musikaliska interpretationen (här skulle notexempel ha underlättat förståelsen av en del av citaten från transkriptionerna och resonemangen kring dessa). Jag saknar också en belysning av hur användandet av handlingsrepertoarer skiljer sig mellan repetition och konsert (tonas t.ex. det pantomimiska agerandet ned i konsertsituationen?). Intressant hade också varit en mer ingående diskussion av körledarnas användning av det verbala språket (hur skiljer den sig från ordinärt talspråk; kan skillnader mellan de olika körledarnas språkanvändning kopplas till körens inriktning och repertoar?). Nu kan man som recensent förstås inte begära att alla ens favoritaspekter ska få plats i en avhandling; däremot stimulerar Ragnhild Jurström Sandbergs avhandling aptiten på fortsatt körforskning, gärna av mer tvärvetenskapligt slag, där t.ex. konstnärlig musikforskning, musikvetenskap och språkvetenskap kan få vara med.

Sverker Jullander

Interaktion von Leben und Werk bei Schönberg

Marion Lamberth: *Interaktion von Leben und Werk bei Schönberg. Analysiert anhand seiner Ehekrise des Jahres 1908*. Diss. Bern: Peter Lang (*Varia Musicologica* 12) 2008. 279 s., ill., notex. ISBN 978-3-03911-515-0

Med arbetet *Interaktion von Leben und Werk bei Schönberg* bidrar Marion Lamberth med nya insikter till den omfattande forskningen kring Arnold Schönberg samtidigt som hon lyfter fram frågan om musikanalysens möjligheter att bidra med kunskaper om även utommusikaliska förhållanden. Kan man analysera händelser i en tonsättares liv utifrån hans musikaliska verk? Ja, menar Marion Lamberth, som i sin avhandling väljer att belysa frågan utifrån en konkret situation i Schönbergs liv, närmare bestämt den kris som Arnold och Mathilde Schönberg genomgick i sitt äktenskap 1908 och i vilken målaren Richard Gerstl hade en betydande del. Efter en sommar i Schönbergs familjekrets tog Gerstl sitt liv på hösten 1908. Denna dramatiska händelse har inte uppmärksammats av forskningen utan snarare uppfattats som något av ett mysterium. Men att händelsen i sin samtid måste ha uppmärksammats står klart, menar Lamberth. Under semestern 1908 hade familjen Schönberg ett stort umgänge, med vänner, elever och familjemedlemmar. Äktenskapskrisen kan därför inte ha passerat oförmärkt förbi. Brev och dagboksanteckningar, nedskrivna i nära anslutning till händelserna, finns idag tillgängliga för forskningen i större utsträckning än tidigare och ger möjlighet att studera händelserna mer ingående. Detta material är en viktig förutsättning för

Lamberths analys, liksom de kompositioner som Schönberg skrev under samma period. Lamberth vill i sitt arbete grundligt diskutera förloppet kring Schönbergs äktenskapskris 1908. Hon vill dessutom analysera ett antal utvalda verk med anknytning till tiden runt 1908 och avslutningsvis presentera en utsaga om förhållandet mellan liv och verk hos Schönberg. Just denne tonsättare har i många sammanhang själv framhållit kopplingen mellan sitt eget levnadsförlopp och de egna kompositionerna.

Den teoretiska utgångspunkten för musikanalysen är hämtad från riktningar inom New Musicology, med namn som Cone, Treitler och Kramer, med den gemensamma uppfattningen att musikstycken kan säga någonting om tonsättaren och den tid då verket har skrivits. Men även tysk-österrikisk musikvetenskap har varit betydelsefull, med företrädare som Hartmut Krones i Wien och Constantin Floros i Hamburg som viktiga förebilder. Trots något olika angreppssätt menar dessa båda forskare att man kan utläsa en innehållslig mening i musiken, med hjälp av bland annat affektlära och tonartskaraktistik.

Utifrån dessa teoretiska utgångspunkter analyserar Lamberth ett antal av Schönbergs kompositioner med avsikten att finna kopplingar mellan dem och hans aktuella levnads-situation. Tonsättarens intentioner, som de beskrivs i olika skriftliga dokument, har stor betydelse för analysen.

Avhandlingen är uppbyggd kronologiskt och börjar några år före äktenskapskrisen och avslutas några år in på 1920-talet. Schönbergs första stråkkvartett op. 7 från 1904 ägnas en ingående analys. Den försågs av Schönberg med ett skrivet program, ej tänkt för publicering utan som underlag för tonsättarens

kompositionsarbete. Analysen blir ett tydligt exempel på den använda metoden att "semantisera" musiken genom att koppla den till det skrivna programmet och till andra texter som Schönberg tonsatte vid denna tid. Analysen tar framför allt upp formella aspekter och teman och kopplar dem till olika känslöstämningar som Schönberg anses ha befunnit sig i. På motsvarande sätt analyseras sedan till exempel Schönbergs andra stråkkvartett op. 10 från 1908, texterna till *Erwartung* och *Die glückliche Hand*, samt *Fünf Orchesterstücke* op. 16.

Går det då att göra utsagor om en tonsättarens liv utifrån analyser av hans verk? För Lamberth är det en utgångspunkt för analysen, men enligt min mening blir kopplingen mellan liv och verk inte alltid så tydlig. Det finns principiella svårigheter med att "semantisera" musiken – hur går man från en beskrivande, satsanalytiskt inriktad detaljanalys till en analys av "meningen" i musiken, eller tonsättarens intention med ett stycke? Det är en svår uppgift att lösa och man kan vid flera tillfällen invända mot att man ofta får tro författaren på hennes ord snarare än att det finns ett resonemang som man blir övertygad av. Allra mest framträder detta förhållande i avsnittet som tar upp bildanalys. Här beskrivs målningar av relevans för sammanhanget, men steget från beskrivning till tolkning görs utan att metoden för det har beskrivits och utan att det finns någon egentlig argumentation för tolkningen.

Avhandlingen ger intressant kunskap om ett antal verk och deras tillkomsthistoria i ett biografiskt sammanhang. Syftet att utröna ny, mer nyanserad kunskap om Schönbergs liv runt 1908 uppfylls på ett gediget och bra sätt. Här ges också nya upplysningar om övriga

inblandade i dramat, även om fokus ligger på Arnold Schönberg. Det är också viktigt att framhålla det positiva i att även en svensk musikforskare tar sig an en central tonsättare inom den europeiska konstmusiktraditionen. Schönberg har rönt ett stort intresse från forskningen och litteraturen är mycket omfattande. Lamberth ger en ingående översikt över relevant forskning och ger på så sätt också den intresserade läsaren en god introduktion till ämnesområdet som sådant. Analyserna är genomgående innehållsrika och välgjorda, även om som sagt argumentationen för valda tolkningsalternativ inte alltid är så tydligt formulerad.

Den principiella frågan om möjligheterna att göra en "liv- och verk-analys" blir inte lika ingående behandlad. Här kunde man ha önskat en något mer omfattande diskussion för att belysa en fråga som ständigt är aktuell inom musikanalytisk forskning. Att man inte kommer fram till något slutgiltigt svar är inte konstigt – här finns grundläggande principiella skillnader i uppfattningarna om musikanalysens möjligheter och användningsområden. Det är utmärkt att frågan lyfts i denna avhandling och att Lamberth genom den noggranna genomgången av nytt material i samband med en period i Schönbergs liv har gett nytt stoff till denna diskussion.

Karin Hallgren

Franz Liszt och 1800-talets konstmusik

Jan Ling: *Franz Liszt och 1800-talets konstmusik*. Hedemora: Gidlund, 2009. 301 s., ISBN 978-91-7844-787-9

Jan Ling anger inledningsvis i sin nya bok om Franz Liszt målet för arbetet: "Detta är ingen monografi om tonsättaren Franz Liszt utan något betydligt blygsammare: jag har valt Liszt som min ciceron för att han skall hjälpa mig att förmedla något om 1800 talets konstmusik till dagens musikälskare."

Titeln liksom bokens baksidestext antyder att boken kan ses som en del av Jan Lings projekt att beskriva den europeiska musikhistorien under 1800-talet. Det finns paralleller med Lings tidigare bok om 1700-talets musikhistoria där Charles Burney fick vara ciceron. Idén är att utifrån en centralgestalt belysa ett vidare musikaliskt fält och därmed tangera en mer generell musikhistorieskrivning.

Vill man belysa 1800-talets konstmusik utifrån en enda centralgestalt torde få personer vara mer lämpliga än Franz Liszt. Med hans mångsidiga verksamhet som pianovirtuos, tonsättare, dirigent, pedagog, mecenat med kontakter med många av tidens ledande kulturpersonligheter och dessutom inblandad i tidens musikaliska kontroverser, får man automatiskt en bred inblick i 1800-talets konstmusikaliska samhälle.

Trots författarens försäkran om att det inte är fråga om en monografi, finns ändå huvuddragen i Liszts liv presenterade. Vi får i kronologisk ordning möta Liszt som underbarn med studier för Carl Czerny i Wien, etablering bland konstnärsvänner i Paris, pianistduellen 1837 med Sigismund Thalberg samt resan till Schweiz och Italien med Marie d'Agoult under vilken de tre barnen, Blandine, Cosima och Daniel föddes. Vi får möta den avantgardistiske kapellmästaren i Weimar som gjorde staden till den moderna musikens Mecka och den åldrande Liszt pendlande mellan Rom, Budapest och Weimar, ömsom undervisande

kontinentens nya pianoidoler, ömsom komponerande katolsk kyrkomusik och experimentell pianomusik.

Boken förmedlar också en stark känsla för den livscurva som en bra biografi kan ge – i Liszts fall delvis en tragisk utförlöpa från att vara samtidens mest firade pianovirtuos till att bli motarbetad framtidsmusiker. De sista decennierna kantades också av personliga motgångar och konflikter.

Eftersom boken inte är avsedd som en monografi över Liszt innehåller den inga systematiska beskrivningar av Liszts produktion och av hans pianistiska och pedagogiska verksamhet. Även luckor i levnadsbeskrivningen uppstår med det valda angreppssättet. Den intressanta redogörelsen för relationen mellan Liszt och Wagner, skildrad genom deras brevväxling, avbryts t.ex. i början på 1860-talet, när den laddade brytningen mellan dem uppkommer.

Bokens sexton kapitel kan ses som ett slags tablåer utgående ifrån ett par olika perspektiv. Det otvivelaktigt mest framträdande är den ovan nämnda mer eller mindre traditionella skildringen av Liszts liv och verksamhet.

Ett annat perspektiv utgörs av de porträtt av konstnärspersonligheter som Liszt kommer i beröring med och som här får egna självständiga kapitel. Det gäller Chopin, Berlioz, Wagner och Hans von Bülow. Liszts möte med familjen Schumann, Brahms och Hanslick beskrivs också i ett kapitel liksom filosofen Hegels tankar kring musik.

Vid sidan om dessa nyckelgestalter får vi möta en rad personer som på olika sätt övade inflytande på Liszt: Saint-Simon, Lamennais, Lamartine, Heine m.fl. Naturligt integrerade i den biografiska framställningen är också de kvinnor som spelade en central roll i Liszts konstnärliga verksamhet. Det gäller i första

hand Liszts livskamrater Marie d'Agoult och Carolyne von Sayn-Wittgenstein, men även George Sand får sin rättmätiga plats.

Ett tredje perspektiv utgör de presentationer av musikaliska verk som behandlas i boken. Ling skriver i sitt förord att "Boken vänder sig till läsare som har samma intresse för 1800-talets konstmusik som mina åhörare i Göteborgs symfonikers vänförening, dvs. som gärna vill veta något om bakgrunden till den musik som de älskar högt och rent." Musikpresentationerna har också mycket karaktär av programkommentarer. Det gäller framförallt presentationen av Berlioz *Symphonie fantastique*, men också presentationerna av Liszts egna verk som t.ex. pianosamlingen *Années de pèlerinage* och den symfoniska dikten *Prometheus*.

En gemensam nämnare för dessa verk är att de kan förknippas med det som man i vid mening brukar beteckna som programmusik, d.v.s. musik med kopplingar till utommusikaliska företeelser och skeenden. Musiken kan vara inspirerad av politik som i pianostycket *Lyon* från 1834, vatten som i *Au bord d'une source* och *Au lac de Wallenstadt*, en byggnad som *La chapelle de Guillaume Tell*, en tavla som i *Sposalizio* eller en skulptur som *Il penseroso*. Det kan också röra sig om en personlig relation till läsning av litteratur som *Sonate après une lecture du Dante* eller erfarenheter och drömmar som i Berlioz *Symphonie fantastique*.

Utgångspunkten är också naturlig. Liszt är en av förgrundsfigurerna i denna tradition och om inte den första som skrev symfoniska dikter, så ändock en av denna genres framträdande gestalter. Ling lyfter fram relevanta tonmålade detaljer och folkmusikaliska lån som ger musikaliskt berättigande åt detta angreppssätt. Liszts förhållande till den ungerska

zigenarmusiken och den religiösa kyrkomusik som han skrev mot slutet av sitt liv, får också var sitt eget kapitel.

Jan Lings framställning bygger i hög grad på källmaterial i form av samtida brev i författarens egna översättningar. Texten är rak och dokumenterande. Med sin mångtydiga för att inte säga motstridiga personlighet, kan det mesta hos Liszt problematiseras eller t.o.m. ifrågasättas. Ett exempel på detta är frågan hur man skall ställa sig till Liszts många olika versioner av samma musikaliska idé.

Ling berättar om Liszts drastiska steg att inte bara dra in den första versionen av det som under Weimaråren skulle bli *Premier années de pèlerinage*. Han köpte också tillbaka tryckplåtarna för att förhindra vidare spridning av denna version. Detta har tagits till intäkt för att det är den andra versionen som representerar Liszts slutgiltiga intentioner. Den nya utgåvan av Liszts samlade verk tar därför inte heller med flertalet av styckena från den första versionen.

Detta synsätt ställs emellertid på sin spets, när man närmare granskar Liszts produktion. De olika versioner som existerar av många verk är inte bearbetningar i konventionell mening, utan är snarare att betrakta som omkomponeringar. I praktiken innebar dessa omkomponeringar att även goda idéer rensades ut, idéer som t.o.m. hade fått en mer övertygande form i en tidigare version.

Att ha olika, divergerande versioner av samma verk var inget unikt under 1800-talet, även om det i Liszts fall är extremt. Samma problematik gäller t.ex. Chopins interpretativa varianter där olika utgivare sliter sitt hår för att försöka avgöra vilken variant som är den definitiva. Brahms tvehågsenhet när det gäller besättningar och till vilken genre en idé hör,

kan ses ur samma perspektiv, liksom Mahlers och Bruckners revideringar av sina symfonier. 1800-talet är också en tid där det snarare är i transkriptionens form som man lär känna musiken än i original. Hälften av Liszts kompositioner är transkriptioner, och överklivningar mellan olika besättningstyper är legio. Vissa verk känner vi även idag bättre till i transkription än i "original". Hur många gånger hör man de tre Petrarcasonetterna som romanser och inte som pianostycken? Ett modernt "urtext"-tänkande riskerar i denna tradition att bli anakronistiskt.

Kanske måste man tackla problemet på ett annat sätt. Man kan se varianter och versioner som musikaliska tolkningar, på samma sätt som en musiker varierar sitt framförande från gång till gång efter studentens ingivelse. Liszts mer radikala varianter kan förklaras med att han som improvisatör föredrar att improvisera en gång till över det givna idématerialet, istället för att som Chopin sitta och putsa på detaljer. Och i likhet med en improvisation blir en del till det bättre och annat till det sämre.

Om man tar ett konkret exempel som Ling berör, pianostycket *La chapelle de Guillaume Tell*, och jämför de båda versionerna, är det inte omotiverat att hävda att det är den första versionen som är musikaliskt intressantast. Den har den pianistiskt rikare beklädningen av den schweiziska melodi som ger styckets lokalfärg. Ovädersskildringen i styckets mitt har också en mer illusorisk prägel än i den andra versionen.

Olika försök har gjorts att kombinera olika versioner och ta det bästa ur var och en, för att därmed rädda idéer som annars skulle gå förlorade. Ferruccio Busoni gjorde flera sådana försök. Raymond Lewenthal tog i Busonis anda det bästa ur pianokonserten *De profundis* och

kombinerade med den slutgiltiga versionen av *Totentanz*. Vladimir Horowitz' kreativa retuscher av några Lisztverk kan ses i denna anda.

En alternativ förklaring till Liszts drastiska steg att köpa tillbaka plåtarna till *Album d'un voyageur* framkastas här. Det första stycket i samlingen bar titeln *Lyon*, ett stycke som Ling på ett utmärkt sätt placerar in i sitt sammanhang. Stycket skrevs 1834, inspirerat av textilarbetarnas uppror i Lyon samma år. Ett stycke med denna association i titeln och musikaliskt färgat av revolutionsmarscher torde vara musikaliskt-politiskt sprängstoff för en kapellmästare som skulle hitta stöd för sina projekt hos hertig och hov i Weimar. Det räckte med de problem som relationen till revolutionären Richard Wagner orsakade. Liszt hade dessutom åtminstone delvis omorienterat sin politiska hållning: han såg inte längre revolution som den bästa vägen till samhällsförändring. *Lyon* plockades därför bort ur samlingen.

I ett avslutande kapitel behandlas Liszts förhållande till och inflytande på eftervärlden. Ingen torde förneka Liszts betydelse för samtid och eftervärld. Hans kompositioner kan ses som en idébank, som praktiskt taget alla tonsättare under andra hälften av 1800-talet hämtade inspiration från. Ling har liksom många andra dock en kritisk attityd till de ojämna och heterogena dragen i Liszts skapande. Det behövs inte bara genialitet utan också tålmod och självkritik för att skapa mästerverk.

Liszts skapande är präglad av hans verksamhet som improvisatör och estradör. Även som tonsättare använde han sig av återkommande och därmed tröttnande improvisationsmanér: standardiserade retoriska formmodeller, ständigt återkommande figurationer och sin allestädes närvarande

transformationsteknik. Mottot tycks ha varit att bara för att någon sagt det tidigare behöver alla inte ha hört det. Liszts förmåga att skapa musikalisk spänning och extas var förebildlig, men han hade svårare att trappa ner en musikalisk urladdning. Det sistnämnda leder ofta till musikaliska longörer.

Men tonsättares konjunkturen växlar inte bara beroende på faktiska kvalitéer. De är också avhängiga förändrade samhällsförhållanden. Mycket av Liszts musik byggde på tidens virtuosväsende och var beroende av dess utövare. När detta virtuosväsende kom ur mode under 1900-talets förlopp, förlorade också denna repertoar mycket av sin lyskraft. Liszts ungerska rapsodier, konserttyder eller *Mefistovals nr 1* utgjorde nästan obligatoriska inslag som slutnummer på en pianoafton under nästan ett sekel. När denna konsertform marginaliserades, försvann också de utövare som kunde trollbinda en publik i denna typ av repertoar. Den som i modern tid har upplevt en Shura Cherkassky eller Vladimir Horowitz från konsertestraden torde inte ha någon kritik att framföra mot Liszts verk. Detsamma torde i kanske ännu högre grad ha gällt i fråga om framföranden av tidigare specialister på Liszts musik som Carl Tausig, Ferruccio Busoni, Emil Sauer, Moritz Rosenthal, Alexander Siloti m.fl.

Man kan ur ett filosofiskt perspektiv diskutera om det går att beskriva musik och hur relationen mellan beskrivning och själva musiken kan se ut. Man torde dock knappast kunna ifrågasätta det musikintresse som skapas när man skriver och talar om musik på ett lämpligt sätt. Lings bok genererar utan tvekan ett sådant intresse. Man blir nyfiken att höra hur den musik man läser om låter. I denna mening är boken inte bara intresseväckande för "en bredare allmänhet". Jag har själv inspirerats

att gå tillbaka och titta på den unge Liszts kompositioner och studera dennes för sin tid avancerade idéer. Boken innehåller också rikligt med notexempel för den notkunnige. För den som inte kan få ut något av dessa, rekommenderas pianisten Leslie Howards kompletta inspelning av Liszts hela pianoproduktion. Här kan man inte bara höra Liszts olika versioner av ett verk, utan också en hel del skisser.

Lings bok innehåller rikligt med illustrationer och några utomordentligt fina färgbilder, alla integrerade i den beskrivande texten. Boken är dessutom förebildligt layoutad och är kort sagt en vacker presentbok att ge bort "till en allmänbildad musikpublik". När det gäller svenska originalböcker om Liszt hittar jag i bokhyllan bara Gösta Zetterberg Törnbooms Liszt-bok från 1956. Det är med andra ord en verklig lucka som fylls på ett välbehövligt sätt.

Bertil Wikman

Enthusiasm, Contemplation, and Romantic Longing

Tobias Lund: *Enthusiasm, Contemplation, and Romantic Longing: Reconsidering Schubert's Sectional Songs in the Light of Historical Context*. Diss. Lunds universitet, Institutionen för kulturvetenskaper, 2009. 359 s., ill., notapendix. ISBN 978-91-976670-2-9

Tobias Lunds doktorsavhandling behandlar en grupp tidiga sånger av Franz Schubert, som författaren betecknar "sectional songs", eller på svenska "sektionella sånger". Det rör sig inte om någon historiskt strikt definierad sånggenre utan om en nutida gruppering. Vad som kännetecknar dessa sånger är att de är uppbyggda som en kedja av kontrasterande

sektioner vilka nära följer textens innehåll eller handling. Det innebär att sektionerna är tämligen olika i stil, faktur och karaktär och dessutom saknar en enhetlig tonartsplan. Dessa sånger har genomgående fått ganska negativa värdeomdömen i Schubertlitteraturen. De har beskyllts för att brista i enhetlighet och påståtts representera ett tidigt stadium i kompositörens mognadsprocess.

Just värderingen och förståelsen av sångerna ifråga är också det problem som står i centrum för studien. Författaren gör först ett ambitiöst försök att tentativt efterkonstruera en tänkt förståelse och ett förståelsesammanhang för sångerna i den miljö där de ursprungligen kom till: den så kallade 'Schubertkretsen', den vänkrets i Wien och i viss mån Linz för vilken Schubert komponerade sångerna. Sökandet efter hur Schuberts krets kan ha tolkat och värderat dessa sånger är det som presenteras som avhandlingens huvudproblem och upptar fyra av de sammanlagt sex kapitlen, med tre ingående fallstudier av sångerna *Die Bürgschaft*, *Die Nacht* och *Liedesend*. Författarens historiska interpretationer av den samtida förståelsen och värderingen av sångerna relateras i slutkapitlet till den senare receptionen i Schubertlitteraturen och även i slutänden till en tänkt, möjlig förståelse av sångerna i vår tid, i ljuset av de receptionshistoriska observationer som gjorts.

Som teoretiska utgångspunkter för undersökningen hänvisas i inledningen dels till tysk, hermeneutisk tradition, där begrepp som förväntningshorisont och *Wirkungsgeschichte* indirekt hämtats från Hans-Georg Gadamer och det receptionshistoriska perspektivet går tillbaka på litteraturteoretikern Hans Robert Jauss. Vidare diskuteras begrepp som tolkning

och mening med hänvisningar till bland annat Clifford Geetz och Quentin Skinner.

I det andra kapitlet presenteras en översiktlig receptionshistorisk studie. Författaren konstaterar att det är ganska ont om direkta uttalanden kring dessa sånger, vilket han förklarar med att de framför allt hörde hemmamusicerandet till och sällan framfördes i offentliga sammanhang. I de fall där de faktiskt kommenterats kan vi dock se att de diskuterades i helt andra termer än i den moderna forskningslitteraturen. Tekniska och strukturella aspekter som till exempel formell enhet lyser inte oväntat med sin frånvaro i recensionerna. Istället återkommer mer allmänna estetiska begrepp som karaktär, ton och hållning (*Haltung*).

Däremot fanns i det samtida Wien en livlig estetisk diskussion på ett näraliggande område, nämligen kring konsten att deklamera dikter. Denna parallell mellan deklamationskonst och *Lied* blir central i interpretationen av sången *Die Bürgschaft* från 1815 i kapitel tre. Debatten stod mellan å ena sidan förespråkarna för en mer vidlyftigt teatralisk diktdeklamation, med stor gestik, dramatiska tonfall och personifikationer med hjälp av rösten, och å andra sidan en mer återhållsam stil, där man i högre grad lät dikten tala för sig själv och där diktens enskildheter inte fick framträda för mycket på bekostnad av helheten. Lund använder en deklameringsinstruktion för just Schillers dikt *Die Bürgschaft* av teoretikern Wötzel och jämför den med Schuberts tonsättning. Wötzel var en förespråkare för den återhållsamma stilen, men även där tilläts rätt stor gestik och detta förknippas av Lund med begreppen *entusiasmo* och *schvung*. Vidare betonade Wötzel vikten av en värdig hållning, *Haltung*, vid framförandet av Schillers

Die Bürgschaft. Lund knyter detta till *Haltung* som termen användes inom målarkonsten och hävdar att det handlade om att skapa tydlighet och enhetlighet i mångfald. Därefter demonsterar han hur en likartad ambition kan påvisas i Schuberts tonsättning. Vidare kopplar han diktens centrala tema, *manlig vänskap*, till den nyplatoniskt färgade diskussion om vänskapsbegreppet som fördes i Schuberts krets och visar att detta tema kan kopplas direkt till kretsens estetiska föreställningsvärld.

Kapitel fyra tar sig an sången *Die Nacht*, som är en tonsättning av en Ossiansång. Lund visar hur framställningen av naturen i de skotska högländerna i Ossianlyriken under Schuberts tid förknippades med den engelska landskapsträdgården och med flera olika estetiska föreställningar relaterade till den: dels idén om en naturlighet och frihet, som samtidigt var planerad och kontrollerad; dels idén om det pittoreska; dels föreställningen om landskapsträdgården som ett melankoliskt område, med inslag av mörka, skräckbetonade platser, men även en tänkt rörelse därifrån till ljusa, soliga platser. En samtida musikalisk motsvarighet till den engelska parken var den fria fantasin och Lund hävdar att man utifrån dessa två genrer bättre kan förstå Schuberts *Die Nacht*. En nyckel i sammanhanget är den samtida diskussionen om relationen mellan frihet kontra sammanhang och enhet i mångfalden. Tolkningen av sången som en representation av en vandring från mörker till ljus (och möjligen tillbaka in i mörkret) förknippas till sist med Schubertkretsens politiska erfarenheter: å ena sidan optimismen efter Wienkongressen, å andra sidan en pessimism och besvikelse förorsakad av det repressiva styre som skulle följa i Österrike.

Kapitel fem tar upp sången *Liedesend*, som skiljer sig från de två föregående därför att den i Schubertlitteraturen varit mer positivt värderad och setts som ett steg på vägen mot en mer mogen och enhetlig stil. Lund argumenterar här för att det trots den skenbart sektionssupplade formen finns en underliggande, snarast dold "musikalisk-strofisk" struktur. Den skulle kunna tolkas på flera sätt: den kan förknippas med en esoterisk eller exklusiv musikkultur som fungerade som ett socialt demarkationsmedel för bildnings-eliten. Detta förknippas i studien också med en romantisk estetik och föreställningar dels om djup i konsten, dels om det romantiska fragmentet.

Det sjätte och sista kapitlet inleds med sammanfattande slutsatser från de tidigare kapitlen. Författaren framhåller bland annat att de tre 'sektionella' sånger han analyserat för samtiden framstod som genremässigt mer heterogena än de gör idag. Därefter diskuteras senare tiders syn på Schuberts sånger av den här typen. Delvis kan den nutida receptionen gå tillbaka på en biografisk kliché, som bygger på motsättningen mellan Schubert som en lättsamt österrikisk, intuitiv och en smula effeminiserad kompositör, ställd i kontrast till den tyske Beethoven som intellektuell, arbetsam och maskulin. I ett slags opposition mot denna konstruktion har 1900-talets musikforskare haft ambitionen att på analytisk väg visa att Schubert tvärtom var en intellektuell och konstruktivistisk tonsättare av Beethovens typ. I det sammanhanget har de sena sångerna passat bäst in i argumentationen.

Sist i detta kapitel för Lund även in sig själv som interpret i diskussionen. Han pekar på hur en historisk studie av detta slag ger fördjupade insikter både om det förflutna

och om vår egen tid, bland annat genom att skänka perspektiv på våra egna värdekriterier. Här vill han skilja mellan en konstnärligt kreativ hållning, som syftar mot fria, icke kontextbundna nytolkningar av artefakterna, och en mer historistisk, som söker förstå dem utifrån den ursprungliga kontexten.

Som säkert redan framgått av denna med nödvändighet ganska utförliga resumé är detta en oerhört uppslagsrik och innovativ studie. Den är inspirerande och entusiasmerande, men också utmanande och krävande, sagt enbart i positiv mening. De analyser och tolkningar som görs är tämligen djärva, men trots det till största delen så vitt jag kan se rimliga och hållbara. Jag betraktar det som en styrka i avhandlingen just att författaren stundtals vågar ge sig ut på ganska djupa vatten. Detta mod att ta ut svängarna i tolkningarna öppnar naturligtvis för invändningar och ifrågasättanden, men även det är en styrka. Det är studier som denna som kan föra den intellektuella reflexionen kring musik och musikhistoria framåt, snarare än de som ställer enkla frågor och besvarar dem med entydiga och säkra svar.

Den analys som jag uppfattar som mest problematisk är den som behandlar sången *Liedesend*. Argumentationen för att det finns en dold, snarast esoterisk strofisk struktur i sången övertygar inte, och det av av flera skäl. Föreställningen om en "strofisk" musikalisk struktur vilken är åtminstone delvis oberoende av texten känns en smula sökt terminologiskt sett och framstår samtidigt som en mycket subjektiv tolkning av sångens form, som åtminstone inte i mitt fall svarar vare sig mot en lyssnarupplevelse eller mot en närläsning av partituret. Denna interpretation baseras dessutom på en ganska svajig pseudo-

schenkeriansk analys av strukturella toner. Det blir problematiskt när man baserar påståenden om esoteriska, dolda strukturer på så pass lös grund. Samtidigt är det uppenbart att Lund är vissa intressanta, konstruktiva principer i sången på spåren, som dock snarare handlar om återkommande, enhetsskapande harmoniska och melodiska scheman och som nog med framgång kunde avtäckas utan att binda det till föreställningen om något slags dold strofisk organisation.

De interpretationer som görs av sångerna *Die Bürgschaft* och *Die Nacht*, med deklamationskonsten respektive den engelska landskapsträdgården som tolkningsramar finner jag däremot både övertygande och inspirerande. Här fungerar hans metod som allra bäst, med dess fria rörelse mellan allmänna idéhistoriska och estetiska föreställningar i tiden och musikaliska och kompositoriska överväganden. Argumentationsvägen från landskapsträdgård till fri fantasias i fallet *Die Nacht* kunde möjligen ha gjorts mer vederhäftig. En svaghet i resonemanget är att Schuberts egna fantasior från tiden kring tillkomsten av sången ifråga inte stämmer så bra med de drag Lund förknippar med genren: fri och fragmentarisk form, tvära stopp och kast, överraskande infall, etc. Det är visserligen kännetecken man känner igen från C. P. E. Bachs bidrag i genren. Schuberts fantasior ligger dock betydligt närmare sonattraditionen. Samtidigt kan det också diskuteras hur framträdande dessa inslag egentligen är i sången *Die Nacht*. Genrer som melodram, kantat och opera däremot berörs bara i förbigående av Lund och kunde möjligen istället ha givits större utrymme.

Lunds infallsrika och bitvis djärva interpretationer av Schuberts sånger väcker intressanta tolkningsteoretiska frågor: var går

gränsen för övertolkningar? Hur bestämmer man om ett tolkningsmanhang är relevant och tillräckligt? Vilken argumentation krävs för att fastslå detta, eller för att fastslå om en bestämd interpretation kan anses tillräckligt underbyggd?

Tolkningsteoretiska frågor berörs visserligen i inledningen, men resonemangen inskränks delvis till den bekanta avhandlingssjuka som stavas *namedropping*, med omnämnanden av ett antal auktoriteter utan att det klart framstår hur de förhåller sig till varandra eller hur deras teorier ska operationaliseras i avhandlingen. En mer självständig diskussion om tolkningens teori och praktik så som den tillämpas i studien hade varit mycket mer värdefull. Tobias Lund visar i resten av avhandlingen att han besitter en imponerande kunskap och känslighet när det gäller den historiska tolkningens heuristik och utförande och en principiell diskussion om dessa frågor hade inte bara stärkt hans egen studie, utan skulle ha förutsättningar att bli ett värdefullt bidrag till ämnets metoddiskussion både nationellt och internationellt. En omarbetad version på internationellt förlag lär dock vara på gång och om avhandlingstexten stramas upp och kompletteras på lämpliga punkter har den förutsättningar att bli en mycket, mycket bra bok som förhoppningsvis kommer att ge eko även utanför landets gränser.

Lars Berglund

Music in Motion

Music in Motion: Diversity and Dialogue in Europe. Ed: Bernd Clausen, Ursula Hemetek och Eva Sæther. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. 438 s. ISBN 978-3-8376-1074-1

Denna antologi är en del av ett projekt kallat *ExTra (Exchange Traditions)*, som finansierats med medel från EU:s *Culture 2000*-program. Projektet har samordnats av European Music Council och har som syfte "to enhance the exchange of musical traditions existing nowadays in Europe with a special focus on minority and migrant cultures". Boken innehåller ett förord på sex språk (engelska, franska, tyska, slovenska, turkiska och italienska) samt tjugofem bidrag på engelska av olika författare.

Bokens bidrag presenteras i tre sektioner. Den inledande delen med två bidrag syftar till att ge en politisk och ämnesmässig bakgrund. Första bidraget är skrivet av Svanibor Pettan. Han försöker foga in bokens mycket disparata innehåll i en musiketnologisk diskurs, ett ganska omöjligt uppdrag. Det andra är skrivet av Etienne Balibar och har titeln *Is There Such a Thing as European Racism?* Trots, eller kanske därför att författaren är fransman handlar det mest om Tyskland och inte alls om musik.

Bokens andra del "Thematic approaches" är den största och innehåller femton bidrag. Några är försök till översikter över läget i hela Europa som Philip Bohlmans *The music of Jewish Europe*, Martin Greves *Music in the European-Turkish Diaspora*, Wolfgang Benders *Music from African Immigrants in Europe* eller Huib Schippers *Attitudes, Approaches and Actions. Learning and Teaching the Musics of Minorities of Europe*. Andra är rena

fallstudier som Dan Lundbergs *Translocal Communities. Music as an Identity Marker in the Assyrian Diaspora*, Laura Leantes "*Urban Myth*": *Bhangra and the Dhol Craze in the UK*, Annunziata Dellisantis *The Taranta – Dance of the Sacred Spider* eller Jan Sverre Knudsens *Dancing for Survival. Belonging, Authenticity, Space and Place in a Chilean Immigrant Dance Group*. Här finns också två bidrag som möjliggör en jämförelse av de ganska olika attityderna från myndigheternas sida till de turkiska invandrarnas musik i två grannländer: Dorit Klebes *Music in the Immigrant Communities from Turkey in Germany* respektive Hande Saglams *Transmission of Music in the Immigrant Communities from Turkey in Vienna, Austria*. Här finns också ett bidrag som inte handlar speciellt om Europa: Adelaida Reyes' *Urban Ethnomusicology: Past and Present*.

I den tredje delen kallad "Model projects" finns åtta bidrag som alla handlar om pedagogiska projekt med "främmande" musik från förskola till högskola. Här finns bokens tredje nordiska bidrag, Eva Focks *Experiences from a High School Project in Copenhagen: Reflections on Cultural Diversity in Music Education*.

Större delen av boken tycks ha tillkommit enligt Kajsa Wargs gamla princip 'man tager vad man haver'. De flesta av bidragen har förekommit i andra versioner i andra publikationer. Bidragen handlar inte bara om musik i "minority and migrant communities" utan om mycket annat, som utomeuropeisk musik i Europa vilken inte är knuten till minoriteter (t.ex. indonesisk gamelan i Paris), urbaniseringsprocesser, könsroller, pedagogiska metoder, policyfrågor m.m. Det är förstas mycket som saknas, t.ex. en studie av TV, fonogram, DVD och andra mediers betydelse för minori-

teters eller någon minoritets musikkultur (t.ex. parabolernas betydelse i Rinkeby).

Förutom i tredje delen, där temat är pedagogiska projekt, finns det ingen riktigt bärande idé bakom urvalet av bidrag, förutom att det skall handla om musik som i någon mening är "främmande" för majoritetsbefolkningen. Det finns ingen gemensam metodologisk utgångspunkt eller terminologi. Det är också stora skillnader i kvalitet mellan bidragen.

I försöken till översikter finns stora luckor. Förhållanden i de nordiska länderna finns inte med i översikterna. Huib Schippers skriver t.ex. att undervisning i 'främmande' musik började i Europa på 1980-talet. Redan i början av 1970-talet publicerade svenska skolradion omfattande pedagogiska material för grundskolan kring afrikansk, latinamerikansk och arabisk musik distribuerade genom de dåvarande AV-centralerna. Wolfgang Bender nämner inget om afrikanska musiker i Norden. I Sverige har Rikskonserter sedan början av 1970-talet regelbundet haft turnéer, inte minst till skolor, med invandrade afrikanska musiker som t.ex. Ahmadu Jarr, Brian Isaacs och gruppen Afro Tiambo. Den senare spelade på äkta djembe-trummor med metallrassel på (vilket Bender efterlyser) i svenska skolor tjugo år innan en europeiserad variant av djembe blev en 'världstrumma'. Sedan hade vi vågen av ANC-körer, kurser i olika icke-svenska musikformer på Falu Folkmusikfestival och i andra sammanhang etc. När det gäller turkisk musik fanns tidigt kurser i saz genom ABF. Man kan inte begära att författarna skall känna till vad som hänt i Europas olika utmarker, men redaktörerna, när det gäller Norden Eva Sæther, borde varit mer aktiva och försett författarna med kompletterande information.

Då hade översikterna blivit mer täckande och därmed mer läsvärda.

Den här boken ger alltså ingen sammanhängande översikt rörande "music in motion" i Europa. Däremot ger den en hel del information om enskilda aspekter av ämnet och framför allt om mångfalden inom musikforskningen och pedagogiken gällande 'främmande' musik i Europa.

Krister Malm

Fredrik Pacius, kompositör i Finland

Tomi Mäkelä: *Fredrik Pacius, kompositör i Finland* (övers. från tyskan) Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2009. 268 s., ill. ISBN 978-951-583-192-7

Under 1800-talet skedde inom olika kulturområden ett omfattande utbyte av teknik och kunnande, idéer och ideologier, mode och beteenden samt även av fysiska personer mellan olika europeiska kulturcentra. Hamburg, Köpenhamn, Göteborg, Christiania, Stockholm, S:t Petersburg, Åbo och senare Helsingfors besöktes av mängder av arbetssökande eller karriärsugna musiker och tonsättare. Vissa gör bara kortare visiter, andra förblir där livet ut. I flera fall upprättas långlivade kulturarbetardynastier. Invandrarnas insatser kom att bli helt avgörande för uppbyggnaden av ett kulturliv i Nordeuropa enligt kontinental modeller. De bidrog ibland även med företeelser som av eftervärden ofta upplevts som urtypiskt inhemska, som nationalsånger, folkmusikbearbetningar eller den nordiska studentsången. Åren efter 1830 kom även en rad nordbor att återvända hemåt, efter studier i tidens musik-

metropoler, fyllda av nya estetiska och organisatoriska ideal. Lindblad, Josephson, Gade, Norman, Söderman, Svendsen och Grieg verkade alla på olika sätt för att skapa ett musikliv efter kontinentalt mönster i de nordiska storstäderna. Även en rad invandrande musiker, som t.ex. Beer, Lachner, Nagel, Berens och Foroni i Stockholm, Smetana och Czapek i Göteborg, gjorde avgörande insatser.

Ett synnerligen typiskt exempel på denna kulturimport är den i Hamburg födde Friedrich Pacius (1809–1891). Berättelsen om hur denne violinist via Stockholm kom att hamna i Helsingfors, och där på ett avgörande sätt bidrog till stadens och nationens musikliv, behandlas i Tomi Mäkeläs nyutkomna bok *Fredrik Pacius, kompositör i Finland*. Boken behandlar ett antal problemområden inom Paciusforskningen. Den bygger på kultur- och musikhistoriskt värdefulla dokument som brev och dagböcker som inte tidigare beaktats av forskningen och som ger en delvis ny bild av Pacius. Centralt i boken är de texter Pacius tonsätter och de förebilder och det ideologiska sammanhang dessa texter kan placeras in i. Även den repertoar för kör och orkester som Pacius framförde i Helsingfors kartläggs i ett kapitel.

En framträdande plats i Mäkeläs studie har det för tiden så aktuella problemet med språk- och nationalitetsfrågan. Pacius var 'tysk', en problematisk identitet eftersom den språkliga, kulturella, religiösa eller politiska identiteten inte alls alltid sammanföll. Han var född i den självständiga staden Hamburg, bara några hundra meter från den danska gränsen. Först när Pacius dragit sig tillbaka från aktiv verksamhet, blev det tal om att staden skulle (tvångs-) anslutas till det nykreeade Tyska riket. För denne 'tysk', som snabbt lärt sig

svenska under åren i Stockholm, men inte alls verkar ha lärt sig finska i Helsingfors, uppstod eventuellt (postuma?) problem. I Helsingfors, liksom i de flesta städer i Centraleuropa, talade man ett annat språk inne i staden än ute på den omgivande landsbygden. En svaghet med Mäkeläs bok är att han gör så få jämförelser med liknande fenomen (eller musikpersonligheter) i andra städer. Tysken Haeffner och den konverterade juden Josephson i Uppsala hade snarlika tjänster som Pacius, medan det t.ex. fanns gott om tyskspråkiga musiker i Tallinn och Riga (inte bara Wagner), liksom polskspråkiga musiker i Vilnius. (Medan Sibelius ibland dyker upp i boken som ett 'spöke' på ett sätt, som i alla fall för en svensk läsare känns irrelevant och störande.)

Några ord om vad Mäkeläs bok *inte* är: Det är inte en heltäckande biografi, som berättar om Pacius liv, familj, inkomster, boende o.s.v. En sådan måste man nog nästan ha läst innan för att få fullt utbyte av denna skrift. Det är inte heller en redogörelse för hans verksamhet, annat än punktvis. Hur hans dagliga eller årliga verksamhet såg ut, eller vad hans insatser för Helsingfors musikliv egentligen innebar, framgår inte. Pacius kompositioner presenteras inte på något överblickbart eller systematiskt sätt. Bokens disposition är oklar och rubrikerna ibland missvisande. (Under rubriken "Från historisk opera till musikalisk saga" hittar man t.ex. den enda kortare presentationen av Pacius instrumentalmusik; kontentan av avsnittet "I Mendelssohns spår", s. 170 ff, är att han inte går i dennes fotspår.) Någon verkförteckning bifogas inte, och försök till att analysera hans tonspråk, form, harmonik o.s.v. liksom notexempel, saknas. En stor del av boken (c:a 80 av 230 textsidor) består av oöversatta tyska sångtexter. Eftersom dessa

texter bara helt kort kommenteras, kunde de flesta nog ha utgått. (För den som kan tyska finns de antagligen med i den tyska originalutgåvan av boken.)

Man tycker sig bakom bokens upplägg ana ett antal (ibland mycket intressanta) *papers*, hållna på diverse konferenser, som slagits samman till en bok, snarare än en heljuten monografi. Möjligen ett utslag av det hetsiga arbetsklimatet för dagens yrkeshumanister, med kortsiktiga, kvantitativa produktionskrav. Boken är i sig en metakommentar till sitt innehåll: en finsk finskspråkig musikforskare skriver en bok på tyska som översätts till svenska och publiceras i Helsingfors.

Owe Ander

The Offertory and its Verses

The Offertory and its Verses: Research, Past, Present and Future: Proceedings of an International Symposium at the Centre for Medieval Studies, Trondheim, 25 and 26 September 2004. Ed: Roman Hankeln. Trondheim: Tapir, 2007. (Skrifter, Senter for middelalderstudier XXI) 180 s., CD. ISBN 978-82-519-2204-3

Offertorium är som bekant en sång i mässan, i den tidiga kristna kyrkan förbunden med förberedandet av bröd och vin för nattvarden. Kring millennieskiftet 1000 skulle offertoriet i fullt utvecklad form, åtminstone i större kyrkor och domkyrkor, utföras av en grupp sångare (schola), som sjöng en kortare del av stycket alternerande med solister, vilka hade att utföra de sångtekniskt mycket krävande s.k. verserna (*versus*), som hörde till offertoriet. Offertorieverserna fanns kvar till 1200-talet,

då de hade börjat försvinna ur liturgin, men finns bevarade i ett flertal skriftliga källor i Syd- och Centraleuropa.

Den här anmälda rapporten från en konferens hösten 2004 vid (numera nedlagda) Senter for Middelalderstudier i Trondheim innehåller bidrag av framstående specialister på området, verksamma inom International Musicological Society (IMS) Study Group *Cantus planus*: Joseph Dyer, Roman Hankeln, Gunilla Björkqvall (filolog), Giacomo Baroffio, Rebecca Maloy, Andreas Pfisterer, Ruth Steiner.

Offertorieverser har betecknats som den medeltida solosångens höjdpunkt, erinrande om barockens koloratursång (Hankeln, s. 9): de är långa, har stort omfång och smyckas av extremt långa melismer med från 20 ända till 120 toner. Som exempel på mer måttlig offertoriemelism kan här ges cha FGbaG EFaGFDF EGaGa caG aGF GFD på *a* i *exultabo*, ('jag ska jubla'). För sådana svenska läsare som eventuellt slutat använda våra traditionella tonnamn kan poängteras att de s.k. Guidoniska tonbokstäverna används inom medeltidsforskningen, så även i denna engelskspråkiga text: oktaven räknas från tonen a uppåt, sjunde tonsteget betecknas h, b är dess sänkta form. Tonerna i lilla oktaven skrivs således C D E F G a b/h c.

Vad kan då de lärdes diskussioner om sånger som försvunnit ur kyrklig praxis, sånger nedtecknade med linjelösa neumer och därmed svåråtkomliga för melodisk tolkning, angå oss nutida musikvetare? Har de något mer allmänmetodiskt att ge? Genren är ännu tämligen utforskad; några tips på editioner och fakta om forskningens hittillsvarande inriktning ges koncentrerat i Hankelns förord. Dyer för läsaren in i det aktuella forskningsläget genom en historisk introduktion om ritualen med

intressanta musiksociologiska inslag; Peter Wagners uppfattning om offertorieritualen (1921) har han ifrågasatt även tidigare (1971). Med stöd av ett flertal tidiga skribenter och källor drar Dyer slutsatsen att offertoriet i utvecklad form tillkom i Rom på 600-talet som reaktion på sociala och politiska förändringar.

Även om dessa sånger inte längre sjungs i kyrkor finns ganska rikligt med inspelningar, grundade på historiskt källmaterial. Till nytta för dem som vill bekanta sig med olika tolkningsmöjligheter ges en diskografi på 25 sidor i boken av Jerome F. Weber, som kommenterar några av inspelningarna i sitt konferensbidrag. Steiner och Pfisterer detaljstuderar var sitt offertorium ur historiskt perspektiv och i källor från skilda regioner. Med offertoriet för tiden efter pingst *Super flumina babylonis* vill Pfisterer diskutera metodologiska problem och möjligheter att utforska dess utbredning och historik. Steiners bidrag klargör relationerna mellan offertoriet *Recordare mei Domine*, som finns i två melodiversioner, och responsoriet med samma text. Här framgår vikten av forskarnas förtrogenhet såväl med de latinska texterna och deras uppkomst som med melodistil och melodiversioner.

Maloy's bidrag behandlar ett sedan länge diskuterat fenomen: deltransponeringar (*transpositio ex parte*), d.v.s. ett avsnitt inom en melodi har nedtecknats i ett annat tonhöjdsläge i vissa handskriftskällor än i andra (ofta en kvint högre, dock klingande lika). 'Transponeringar' *ex parte* har uppfattats som ett medeltida sätt att lösa ett notationsproblem, en utväg att kunna notera toner (t.ex. Ess) som inte stämt överens med modus. Sådana lösningar kan tyckas rimliga i material från 1000-talet, då solmisationsläran var en praktisk realitet som möjligen påverkade

notskriftspraxis i långt högre grad än föreställningen om absolut tonhöjd. Så skilde exempelvis Roman Hankeln i sin avhandling (1995) på *Notationslage* och *Aufführungslage*. Maloy anser dock att varianterna utfördes som de noterats. Hon ser ett belägg för detta i utformningar av melodiska övergångar mellan avsnitten, som varierar mellan källorna. Förändringarna till hennes senare källors mer modustrogna versioner, utan deltransponering, förklarar hon med att modusteorin med tiden har påverkat utformningen av melodier som tidigare innehöll modusfrämmande drag. Deltransponering med olika övergångar förekommer dock fortfarande i nordiskt 1300-talsmaterial, och man instämmer gärna i att detta är ett ämne även för framtida forskning.

De långa melismerna och några kännetecknande stildrag redovisas av Baroffio, som också har samlat melismer i en Access-databas på en medföljande CD-ROM. Det kunde också förekomma text till dessa melismer, och sådana versioner, som förekommer i källor från 800-talet och framåt, kallas *prosula*. På basis av två *prosule* över en melism till ordet *quomodo* (lat. = hur) i en *versus* till offertoriet *Ave Maria* i sydfrenska källor undersöker Hankeln hur *prosulornas* textord överensstämmer med, eller speglar, melismens ligaturer (grupperingar av två eller flera sammanskrivna noter).

Prosule berörs också av Björkvall, som presenterar sin textedition *Prosules de l'offertoire*, volym XI i serien *Corpus troporum* (2009). Editioner tycks under en tid inte ha betraktats som 'riktig' forskning inom svensk musikvetenskap men bygger givetvis på forskningskunskap och ingår som nyttiga redskap i fortsatt forskning.

Rapporten är från ett specialistmöte, varför somligt, som är välkänt för deltagarna, inte förklaras så elementärt att även studenter på grundnivå kan följa med. Det var ju inte heller avsikten. Ett minus är dock avsaknaden av faksimil, t.ex. av de källor Maloy transkriberat, särskilt som flera av varianterna uppges skrivna med diastematiska neumer och sakna klaver. För de medverkande är källorna gamla bekanta, men läsaren är nu enbart hänvisad till transkriptioner (i de transkriberade notexemplen används diskantklav, där det borde ha varit oktavtransponerande G-klav, omväxlande med basklav. Det kan förbrylla, såsom då man finner ett nonintervall på s. 77). Publikationer redovisas i förkortad form (AMS, OT) men går alltid att söka upp i de föredömliga registren över litteratur, handskriftskällor, textincipits samt namn och termer. Någon gång förekommer oöversatta citat på latin, såsom korta bibeltexter eller citat från äldre berättande källor, men sådant läses ju utan svårigheter av kollegor som arbetar med likartat material.

Får ovana läsare någon ny insikt? Kan dessa inslag i den sjungna liturgin, övergivna redan för omkring 700 år sedan, ha något alls av intresse att ge nutida musikforskare? Jag misstänker att en och annan skulle svara nej utan närmare eftertanke. Men liksom så ofta, när ett specifikt fenomen granskas, tangeras och fördjupas allmängiltiga och metodiska frågor. Om man bemödar sig att se in i den grundläggande forskning och de tankegångar som redovisats från symposiet kan man möta intressanta infallsvinklar på allt ifrån källkritik, stil, relation text-musik, utförandepprinciper och historik till funktion och medeltida europeisk kultur och tänkande.

Ann-Marie Nilsson

Kritik und Methode in musikhistorischer Spätmittelalterforschung

Heinz Ristory: *Kritik und Methode in musikhistorischer Spätmittelalterforschung*. Institute of Mediæval Music, Ottawa, 2008. 82 s. ISBN 978-1-896926-88-9

Spridda diskussioner om vetenskaplig kritik och metod har på senare år präglat många av musikforskningens delområden och ibland varit föremål även för generella och övergripande tillämpningar, då ofta i kombination med teoribildning av olika slag. Heinz Ristory vid Stiftsbibliothek Klosterneuburg har nu utkommit med en metodologisk ansats på sitt historiska specialområde. Liten och extremt kondenserad till formatet är den indelad i endast två kapitel: "Kritik" och "Methode". Ristory analyserar en serie skärningspunkter mellan skiljaktiga resultat på ett givet forskningsområde: en undersökning i hur vi som forskare förhåller oss till varandras resultat och tolkningar på ett sätt som gagnar den gemensamma kunskapsupbyggnaden.

Formatet kontrasterar bjärt mot Ristorys tidigare påbörjade serie *Denkmodelle zur französischen Mensuraltheorie des 14 Jahrhunderts* (samma förlag och publikationsort, 2004) där det första bandet ensamt omfattar närmare 700 sidor. Att innehållet denna gång är mer informations- och idérikt än dess späda yttre och ringa sidantal till förstone antyder, framgår redan därav att ambitionen varit att skissera kriterier för "seriöse Entscheidungen und Urteile bezüglich Kritik und Arbeitsmethode" för senmedeltidsforskning i allmänhet (s. 7). Det är blott som ambition aktningvärt att försöka åstadkomma detta på så liten

plats – att projektet därmed också är vanskligt torde författaren varit medveten om.

Det första kapitlet utgår från vetenskaplig kritik vid pass förra sekelskiftet, med referenser till hur det senare nittonhundratalets och – i betydligt mindre grad – det tidiga tjugohundratalets musikhistoriska forskning förhållit sig därtill. Som utgångspunkt tjänar ett klassiskt ställningskrig om mensuralnotationens tolknings- och begreppshistoria, närmare bestämt det mellan Johannes Wolf och Friedrich Ludwig 1904–1905. Senare dispyter följer (involverande Besseler, Schrade, Reaney m.fl.), medan källkritiska och hermeneutiska oenigheter beträffande samma källor under de senaste tio åren behandlas i mindre utsträckning, oaktat företeelsen är så allmän även i vår egen tid (vi ska strax beakta ett av undantagen i Ristorys framställning). Fördelen med detta kan möjligen vara att den textkritik som nu studeras inte är avhängig det senare nittonhundratalets omfattande teoribildning, vilket tveklöst ger analysen av de vid tidpunkten högst konkreta disciplinerna en större klarhet än annars möjligen kunnat vara fallet. Tre påtagliga nackdelar är att ämneshistoriografin därigenom bedrägligen ges ett fullständigt intryck, att diskussionen inte reflekterar hur forskningsläget nu trots allt ser ut, samt att det kan bli svårt för den yngsta nu verksamma generationen att förhålla sig till de bildningshumanistiskt hantverksmässiga problem som nu får utgöra bakgrund även till de senare exemplen. Ristorys huvudsats är okontroversiell till sin innebörd, men högst undflyende formulerad: att de genomgripande disciplinmässiga förändringar som infallit under nittonhundratalet inte varit rotade i olika uppfattningar i fråga om behovet av vederhäftig kritik (s. 7). Vad som egentligen

menas med detta framgår inte i något sammanfattande avsnitt och bara som en flyktig skugga i de förtätade analyskapitlen.

Ristory efterfrågar en större källkritisk stringens än den i dagens medeltidshistoriska forskning vanliga. Han har själv gjort sig känd som en begåvad och omsorgsfull editör på områden mycket närliggande de han här avhandlar (främst i *Corpus scriptorum de musica*-serien). Hans egna insatser omtalas dock inte mycket i kapitlet *Methode*, vilket är något av en besvikelse. Det egna editionsarbetet omsätter ju, får man förmoda, de här redovisade kriterierna för akribi och källvärdering i praktiken. Att de inte ens nämns kan vid en snabb genomläsning tolkas som ett utslag av överdriven akademisk blygsamhet (i specifik österrikisk stil) eller som ett försök att undvika kontaminering av den filologiska diskussionen från egen forskning. Omöjligheterna hos bägge dessa tolkningar står dock klara i slutet av kapitel I, då Ristorys *Post-franconische Theorie und Früh-Trecento* (Frankfurt a. M.: Lang, 1988) och den ovan nämnda *Denkmodelle zur französischen Mensuraltheorie* kommer på tal (ss. 31–33). Mark Everists kritik av den senare får här ett hårt bemötande, genom vilket förfarande en märklig meta-kontrovers uppstår – Everist kritiserar Ristorys tolkning av källorna (inte främst på detaljnivå utan deras relationsförhållanden) medan Ristory erbjuder kritik av kritiken: "nach tendenzzieller Auflistung meiner Zielsetzungen – primär 'evolutionistisches' Vokabular, eine vereinzelter Quelle in den Brennpunkt der Überlegungen gerückt und die Rezension mittels blumiger Metapher abgerundet erscheinen." I stället för att falla för frestelsen att kritisera kritiken av kritiken, överlämnas härmed åt läsaren att bedöma om Ristorys utsaga kan tänkas bidra

till att uppfylla det självpåtagna syftet att visa på kriterier för seriös bedömningsgrund av kritik och metod inom forskningsfältet. Generellt sett torde vid sådana oenigheter just detaljerna utgöra nycklar till vetenskapligt utbyte – att överföra diskussionen till allmän eller övergripande nivå lär inte kasta något förklarande ljus över meningskiljaktigheten.

Frågeställningar liknande Ristorys har på senare år diskuterats inom flera musikvetenskapen överlappande discipliner, så t.ex. av Hans-Werner Goetz i *Mittelateinisches Jahrbuch* 2006. Generell metodtillämpning på musikaliskt stoff har behandlats bl.a. av Sergio Durante vid Università degli Studi de Padova (en artikel kommer troligen i *Acta musicologica* 2011), hos vilken också framträder en bild som inte alls harmonierar med Ristorys.

Anmälda bok skulle inte recenseras i denna tidskrift om inte många av dess slutsatser berörde den historiska musikvetenskapen som helhet. Den typ av problem som beskrivs i bokens första del gäller många typer av källintensiv forskning. Av detta skäl är det möjligen att beklaga att Ristory genom sin ämneskompilatoriska framställning förutsätter specialkunskaper på det område som utgör grunden för hans slutsatser. Detta innebär naturligtvis att läsekretsen för en sådan här publikation är ytterst liten. Bokens svårgenomträngliga intryck förmildras knappast av den enorma ansamling citat som till stora delar utgör fotnoterna. Man drar sig i det längsta för att i recensioner anmärka på typografiska detaljer, i synnerhet när dessa följer kulturregionala traditioner, vilket här tydligt är fallet. Nu kan man emellertid tillåta sig frågan om inte dispositionen mellan huvudtext och notapparat kunnat göras mer användarvänlig. Vissa passager närmar sig en nidbild av gammaltysk

musikforskning med en à två rader löpande text som vid första anblicken helt undflyr blicken ovan sextio-sjuttio rader fotnoter av citat och anmärkningar.

Vilka slutsatser framträder då i boken? Ristory utpekar tydliga metodindelningar inom forskningen och förespråkar samarbete mellan dessa, snarare än deras upplösning: "Das Fach Musikwissenschaft erfährt auch heute noch – trotz Versuchen von Fächergrenzenverwischungen – seine Aufteilung in einen historisch beziehungsweise ethnographisch-systematisch arbeitenden Zweig, wobei Schnittstellen beider Bereiche durchaus horizonterweiternde Ergebnisse möglich erscheinen lassen." Så formulerat är detta numera om inte triviale, så åtminstone helt oomstritt, i synnerhet inom det forskningsfält som är föremål för Ristorys studie.

Ristory har enligt anmälares bedömning skrivit en bok som är mera märklig än märkvärdig. Trots materialspecialiseringen är det oklart vilken sorts läsekrets man vänder sig till. Ovan refererade personliga vendetta förändrar knappast helhetsintrycket av oförsiktiga bedömningar och till delar obearbetat kompilerat.

Mattias Lundberg

Theory for Ethnomusicology

Ruth M. Stone: *Theory for Ethnomusicology*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2007. xiii, 242 s., ill. ISBN 0-13-240840-6

Musiketnologin vårdar gärna sin egen historia. Detta påstod jag i en anmälan i förrfjol (*STM* 2008, s. 140). Här följer ännu ett prov på den saken. Den amerikanska musiketnologen Ruth

Stone har skrivit en kursbok som introducerar de flesta inriktningar som existerat i disciplinens över hundra år långa historia. Boken är enligt baksidestexten tänkt för fördjupningskurser i "the study of World Music", men är också användbar som referensbok i grundutbildning. Man kan förutsätta att texterna bygger på författarens egen undervisning, eftersom hon har 25 års lärarerfarenhet från musiketnologiskt välnummerade Indiana University i Bloomington.

Ruth M. Stone har ägnat sin forskning åt musik i Västafrika, främst åt musiken hos kpelle-folket i Liberia. Hon är också bekant som redaktör för Afrika-delarna av *Garland Encyclopedia of World Music*. En tid har hon varit ordförande i Society for Ethnomusicology. Begreppet "theory" i boks titeln är lite missvisande. Det rör sig inte om teorier i strikt mening, utan om vetenskapliga skolbildningar som presenteras i kronologisk ordning. Därför är detta ingenting mindre än en historiebok som visar hur musiketnologer genom alla år tänkt och skrivit.

Dispositionen är tydlig. Varje inriktning introduceras med en kortare text som presenterar inriktningens kännetecken och synsätt, dess viktigaste begrepp och ledande (amerikanska) forskarnamn. Därefter kommer en sammanställning i punktform av inriktningens centrala antaganden, sedan en lika koncentrerad kritik mot dessa antaganden som följs av punkter med inriktningens viktigaste bidrag till disciplinen. Författaren tillämpar därefter den aktuella inriktningen på sitt material från Liberia, för att avsluta med några allmänna slutsatser.

Uppriktigt sagt blir den här dispositionen ganska snart jobbigt stereotyp, även om den förvisso har tydligheten som en stor fördel.

Man kan ana att det finns en bärande pedagogisk tanke bakom hennes smått mekaniska uppdelning av texten. Men det blir som sagt påfrestande, särskilt för den som sträckläser, vilket i ärlighetens namn kanske inte är meningen med en bok som har referenskaraktär.

Boken är klart nyttig. På bara några få sidor får läsaren en hyfsad överblick över ett tjugotal inriktningar, lite beroende på hur de kan avgränsas. De utpekade antagandena är i regel träffsäkra, detsamma kan sägas om kritikpunkterna och de bidrag som hon anför. I den koncentrerade framställningens natur ligger förstås att de idémässiga introduktionerna blir mer översiktliga än riktigt rättvisa. Som mellan-tummen-och-pekfingret-beskrivningar är de mestadels godtagbara. Generösa litteraturlistor finns för den som tycker att texten saknar fördjupningar. På tre vis blir den här i grunden sympatiska översikten ändå problematisk:

För det första blir resultatet av den mekaniska dispositionen att läsaren inte riktigt uppfattar vilka inriktningar som varit betydelsefulla respektive mindre betydelsefulla. Alla utvalda skolbildningar behandlas på samma sätt och på ungefär samma utrymme. Även om författaren då och då stoppar in uppgifter om inriktningars genomslagskraft blir ändå intrycket att inriktningarna är i stort sett jämförbara när det handlar om deras spridning. Så är det självfallet inte.

För det andra är flera inriktningar diskutabla som något så när homogena storheter. Gränsdragningsproblemen har förstås varit återkommande för författaren, men det förhindrar inte kritik mot hennes indelningar. Vad sägs om att slå samman "Cognition and Communication Theory"? Eller bunta ihop "Gender, Ethnicity, and Identity Issues"?

Återigen missar läsaren något av proportionerna i dessa inriktningars betydelse för dagens livliga musiketnologiska forskning.

Den tredje problematiska punkten handlar om den totala dominansen av amerikanska forskare. Disciplinens första tid, från 1880-talet till 1950-talets skalömsning med namnbudet från *Vergleichende Musikwissenschaft* till *Ethnomusicology*, reduceras till en avlägsen europeisk historia med evolutionism och diffusionism som lika avlägset tankegods. De europeiska forskarnamnen är mycket få. Brittiska forskare som John Blacking och Martin Stokes får skäliga utrymmen. Franska systemskapare som Foucault och Bourdieu är oundvikliga, men i övrigt är det nästan tyst om Europa. Den framstående polacken Ludwik Bielawski kommer med för att han har publicerat en viktig artikel på engelska. Samma med tysken Albrecht Schneider. Inget nordiskt musiketnologiskt arbete har legat på författarens skrivbord. Man kan lugnt säga att en liknande bok skriven av en europeisk kollega skulle ha en annan litteraturbas.

Det skulle gå lätt att utveckla den sistnämnda punkten ytterligare, till exempel med resonemang om följden av mängden amerikanska kursböcker på svenska universitets- och högskolekurser, men jag avstår från detta. Tidskriftens läsare må tänka själv.

Ruth M. Stones bok är sammanfattningsvis användbar som snabbingång till musiketnologins viktigaste landvinningar. Den skulle kunna fungera för svenska musikevetarstudenter, om det fanns avancerade kurser i musiketnologi. Men några sådana finns som bekant inte.

Gunnar Ternhag

Mechanics and Acoustics of Violin Bowing

Erwin Schoonderwaldt: *Mechanics and Acoustics of Violin Bowing: Freedom, Constraints and Control in Performance*. Diss. KTH School of Computer Science and Communication, 2009. xvi. 77 s. ISBN 978-91-7415-209-1

Erwin Schoonderwaldt's thesis presents work on the boundary between music and physics. The vibration of a bowed violin string arises from a rather complex interaction between two factors: the mechanical properties of the string and violin body (and to an extent the bow); and the friction force between the rosined bowhair and the string. The details of this interaction depend very sensitively on the exact bow gesture used, and a violinist has to learn to manipulate the bow in such a way that the resulting string vibration satisfies the requirements of each musical context. This is not only a question of achieving a particular pattern of steady vibration of the string: of crucial musical importance is the starting transient, in other words the length and nature of the non-regular vibration of the string before the steady vibration is established.

This thesis describes experimental work to fill an important gap in knowledge about performance on the violin and related bowed instruments. On the one hand, there is extensive pedagogical literature on playing techniques. On the other, there has been a lot of scientific work on the mechanics of motion of a bowed string. But do those theories work in practice? What do skilled players actually do during real performance? Do they always follow the dictates of the pedagogues? Does

the range of gestures used fit with the predictions of the (usually rather simplified) models of the physicists? What governs the tonal range that a player can achieve, and what bow gestures are used to take fullest advantage of that range? Do all players use the same set of gestures or are there significant variations? These are the questions addressed by Schoonderwaldt, in a series of linked investigations.

The investigations fall into two parts: studies using a computer-controlled bowing machine, and studies of real human performance. The bowing machine studies were used to probe the predictions of existing theories about the range of possible bowing parameters which can result in a musically-acceptable sound, and also to investigate the variation within that range of the tonal character of the sound. The studies of real performance involved creating a rather elaborate data-gathering setup with many different sensors, so that a full picture could be collected of what the player did with the bow and what was the resulting string vibration and sound. Systematic data was collected using this system, with different players given a range of tasks to perform. That data was then analysed to probe the general questions summarised above.

The main focus of the bowing-machine tests was a classical result from the bowed-string literature known as the "Schelleng diagram". This diagram, from the early 1970s, summarises the range of bow force (or what violinists often call "bow pressure") that can be used to generate a satisfactory tone, and shows how this range depends on the position of the bow on the string. Close to the bridge the range is very narrow and the force has to

be high. Further from the bridge the range is wider but the force must be lower. The result is a wedge-shaped region in the force-position plane where acceptable sound is possible (the so-called "Helmholtz motion" of the string).

Schoonderwaldt used the bowing machine to play the same note on the same string with a wide range of force-position combinations, and thus map out the Schelleng diagram. Other parameters of bowing were also varied. The string motion in each case was analysed by computer to detect whether Helmholtz motion was excited, or if not, what happened instead. The results show that Schelleng's predictions were good in many respects, but that in certain significant details the real system did not follow his predictions. Specifically, Schelleng's prediction for the maximum bow force was generally confirmed, but the minimum bow force behaved in a significantly different manner than the prediction in that it proved to be essentially independent of the bow speed, whereas Schelleng's model predicted that it should be proportional to bow speed. This discrepancy points to a need for further refinement in the theoretical models if they are to capture all details of musical significance.

The results from this experiment were also analysed to address a different question. Having mapped out the region of the Schelleng diagram in which "acceptable tone" is possible, it is natural to ask how the sound varies across this region, since that variation is the main source of the player's "sound palette" for producing different tonal quality by adjustments to bowing. The main measure of sound quality considered in this work was the "spectral centroid", which is known to correlate with the range of sounds that might

be characterised as "dull" (low centroid) to "bright" (high centroid). The results showed that the spectral centroid was strongly affected by bow force, but was essentially independent of bow position on the string. This result will not surprise the physicists, but it is counter-intuitive to many players. Violinists know that to produce a brighter sound they move the bow closer to the bridge. But it is not that shift in itself that causes the tonal change. Instead, the reason lies in Schelleng's wedge-shaped region. Bowing closer to the bridge necessitates higher force, which a skilled player will apply instinctively without necessarily being aware of it. The higher force produces the brighter sound.

The second group of studies concerns the measurement and analysis of real human performance. First, the experimental setup had to be developed, tested and calibrated, a significant task in its own right and done partly in collaboration with another doctoral student, Matthias Demoucron. Two types of information had to be collected: the physical movements of the player's limbs and the bow, and some additional technical quantities to do with the physics of bowing, such as the bow force. The player's movements were sensed using a commercial motion capture system, in which a set of cameras and dedicated computer software was used to track the 3D positions of a number of markers fixed to the player, violin and bow. The other measurements were made using an instrumented bow incorporating force and acceleration sensors.

Using this setup, data was collected from four different violin and viola players, asked to perform a series of *détaché* notes of three different durations and at three different dynamic levels, across all four strings of the

instrument. The result was a huge dataset which could be 'mined' to investigate a range of questions. Some results were included in this thesis, but one can anticipate that Schoonderwaldt will continue to extract further interesting information in the future – some tantalising glimpses have already been given.

A natural first stage of analysis was to relate the real playing results to the Schelleng diagram and the results of the bowing machine study. It was found that the players made use of a large part of the Schelleng "wedge" in their normal playing. They generally respected the force limits, and showed a well-developed ability to keep just inside the safe area even when told to perform with unusual combinations of parameters. Similar trends were revealed to those seen in the bowing machine studies: for example the spectral centroid was strongly correlated with bow force. Individual differences of strategy between players were also revealed clearly: this is interesting in itself, and also points towards a possible use of this kind of monitoring for pedagogical training purposes, for example to correct "bad habits".

One particular focus of attention was on two aspects of bowing not previously subjected to systematic measurement: angles that Schoonderwaldt calls "skewness" and "tilt". Skewness relates to the angle between the bow and the strings, and tilt to the angle between the bowhair ribbon and the string. Pedagogical manuals traditionally assert that skewness should always be zero, in other words that the bow should always be perpendicular to the string. The measurements show that players by no means adhered to this in practice, and that indeed they made

constructive use of controlled skewness to effect changes of bow position when asked to play *crescendo-diminuendo* notes.

In summary this thesis convincingly demonstrates the value of controlled scientific measurements relating to musical performance. Light has been shed on physical theories of the process of bowing a string, and also on what skilled violinists really do in performance. Some of the things revealed by this first study are at odds with the traditional precepts of teachers. Much more can be expected, both from the method in general and from further analysis of data already gathered. For example, the analysis presented so far concentrates almost entirely on the steady parts of the bowed notes, but there is also information on transients waiting to be extracted. We will not have heard the last of this method or this author.

Jim Woodhouse

De glemte konsertene

Ruth Solveig Steinsland: *De glemte konsertene: tre obokonsalter av Förster fra svenske 1700-talls kilder*. Diss. Norges musikkhøgskole, Oslo, 2008. 251 s., CD. ISBN 978-82-7853-054-2

De svenska samlingarna av musikaler från 1600- och 1700-talet är inte bara omfattningsrika utan innehåller även musik som inte blivit bevarad på andra håll. Som en orsak till detta brukar anges att Sverige under lång tid varit förskonat från krig och annan ödeläggelse. När det gäller 1700-talsmusik är Lunds universitetsbibliotek en av de mer innehållsrika fyndorterna genom främst de tre stora

samlingarna Wenster, Kraus och Engelhardt. En som upptäckt detta är den norska barockoboisten Ruth Solveig Steinsland. Hon konstaterar att det är en slående koncentration av musik för oboe, mest konserter, i de svenska 1700-talskällorna. En inventering med hjälp av *RISM* visade att i Lund finns 68 verk för oboe, i Uppsala (*Carolina rediviva*) 10 och Statens Musiksamlingar 14. Steinsland bestämde sig för att undersöka tre av alla dessa konserter och efter en noggrant beskriven urvalsprocess, som bl.a. innehöll genomspelningar av solostämmorna med avseende på idiomatik m.m., föll valet på tre konserter av den tyske musikern Christoph Förster (1693-1745): oboekonsert i d-moll (S-Skma, Ob-R), oboekonsert i e-moll (S-L, Wenster D:24) och oboekonsert i Ess-dur (S-L, Kraus 228). En av utgångspunkterna för studien var övertygelsen om att det bland alla dessa oboekonsalter finns enskilda verk av sådan kvalitet att de förtjänar ett bättre öde än att ligga gömda och glömda i arkiven.

Den övergripande problemställningen lyder: vilka karakteristiska drag har de tre Försterkonserterna? Den suppleras sedan med a) frågor till oboekonsalterna: hur används figurerna från 1700-talets figurlära i konsalternas förstasatser, hur är dessa satser strukturerade till form och innehåll, och vilken kompositionspraxis kan de placeras in i? b) konstnärliga frågor: hur pass idiomatiskt är konsalterna skrivna för barockoboer, vilken orkesterstorlek fungerar som ackompanjemang, vilka musikaliska utmaningar bjuder konsalterna i en praktisk situation med instudering och framförande? c) till sist frågor till själva metoden: kan figurerna på ett generellt plan utgöra ett relevant analysredskap för

okänd barockmusik som företrädesvis har tysk anknytning?

Steinslands avhandling kan ses som en framställning från ax till limpa som mynnar ut i framföranden av de tre konserterna på en bifogad CD. Hon påpekar att avhandlingen ansluter sig till en hermeneutisk tradition, men att hermeneutik i det här fallet kan förstås i två olika sammanhang: dels som tolkning i vetenskaplig mening, dels som tolkning i en utövande musikalisk process. Metodiskt sett har Steinsland alltså tagit sig an de tre konserterna på två olika sätt, dels som partiturstudier i ljuset av 1700-talets figurlära, dels genom praktiskt arbete med den klingande musiken.

Författaren argumenterar väl för att välja figurerna och figurläran som analysredskap. De var väl förankrade som konstruktiva element bland 1700-talets tonsättare, särskilt de tyska, och ger ett naturligt fokus på melodi och form och de fungerar också som ett slags interpretationsnycklar, t.ex. i fråga om ornamentik.

Efter ett avsnitt om källorna och deras historik följer så en beskrivning av de figurer som författaren valt att särskilt studera i sina analyser, figurer som har en särskilt framträdande plats i minst en av de tre konserterna. Sammanlagt utgör dessa ett tjugotal. Beskrivningarna av dessa tar sin utgångspunkt i arbeten av de tre teoretikerna Scheibe (1745), Walther (1732) och Mattheson (1739) där också figurerna sätts in i sitt retoriska sammanhang, t.ex. hur man disponerar satsens form i fråga om hur man börjar en sats, vad som skall repeteras, varieras, utportioneringen av det som kan sägas vara den musikaliska satsens huvudinnehåll. Med andra ord är det inte bara intressant vilka figurer som används utan också hur man använder dem.

Därefter gör författaren noggranna analyser av förstasatserna i var och en av de tre utvalda konserterna. För att kort antyda vilka slags resultat som uppnås pekar författaren på att tuttipartierna i d-moll-konserten är identiska och att därmed all utveckling sker i solopartierna liksom att samtliga figurer i solopartierna återfinns i förstatuttit. I e-mollkonserten är ekonomiseringen av antalet figurer påtaglig men satsens utveckling sker både i tuttipartierna och solopartierna. Slutligen konstateras att i Ess-durkonserten kan inte solopartiernas figurer härledas från det första tuttipartiet och de bearbetas inte heller i samma utsträckning som i de två övriga verken. Ett ymnigt införande av nya figurer istället för en bearbetning av ett mindre antal figurer från det första tuttit karakteriserar satsen. Här uttrycker författaren också tvivel över om en sats som denna lämpar sig för analys utifrån figurer. Tvivel uppstår också om att denna konsert verkligen är komponerad av Förster, eller i varje fall inom ett annat slags kompositionspraxis. I Samling Kraus anges Händel ("dell Seign: Hendel") som upphovsman, medan Breitkopfs tematiska katalog (1762-87) anger "Foerster" som upphovsman.

Vad skiljer då en analys utifrån figurer från en analys som tar sin utgångspunkt i teman och motiv? Ja, den frågan skulle man vilja få belyst redan i de inledande avsnitten i avhandlingen. Nu får man vänta till slutet av boken. På s. 183 får vi veta att figuranalysen inte på något radikalt sätt skiljer sig från andra analyser av tysk barockmusik, "der ordet motiv blir benyttet i stedet for ordet figur, og der begrepene hovedtema og sidetema blir benyttet". Hon anför ett par forskare, Peter Ahnsell och Undine Wagner. När det gäller Wagners studie "Zum Italienischen Einfluss im

Konzertschaffen von Johann Friedrich Fasch und Christoph Förster" (i *Johann Friedrich Fasch und der italienische Stil*, Anhalt Edition, Dessau, 2003) menar Steinsland att hennes "konklusioner om Förster og Fasch's konserter lar seg lett sammenligne med resultatene fra figuranalysene i dette doktorgradsarbeidet".

Samtidigt är Steinsland klok nog att framhålla att det är svårt att dra några generella slutsatser om huruvida figuranalyser kan bidra till att avgöra "ukjent barokkmusiks tilhørighet" utifrån hennes arbete, eftersom materialet är för litet. Men som metodens fördelar vill hon ändå anföra möjligheten att bedöma vilka figurer som faktiskt återkommande användes av en enskild tonsättare eller inom en mer eller mindre avgränsad kompositionspraxis. Ett grundantagande synes här också vara att habila tonsättare i regel var sparsamma med antalet figurer inom en viss sats/konsert. Steinsland anför att nyssnämnde Wagner i sin studie framhöll en lombardisk rytmik som typisk för Försters musik, och menar vidare att detta är en figur som återfinns i flera av oboekonserterna som tillskrivits Förster i de svenska källorna. Alltså, att "avdekke en figur som gjenganger i en komponists produksjon eller i et kompositionsmiljø, kan absolutt være en faktor som bidrar til å plassere ukjente verk". Metoden förtjänar enligt Steinsland i det avseendet att ytterligare prövas.

Vid sidan av dessa teoretiska undersökningar och överväganden uppvisar som ovan antytts avhandlingen även en praktisk/konstnärlig sida. Oboesolisten är författaren själv. Frågorna som dyker upp i den musikaliska arbetsprocessen gäller uppförandepraktiska utmaningar, frågor om idiomatik, besättningsfrågor, ornamentik, kadenser, tempo och artikulation, betoningar, satskaraktärer med mera.

Hela processen dokumenteras i en loggbok och slutresultatet i den bifogade CD:n.

Även i fråga om det praktiska musicerandet är det svårt att dra generella slutsatser. Men en fråga man ofta ställer sig när man umgås med 1700-talsmusikalier är huruvida stämmorna ska vara enkelbesatta eller om det är en större ensemble som ska till. Här ger Steinsland utifrån sitt praktiska arbete med oboekonserterna vissa grundläggande och till synes välfunderade riktlinjer: om det förekommer mycket unisona partier respektive om musikens harmoniska rytm är långsam så pekar det mot större besättningar (d-moll och e-mollkonserterna). Den konsert som inte uppfyller de kriterierna är Ess-durkonserten. Den har Steinsland därför valt att spela in med både stor och liten ensemble så att läsaren/lyssnaren själv kan avgöra om hennes resonemang stämmer eller inte.

Till sist frågar sig Steinsland varför dessa – och många andra 1700-talsverk – som bevarats för eftervärlden inte har fått någon större uppmärksamhet. Ett möjligt svar ser hon i 1800-talets kanoniseringsprocesser med de 'stora mästarna' i huvudrollerna, liksom en viss skepsis till manuskriptkopior som inte sällan saknar någorlunda kompletta och tillförlitliga attribueringar. Musiken som inte var av de stora mästarna blev förr fort gammal och lades i bästa fall till handlingarna. När Engelhardtsamlingen donerades till Lunds universitet 1798 skrev universitetskapellmästaren följande i inventarieboken: "Denna Engelhartska donationen kommer om den får rum att läggas i samma skåp som den Krausiska samlingen, och tjena till upplysning om den gamla musiken; ty för nuvarande kapellister kan den icke begagnas till Execution."

Så var det med det redan den gången. Men ödet kunde ha varit värre.

Nu finns fortfarande möjligheten att "hämta upplysning om den gamla musiken" och det har Ruth Steinsland gjort på ett mycket förtjänstfullt sätt utifrån noggranna studier av källorna med särskilt fokus på figurerna och användningen av dessa som analysredskap. Hon har också vägt in de konstnärliga och uppförandepraktiska aspekterna, där ett av målen har varit att se om det är möjligt att vaska fram ytterligare guldorn ur våra musiksamlingar. I sina avslutande reflektioner tangerar författaren många viktiga och tankeväckande frågor om hur vi ska handskas med vårt musikaliska kulturarv som har hamnat utanför den kanon som inte minst skivbolag, konsertinstitutioner men också musikforskare så varmt har vårdat under lång tid.

Greger Andersson

Free Ensemble Improvisation

Harald Stenström: *Free Ensemble Improvisation*. Diss. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 2009. (*ArtMonitor* XIII). 370 s., CD-ROM. Available on-line: http://gupea.ub.gu.se/dspace/bitstream/2077/20293/8/gupea_2077_20293_8.pdf ISBN 978-91-977757-8-6

In his Ph.D. dissertation, Harald Stenström discusses a particular way of music making, free ensemble improvisation, based largely on his own thirty years of experience as an improvising musician. His approach and method offers a clear example of artistic research, which is a rather new and still much debated

development in music scholarship. One widely used definition of artistic research is that of the artist researching and reflecting upon his own practice. Stenström's own definition of artistic research also adds consideration of the artist's reflections on his performance in a particular context and relating them to the reflections of others. Furthermore, according to Stenström, the performance, reflection and relations need to have some form of representation.

The use of these reflections of others makes the disposition of this text rather peculiar. Stenström includes all his references as whole and makes his study method transparent by posting quite long quotes first and then reducing them into main points in later chapters.

This way of addressing the different issues creates lots of repetition and recurrence, which makes the reading rather laborious. Stenström justifies his disposition as letting both the form and content shed light on the subject, each in their own way: "reading the individual references is like the improvising musician listening to the co-musicians and letting them speak for themselves". However, if it were rewritten as a more normal linear narrative, this book would be much easier to access, and a lot shorter, too.

The aim of this doctoral project has been to study so-called non-idiomatic improvisation in ensembles where musicians play together without any restrictions regarding style or genre and without having predetermined ideas regarding what is to be played or how they should play. The background to this thesis has been the author's own experience in free improvisation, which he has pursued since 1974. The author builds on his fundamental research questions that have arisen whilst

music-making: What is free ensemble improvisation and how does it relate to different musical conceptions? And what might a conceptual model as a theoretical base for free ensemble improvisation look like? Interestingly enough, Dr. Stenström, an experienced music theory teacher, builds up a systematic theoretical framework for free ensemble improvisation, which is very much outside the field of traditional music theory and its standard terminology.

Interestingly, Stenström makes a distinction between free improvisation and free jazz. One can assume that the difference is that free improvisation in the author's view is non-idiomatic, whereas free jazz is a specific idiom or subgenre of jazz. This distinction can be made clear and understandable at an intellectual and ideological level. However, the theoretical framework that is constructed in this book does not give the reader totally convincing evidence of this distinction. Furthermore, upon careful listening to the twelve (!) hours of recorded performances of Stenström's ensembles, which are included in the book, one could argue that the playing actually contains lots of idiomatic and stylistic elements. Stenström argues that these idiomatic cues in free improvising are simply not interesting, which places his approach as an improviser in a very much ideologically-defined perspective. Still, the listener's perception is free from these ideologies, and the listener's attention can very much be driven by these very idiomatic cues and associations.

Still, one can agree with Stenström's argument from the performer's point of view: what do affect a free improviser directly are the musical gestures themselves and the real-time handling of the same. Both the gestures and

the handling of them are significant frames of reference for free improvisation, not musical idioms that we remember to a greater or lesser extent.

The most prominent strand of thought throughout this entire book is that free ensemble improvisation is musical interaction in real time. In this way, the book takes a clearly pragmatic view of music: music is communication, rather than communication being just a necessary skill for music interpretation, which is a more common way to describe traditional classical music interpretation. This essential difference can be seen as perhaps the most important difference between classical (notation-based) music, and partly or totally improvised music, like jazz.

In this book, free group improvisation is also related to different types of systems, e.g. biological, social, dynamic/chaotic systems, which, of course, are seen as metaphors, not as scientific explanations. The systems that, far from their state of balance, begin to show an unstable, self-organizing behavior, can be quite logically related to the performer's flow-experience on stage when the creative process seems to happen effortlessly. Stenström argues that stable linear musical thinking should be considered in relation to unstable, non-linear ways of creating music, which can be seen as a deeper and more fundamental understanding of the nature of music, of our understanding of music, and of how music can be created. This kind of creativity is still largely missing from music education at all levels, as Stenström quite rightly points out: "people do not need compositions in order to make music".

Stenström uses the *Grove Music Online* dictionary definition of a composition as a

piece of music that remains recognizable in different performances, and argues that 'to compose' refers to an individual creation without real time interaction with others, meaning that composing is usually not open for collective participation. By way of this distinction from free ensemble improvisation, Stenström seems to forget the working methods quite common in the creation of popular music, which usually utilize improvisational and collaborative methods but, however, aim to produce a rather stable and recognizable (recorded) end product. Still, it is easy for me to agree that improvisation in relation to composition can be seen as a question of methods, where the goal is the same but the methods are different and differ not only in degrees but in kind.

In all, I see this book as an important and deeply considered original statement about free group improvisation as a widely neglected area of music research. The theoretical construction is as the author explains: "based on what I listen to and relate to when I improvise". One can see an array of possibilities for further artistic research to go from personal to more general knowledge about musical improvisation. I certainly see this field, where the methods of traditional musicology fall short, as a promising territory to further apply and develop the methods of artistic research in music.

Jari Perkiömäki

Ordet blev sång

Karin Strinnholm Lagergren: *Ordet blev sång. Liturgisk sång i katolska kloster 2005–2007*. Diss. Göteborgs universitet (*Skrifter från*

musikvetenskap XCIV). Skellefteå: Artos, 2009. 410 s., ill., notex. ISBN 978-91-7580-429-3

Ordet blev sång är intressant inte minst för att den är en uttalat musiketnologisk studie av ett fält som inte är folkmusikaliskt. Musiketnologin vill ju gärna se sig som en metodologisk inriktning inom musikforskningen. Det handlar helt enkelt om vilka frågor som ställs till ett material snarare än om vilket materialet är. Men i praktiken görs det väldigt få musiketnologiska studier utanför folkmusikfältet. Vad är då det musiketnologiska angreppssättet – ja, kanske helt enkelt att se hur musiken används. Alltså inte musiken i sig utan hur människor brukar den och vilken roll den spelar i det sociala sammanhanget.

Det har skrivits mycket om den gregorianska sången i ett historiskt perspektiv, men detta är den första studie som beskriver denna och annan liturgisk musik i kloster idag. Dagens situation är sedd mot bakgrund av andra vatikankonciliet beslut (1962–65), vilket öppnade för en mycket större mångfald inom det katolska gudstjänstmusiklivet. Konciliet sammankallades av påven Johannes XXIII 1959. Man beslutade om bland annat *aggiornamento*, d.v.s. en viss anpassning till det moderna samhället. Vidare mjukade man upp förhållandet till andra världsreligioner samt påbjöd en översyn av kyrkans liturgi. Konciliet avslutades av Paulus VI.

För att genomföra studien har Karin Strinnholm Lagergren besökt över 20 kloster i Sverige, Norge, Nederländerna, Storbritannien, Frankrike och Italien. Hon har studerat benediktiner-, karmeliter-, birgittiner-, cistercienser- och dominikanerordnar.

Karin Strinnholm Lagergren ställer många frågor: Sjunger man fortfarande gregoriansk

sång i kloster idag? Hur ser munkar och nunnor på musiken? Vilka ideal har format den liturgiska sången, i synnerhet den gregorianska? Hur förmedlas sångerna i klostren?

Avhandlingens syfte är att "studera musikalisk praxis och föreställningar kring musiken i katolska kloster under det tidiga 2000-talet som en konsekvens av Andra Vatikankonciliet". Inte helt glasklart formulerat, men det är uppenbart att studien rör musikbruket i klostren idag och hur klostrens musikliv påverkats och formats av konciliet beslut. Avhandlingens mål enligt Strinnholm Lagergren, är att undersöka den ideologiska överbyggnaden kring den gregorianska sången och de legitimeringsprocesser som gett den dess framskjutna position.

Strinnholm Lagergren konstaterar att gregoriansk sång är ett komplext och minst av allt entydigt begrepp vars innebörd varierar beroende på tid och kontext. I sin vardagsbetydelse betecknar begreppet den katolska kyrkans gudstjänstmusik i mässa och tidegärd – musiken utgörs av den repertoar som komponerades och sjöngs inom katolska kyrkan fram till medeltidens slut. Den är enstämmig och har oftast text från Bibeln. I Strinnholm Lagergrens arbete avses de utgåvor med denna repertoar som sedan 1800-talets mitt publicerats av benediktinklostret Solesmes i norra Frankrike. Utgåvorna har skapat en standard för utövandet av gregoriansk sång inom katolska kyrkan.

Studien rör sig inom tre områden: a) praxis/repertoar, b) pedagogik och c) ideologi. Avhandlingens teoretiska fundament är som sagt musiknologiska synsätt och dito metoder, men Strinnholm Lagergren lutar sig också mot kunskapsociologi, främst Peter Berger och Thomas Luckmann (*The Social Construction of Reality: A Treatise in the*

Sociology of Knowledge. London: Penguin, 1966) och de kulturanalytiska verktyg som presenteras av Billy Ehn och Orvar Löfgren i olika studier. Det teoretiska huvudnumret är Ingrid Åkessons modell för att beskriva revitalisering. Denna modell presenterades i avhandlingen *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik* (Stockholm: Svenskt visarkiv, 2007).

Åkesson nyanserar fenomenet revitalisering genom att tala om tre olika typer: "återskapande", "omskapande" och "nyskapande". Begreppen hjälper till att skilja på grader eller kategorier av förändring. I *återskapandet* är syftet att återge traditionellt material på traditionellt sätt, dvs. att föra vidare ett "traditionsarv" eller "kulturarv" på ett sätt som man uppfattar som nära originalet. Att *omskapa* är att använda traditionellt material som utgångspunkt för olika grader av arrangemang. Detta skulle kunna uttryckas som att det gamla används på ett nytt sätt. Åkesson använder termen *nyskapande* för att beteckna nyskrivet material inom folkmusikgenren, dvs. när musiker komponerar ny musik i folklig stil. Hon betonar också att begreppen ofta överlappar varandra så att t.ex. åter- och omskapande existerar samtidigt på olika plan. När Strinnholm Lagergren tar över modellen låter hon termerna få en liknande innebörd:

- Återskapande – trogen en förlaga
- Omskapande – använder äldre former för att skapa ny musik
- Nyskapande – nyskapar inom en stilistisk ram

De kloster som tillämpar en latinsk-gregoriansk liturgi betecknas av Strinnholm Lagergren som *återskapande*. All musik i gudstjänsterna utgörs av gregorianska melodier med latinsk text. Den bärande principen är

att den 'ursprungliga' gregorianska sången uppfattas som grundläggande och central. De kloster som enbart tillämpar den latinsk-gregorianska sången idag är mycket få och omfattas i avhandlingsmaterialet av tre kloster.

Omskapande är en kategori som arbetar med så kallade adaptationer, det vill säga gregorianska melodier sjungna till texter på modersmål. Detta är ett sätt att anpassa liturgin till dagens språkbruk; få munkar eller nunnor behärskar idag latin i så hög grad att sång på det språket upplevs som meningsfull. Den gregorianska sången är ju också på många sätt ett slags bön i musikalisk form. Adaptionerna är ett sätt att behålla den sång som av tradition är den katolska kyrkans och anpassa den till samtiden. I många fall har dock adaptationerna inneburit stora förändringar av melodimaterialet – ibland så stora att det kan vara vanskligt att tala om samma melodier. Ett bra exempel på detta finner Strinnholm Lagergren hos Birgittasystrarna i Vadstena. Gregoriansk sång på modersmål har blivit vanligt i bland annat Sverige och Storbritannien medan man i Frankrike oftare hållit fast vid latinet.

Nyskapande innebär att man använder sig av nykomponerad musik. Kompositörerna är oftast någon av klostrets munkar eller nunnor. Denna musik används nästan alltid endast i den lokala kontexten – i det egna klostret. Musiken är komponerad med den gregorianska sången som idé men följer i övrigt andra musikaliska idiom – den är till exempel ofta flerstämmig.

Karin Strinnholm Lagergren menar att sambandet kan anses vara ideologiskt. Impulserna kommer från gregoriansk sång, rysk flerstämmig kyrkomusik och traditionell västerländsk körmusik.

Strinnholm Lagergrens arbete är gediget och unikt på flera sätt. Det är också tämligen ensamt i sitt slag. Studier av klostrens musikliv är få och arbeten om gregoriansk sång är i stort sett alltid historiskt inriktade. Genom denna avhandling tillförs forskningen nya rön och ett delvis nytt fält öppnas. Men arbetet har också brister. Modellen från Åkesson låter sig väl användas för att beskriva utvecklingen av klostrens sångtraditioner. Frågan är dock om den tillför något som förklaringsmodell. I Åkessons fall handlade det om att undersöka hur överföringen av folkliga sångtraditioner sker i en modern kontext. Genom att dela upp skapandeprocesserna enligt modellen kan skillnader förstås och förklaras. Nyckelordet hos Åkesson är tradition. Kategorierna representerar tre vägar i samma traderingsprocess. Detta är en viktig skillnad gentemot Strinnholm Lagergrens empiriska fält. Där finns uppdelningen redan i materialet – de tre kategorierna är synliga och tämligen tydliga redan på förhand.

Tillämpningen av Åkessons modell kastar, som jag ser det, inget ytterligare ljus över materialet utan fungerar helt enkelt som benämningar på tre genrer inom den moderna klostersången. Jag saknar också en utförligare diskussion av det empiriska urvalet. Valet av de kloster som ingår har styrts av författarens kontaktnät och språkkunskaper. Hur hade ett annat urval påverkat resultatet? Eller en begränsning till ett mindre antal kloster som studerats mer ingående? Svaren på dessa frågor kan förstås inte ges men problematiken borde ha presenterats. På så sätt hade författaren kanske kunnat motivera sina val mer övertygande. Helhetsintrycket är ändå gott. Karin Strinnholm Lagergren gör en skarpsinnig analys av musikanvändningen i klosterlivet och

hennes empiriska material är imponerande. En intressant detalj är den lilla iakttagelsen att den gregorianska sången faktiskt verkar stå inför en ny revival. I denna rörelse har latinet kommit att representera originalitet – trots att det ju inte alls är kristendomens första språk!

Dan Lundberg

Gentle Giant: Acquiring the Taste

Paul Stump (med ett kapitel av Geir Hasnes): *Gentle Giant: Acquiring the Taste*. London: SAF Publishing, 2005. 189 s. ISBN 0-946719-61-6

Tonsättar- och musikerbiografin är, inte minst i svensk musikvetenskap, en etablerad genre och tradition där det även under 2000-talet produceras större studier (se Henrik Karlssons artikel i *STM* 1999) – numera inte bara om de betydande namnen inom konstmusiken, utan också sådana inflytelserika kompositörer av populärmusik som Evert Taube och Povel Ramel. Lika vanlig som biografin över en enskild tonsättare varit, lika ovanlig har emellertid större biografier om musikgrupper varit. Trots att det skulle vara lika motiverat, utifrån musikvetenskaplig synvinkel, att presentera en musikgrupps (eller ensembles) hela utveckling i både musikstilistiskt avseende och med avseende på gruppens musik i ett större kulturellt och samhälleligt sammanhang, tillhör grupp- och ensemblebiografier nästan undantagslöst musikjournalistikens domäner, såväl i Sverige som i den anglosaxiska världen. Mängder av biografier finns över rockmusikens stora namn, som Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin m.fl. grupper. Många, kanske de flesta, av dessa böcker når – om

än de är intressanta på olika sätt – inte upp till vad man skulle kunna kalla för en musikvetenskaplig intressnivå: Man får som läsare ingen reell kunskap om musiken, dess tillkomst och struktur – och heller inga djupare insikter om musikens plats i sin tids kultur och samhälle. Emellertid dyker det ibland upp mer substantiella verk, och till dessa hör i någon grad musikjournalisten Paul Stumps biografi om den brittiska progressiva gruppen Gentle Giant. Den behandlar både gruppens historia och dess musik och sätter in båda delar i en musik-, kultur- och samhällskontext. Boken innehåller också en musikanalytisk artikel, *The Music of Gentle Giant*, signerad Geir Hasnes, där bl.a. kompositionernas struktur i harmoniskt, kontrapunktiskt och rytmiskt avseende behandlas. Boken som helhet kan ses som en del i en nutida Gentle Giant-reception med tillhörande kanoniseringprocesser; gruppen var måttligt känd och populär under sin aktiva verksamhetsperiod, men har av den publik som internationellt finns för genren *progressive rock* efterhand erhållit status som ett av de absolut viktigaste banden, inget mindre än "the masters" (se t.ex. Internet-guiden www.progarchives.com där huvuddelen av gruppens LP-produktion betraktas som essentiell för den verkliga källaren av genren).

Gentle Giant (1970–1980) var alltså ett så kallat progressivt band, som under sin karriär producerade elva studioalbum och en live-dubbel-LP. Den samlade produktionens musikaliska teknik och inspelningstekniska standard (i relation till sin tid) måste anses som genomgående mycket hög. Gruppens kärna utgjordes av tre bröder Shulman som kom från en vänstersinnad judisk musikerfamilj, där barnen tidigt assimilerade ett högt musikaliskt kunnande. I slutet av 1960-talet

hade bröderna Shulman vissa framgångar i Storbritannien med popgruppen Simon Dupree and the Big Sound, som sedan transformerades till Gentle Giant. Det skedde i kölvattnet av en omsvängning i både publikens smak och fonogrambolagens prioriteringar mot en uttalat experimenterande rockmusik – en helt ny generation band lanserades. Stora bolag startade samtidigt specialiserade dotterbolag med en image av "underground" för denna musik. För Gentle Giant var Gerry Bron (senare mannen bakom bolaget Bronze) och bolaget Vertigo initialt avgörande för att ge bandet dess namn och styrfart.

I Gentle Giant ingick också den kompositionsutbildade organisten Kerry Minnear, vars formella musikaliska kompetens och intresse för renässansmusik, samtida brittisk konstmusik och avancerad kontrapunkt bidrog till gruppens stil och sound som präglades av avancerad stilistisk eklekticism, ett stort antal elektriska och akustiska instrument hanterade på hög nivå och avancerad kompositionsteknik (särskilt i kontrapunktiskt och rytmiskt avseende). Gentle Giant nämndes under 1970-talet ofta i samma andetag som grupper som Genesis, King Crimson, Yes och Jethro Tull, och turnerade också som förband till de båda sistnämnda. Men Gentle Giant spelade i flera avseenden en mer avancerad musik än sina kollegor, något som på sikt påverkade deras möjligheter att slå genom för en större publik. T.o.m. 1974 hade de emellertid, enligt Stump, en tydligare profil och relativt sett större popularitet än t.ex. Genesis (som senare blev ett mycket populärt band). Dock slog Gentle Giant aldrig igenom hos den bredare publiken utan förblev ett 'kultband' intill upplösningen 1980, något som författaren relaterar både till musikens stora komplexitet, misslyckad

marknadsföring, och naturligtvis förändrad smak, och därmed nya prioriteringar för fonogrambolagen, i kölvattnen av framgångarna för punken och new wave-musiken i slutet av 1970-talet.

Ett uttalat huvudsyfte för författaren med denna bandbiografi är att inte bara berätta om gruppen och dess musik, utan också ge denna av rockkritiker så missaktade musikgenre historisk rättvisa. Han lyckas också på flera sätt nyansera historieskrivningen, bl.a. genom viss anknytning till brittisk populärmusikforskning och cultural studies, liksom genom att sätta bandets aktiviteter, LP-produktioner och musikaliska stil i relation till andra delar av det samtida brittiska musiksamhället. Inte minst gäller det det stora intresset i Storbritannien vid denna tid för "early music", där Stump påpekar att Gentle Giant delvis verkade i samma musikaliska landskap som de för sin tid populära och publika artisterna, lutenisten Anthony Rooley, sopranen Emma Kirkby, countertenoren James Bowman och inte minst gruppen Gryphon, som uppnådde relativt stor popularitet med sin 'upphottade' repertoar baserad på brittisk folkmusik och renässansmusik: "To younger readers the thought of a rock band winning record contracts and the attendant ephemera of success on the strength of a twin attack by recorder and bassoon might seem incredible, but in 1973 few people batted an eyelid" (s. 77-78). Detta sålunda sagt om Gryphon, vars stil och karriär ger flera perspektiv på Gentle Giants stil och genomslag i samtiden – som Richard Middleton påpekat: "'Popular Music' (or whatever) can only be properly viewed within the context of the whole musical field, within which it is an active tendency, and this field, together with its internal relationships, is

never still – it is always in movement”

(*Studying Popular Music*, Open University Press, 1990, s. 7).

Stump har också flera intressanta reflektioner om varför Gentle Giant blev populärare i vissa länder än i andra. T.ex. hade de en del framgång i Italien, vilket Stump knyter an till det mer allmänt utbredda intresset för musikdramatik och vokal ekvilibristik där, liksom i Tyskland, där västerländsk konstmusik, också av mer utpräglad modernistiskt snitt, hade en mer genomgripande förankring hos musiklyssnarna än i Storbritannien eller USA – publiken i dessa länder hade därmed också en kulturellt betingad musikalisk beredskap att i högre grad uppskatta den komplicerade fakturen hos Gentle Giants musik.

Acquiring the Taste (uppkallad efter gruppens andra LP, 1971) ska läsas som en musik- och kulturhistorisk essä. Detta är inte i första hand en studie med musikvetenskapliga anspråk – mer musikjournalistisk research hade också kunnat göras i flera avseenden, t.ex. om tidpunkter för turnéer – men har ändå en del att berätta för den musikvetenskapligt skolade om Gentle Giant, deras i flera avseenden rika musik och framväxten, höjdpunkterna och fallet för denna genre, *progressive rock*, som gruppen förknippas med.

Toivo Burlin

Musiken tar gestalt

Börje Stålhammar: *Musiken tar gestalt*.

Professionella tonkonstnärers musikskapande.

Stockholm: Gidlund, 2009. 221 s., ill. ISBN 978-91-7844-791-6

Musik och tanke är ett tema med två bottnar och många variationer. Den första botten kan beskrivas genom formuleringen 'tänka i musik'. Där står musikens klangresurser i centrum i form av röster och instrument i ordets vidaste mening. Man komponerar och improviserar, musicerar och interpreterar, ibland med estetiska ambitioner. Det är en verksamhet som kombinerar beprövad erfarenhet med det oväntade och där verbalisering spelar en förhållandevis underordnad roll. Tanke och aktion tenderar att smälta samman, tanken är aktionen och tvärtom.

Den andra botten identifieras genom formuleringen 'tänka om musik' vilken öppnar porten på vid gavel för verbalisering, för ordet. Man forskar, kommenterar och analyserar, skapar historiska sammanhang och filosoferar. Även här spelar beprövad erfarenhet i kombination med det oväntade en roll om än med annan tyngdpunkt. Det estetiska momentet finns också här i den meningen att verbaliseringen, texten, måste ha kvaliteter i sig som gör det möjligt att förmedla budskapet, innehållet. Tanke och formulering tenderar att smälta samman, tanken är formuleringen och tvärtom.

Dessa reflexioner har föranletts av ovanstående boktitel som innehåller en beskrivning av forskningsprojektet "Den kontrapunktiska väven". I ett inledande kapitel anges förutsättningar och teoretiskt perspektiv, något som i sin tur följs av sex kapitel där lika

många tonkonstnärer och deras verksamhet beskrivs. Det gäller två dirigenter (Eric Ericson och Cecilia Rydinger Alin), två pianister (Elise Einarsson och Hans Pålsson) samt två tonsättare (Thomas Jennefelt och Marie Samuelsson). Det som intresserar författaren är icke så mycket deras yttre karriärer som fastmer deras inre: hur det går till vid verkinstuderingar och komponerande, vilka inre mekanismer som sätts igång, vad som utmärker den musikaliska skapelseprocessen. Författaren strukturerar stoffet i återkommande rubriker: "Erfarenhet och bakgrund", "Musikaliska influenser och bearbetning" samt "Musikalisk gestaltning" vilket ger metodisk stabilitet utan stelhet. De avslutande fyra kapitlen ägnas åt generalisering av föregående kapitel, om det går att hitta gemensamma drag som kan ligga till grund för en teori. Kapitelrubrikerna ger en antydan om innehållet: "Den kontrapunktiska väven", "Musikens mening", "Musikalisk interaktion" samt "Grundad estetik". Diskussionen bärs upp och får relief av en omfattande filosofisk och pedagogisk litteratur och utmynnar i följande sammanfattande formulering: "*Den grundade estetiken är baserad på erfarenheter, subjektiv emotionell beröring, konstnärliga influenser, interaktion, skolning, analys, kritisk granskning och avvägningar utifrån reella situationer i fråga om tid och rum*" (kurs. original).

Den nu citerade teoretiska sammanfattningen är ett destillat av samtalen med de sex tonkonstnärerna. Dessa i sin tur är mycket informativa och levande och de ger en god bild både av förutsättningar och den arbetsprocess som föregår det färdiga verket eller framförandet. De antar ofta karaktären av självbiografier som man läser med intresse. Samtalen baseras rimligen på intervjuer där

man kan anta att vissa frågor återkommer. Själva frågeställningarna redovisas icke men de är antagligen inbakade i den löpande framställningen och dess likartade disposition.

För att anknyta till de inledande raderna i recensionen: vi har här att göra med tonkonstnärer som är vana att tänka i musik och som nu ska fås att tänka om musik. Vissa av dem, framför allt dirigenterna, har genom yrkesituationen en vana att kommunicera sina avsikter men alla är inte lika verbala. Nu tycks detta inte vara ett problem vare sig för dem eller för övriga fyra tonkonstnärer. Tvärtom slås man av deras formuleringskapacitet och förmåga till introspektion. De är kapabla att observera det inre flödet i dess minsta skiftningar. Samtidigt lurar här en principiell fara som kan exemplifieras från naturvetenskapen. Det har konstaterats att viss observation inom atomfysiken påverkar det observerade förloppet. Överfört till konstnärligt område vore det möjligt att föreställa sig att tonkonstnärernas observation av det inre kreativa förloppet påverkade just detta förlopp. Annorlunda uttryckt: formuleringarna kan ibland lägga till rätta sådant som egentligen är oartikulerat, omedvetet, och därmed börja leva sitt eget liv. Exempel i den stora stilen är komponisters självkommentarer från mitten av 1800-talet och framåt som någon gång kan anta karaktären av ett självständigt verk, parallellt med och samtidigt skilt från det klingande verket. Jag hävdar inte att så är fallet med föreliggande arbete där självreflexionen har prägel av autenticitet. Men en diskret varningsflagga är på sin plats.

Ovannämnda teoretiska sammanfattning speglar en process samtidigt som den försöker att fasthålla de enskilda momenten. Emellertid är den lite för omfattande för att på ett

hanterbart sätt kunna fungera som just teori. Anmälaren vill därför fokusera på några enligt hans mening intressanta teoretiska delmoment. Författaren är väl inläst på musikfilosofisk litteratur och konstaterar att den i stor utsträckning är sammankopplad med uttryck och känslor, framför allt sådana av subjektiv/individuell art. Men han ställer också frågan om den förmoderna musikens uttrycksregister och hävdar med rätta att exempelvis renässansmusik har en generellt sett rofylld karaktär utan häftiga känslökast. Man skulle kunna backa ytterligare i historien till Notre-Dame och den första flerstämmigheten samt ännu längre tillbaka, till gregorikanen. För att beskriva denna musik måste andra termer till, nämligen sådana som handlar om rum och rörelse, höjd och djup, smala band som alltmer breddas. Termerna är möjligen diskutabla men ändå mer adekvata än musikfilosofernas känslöexcesser.

Ett annat intresseväckande begrepp är "mellanrum" som uppträder i kapitlet "Musikalisk interaktion". Vanligen förknippas det i musikaliska sammanhang med intervall och deras konstitutiva betydelse för musikens existensform. Författaren använder det emellertid på ett annat sätt, som en plats där intuition och analys möts, som en punkt för omsmältning och förändring. Han underbygger det filosofiskt med hänvisning till bl.a. Platon och Karl Popper och dennes tankar om tre världar där den tredje världen skulle bestå av "teorier, formler, historier, musik, dans, måleri, dikt och vetenskap med mera". Alltså mellanrummet mellan yttervärlden och oss själva. Tredelningen tycks vara smittsam: tänk på Boethius' tredelning av musiken och antikens föreställning om den stora, den lilla och den andra världen.

Sammanfattningsvis ger oss författaren en tankeväckande och stimulerande läsning som inbjuder till strövtåg även inom områden som inte primärt står i centrum för hans uppmärksamhet. Avsaknaden av register känns just i detta fall mindre betydelsefull eftersom texten s.a.s. registrerar sig själv.

Gunnar Bucht

Säg det om toner och därtill i ord

Säg det om toner och därtill i ord.

Musikforskare berättar om 1900-talets musikliv. Ed: Olle Edström. Stockholm: Carlssons, 2009. 186 s. ISBN 978-91-7331-215-8

Med en lite skruvad men välfunnen titel och en modest och lättbegriplig undertitel presenterar fyra musikforskare från Göteborg antologin *Säg det om toner och därtill i ord. Musikforskare berättar om 1900-talets musikliv*. Nestorn i gruppen, Olle Edström, har iklätt sig redaktörens roll. I en kort introduktion förklarar han att texterna vill berätta om "toners betydelse och musikkulturens förändring" under förra seklet.

Edströms egen text – antologins längsta – är ett brett panorama över de förändringar i musiklivet som skett under 1900-talet. Berättelsen löper på i de fyra spåren om hur musik *görs, hörs, lyssnas på och används*. Målet är att belysa de samhälleliga och kulturella förändringsprocesser som haft betydelse för dessa fyra aspekter på musikumgänget men också att förklara vilken mening begreppen konst och estetik har i dagens västerländska samhälle. Spåret *hur musik görs* är främst tillbakablickande men bjuder också på snabba

hopp fram och tillbaka i tiden. Nutida kompositionstekniker liknas vid den *Ars Combinatoria* som fick stor spridning under 1600- och 1700-talen. Skillnaden mot idag är att 1700-talsmänniskan komponerade för akustiska instrument och att de som då lekte fram musiken bl.a. med tärningens hjälp som regel själva kunde spela musiken. Idag behövs inga sådana färdigheter utan den som förfogar över en dator med musikmjukvara kan snabbt sätta ihop en rocklåt och höra resultatet direkt i hörlurar eller högtalare. Ett snabbt kast över till reflektioner om hur musiker utbildats och umgåtts med musik sedan 1900-talets början. Förra sekelskiftets multi-genremusiker är på utdöende. Idag är det specialisering som gäller och många har upptäckt att det går att inrikta sig på små nisch-genrer och via nätet hitta lyssnare och därmed också försörja sig. Åter nya hopp leder över till insiktsfulla reflektioner över hur inspelningsteknik och annan musikt teknik successivt under 1900-talet gett musikerkapet helt nya innebörder. I stora delar av musiklivet har musikt tekniker och musikproducenter idag minst lika mycket att säga till om som musikern/kompositören.

Edström fortsätter i avsnittet *Hur och varför musik hörs – samt något om vad som hörs* att genomtänkt och välformulerat beskriva hur ändrade musikvanor växt fram under 1900-talet som en följd av att inspelnings- och ljudbevarandeteknik utvecklats. Den totala mängd musik vi idag kan höra är mångdubbelt större än den som stod till buds under mellankrigstiden. Ett barn i 10-årsåldern har idag hört mer musik än en vuxen gjorde under hela sitt liv bara för någon generation sedan. Däremot tror Edström att möjligheterna att ta del av levande musik har minskat och att antalet människor som aktivt sjunger i kör eller spelar

i amatörorkestrar proportionerligt sett blivit färre. Därmed slirar Edström in på spekulativa resonemang om ett problemkomplex som faktiskt kan analyseras med insamlade data. Statistiska centralbyråns fyra undersökningar av levnadsförhållanden i Sverige 1982–2007 redovisar exempelvis data om musicerande och umgänge med musik. Vidare rekommenderar jag den gedigna undersökning som medie- och musikforskaren Ingemar Grandin presenterade under 2009 (möjligen efter det att *Säg det om toner* kom ut) under rubriken "Ungdomskultur – och sen? Musikutbildning och utövande i svenska 1900-talsgenerationer", i Fornäs och Harding (red): *Reflektioner i Erling Bjurströms anda* (Linköping University Electronic Press). Grandin har studerat den musikutbildning som åtta generationer födda 1915–1995 kunnat ta del av. Han visar att varje ny generation fått ökade möjligheter till musikutbildning och att det därför idag finns fler människor än någonsin som kan spela ett instrument eller ta del av noterad musik. Det mest intressanta i Grandins studie är emellertid hans väl underbyggda slutsats att det är de äldre generationerna födda 1915–1960 som fortfarande i vuxen ålder är musikaliskt mest aktiva. För de generationer som föddes efter 1960 visar siffrorna entydigt på att det sker en snabb avtappning av de musikaliskt aktiva efter tonåren.

I avsnittet *Hur musik lyssnas på* väver Edström in täta hänvisningar till internationell forskning. Här ges snabba presentationer av neurologen Antonio Damasio forskning från 2003 om emotioner och känslor. Vidare av psykologen James Gibsons inflytelserika lansering 1979 av begreppet "affordance". Det senare, menar Edström, är användbart om vill vi förstå alla de nya möjligheter att lyssna på

musik som växte fram under det förra seklet. Raden av forskare som hastigt kastas in utökas med musikologer som Eric Clark, J.-L. Beauvois, N. Dubois, Finn Egeland Hansen och Andrew Dell'Antonio. Här någonstans skulle jag tro att den musikintresserade allmänhet som boken vänder sig till ger upp. Eftersom Edström dessutom tycker att de musikologer han diskuterar krånglar till sina analyser med ett komplicerat språk som döljer att de perspektiv de presenterar i stort är de samma som riktningen *New Musicology* stod för under 1980- och -90-talen förstår jag inte riktigt finessen med dessa avsnitt. Den slutsats som så småningom förs fram – att det eviga problemet om musikens inre eller yttre mening, implicita eller explicita betydelse och därmed sammanhängande lyssnarsätt är en illusion – framstår som mer fattningsbar. I verkligheten växlar alltid alla människor i lyssningssituationen – medvetet eller omedvetet – mellan att fokusera på musikens strukturer och på de emotioner och associationer som den uppväcker.

De tre sista avsnitten – *Hur musik används*, *Musiks betydelse ur ett estetiskt och ett sociologiskt perspektiv* samt *Coda* – ger ytterligare prov på Edströms imponerande stora beläsenhet inom det musikvetenskapliga fältet men också i sociologi och filosofi/estetik. Några uppseendeväckande slutsatser om vart musiken och musiklivet är på väg bjuder Edström knappast på i sin *Coda*. Han erkänner, något uppgivet, att vi i avsaknad av möjligheter att överblicka vår samtid har svårt att genomföra de analyser som gett oss en god "musiksociologisk bild över de samhällsliga förhållanden och faktorer som i början av 1900-talet förklarar hur könsroller, klass, smak och värde formerades" (s. 70).

Alf Björnberg redovisar i *Att lära sig lyssna till det fulländade ljudet. Svensk Hifi-kultur och förändrade lyssningssätt 1950–1980* en spännande undersökning som vilar på trygg empirisk grund. Data hämtas från svenska tidskrifter inom musik- och teknikområdet – som *Teknik för alla*, *Musik och Ljudteknik* och *Stereo-Hifi*. Metodiskt utgör studien en diskursanalys av artiklar av olika slag som publicerades i dessa tidskrifter kring hifi, musik och lyssnande. Syftet är att undersöka växelverkan mellan teknisk innovation och sätt att lyssna till musik från 1950-talet, då hifi introducerades, till 1980-talet då den digitala ljudteknologin tog över scenen. Det är nämligen, menar Björnberg, först under denna period som mer specifika lyssningssätt till medierad musik utvecklas inom en "hifi-kultur" som problematiserar innebörden av att lyssna till teknologiskt reproducerad musik. Trohet (fidelity) mot originalet är ett centralt inslag i denna kultur. Språkliga uttryck förknippade med transparens (inga hörbara spår av reproduktionsteknologin), verklighetstrogenhet och förväxlingsbarhet (med det 'naturliga' ljudet) är ständigt närvarande i de diskurser som nu förs.

Björnbergs egentliga startpunkt är 1954 då hifi som term presenteras i flera svenska tidskrifter för första gången. Han urskiljer tre faser som i stort sammanfaller med de tre decennier som perioden omfattar. Under 1950-talet gäller ett "gör-det-själv-etos" i de kretsar av tekniska hobbyister, konstmusikkonässörer och jazz- och pop-fans som först omfattar nymodigheterna. På 60-talet är det mer en specialiserad "audiofil" läsekrets av hifi-entusiaster och experter som är aktiv och diskursen är en angelägenhet för en specialiserad minoritet vars språkrör blir den år 1960

startade *Musik och ljudteknik*. Den tredje fasen inträffar då en kommersiell månads-skrift – *Stereo-Hifi* – riktad både mot en bred publik och audiofil-expert lanseras 1970. I artikelns fortsättning undersöks utvecklingen under dessa faser utifrån teman som: *Den transparenta medieringens ideal, Öronträning och tillvänjning, Hifi, Heminredning och genus, Lyssnandets privatisering, Estetik och subjektivitet och Differentiering av genrer: konsertmusik och högtalarmusik*. Samtliga avsnitt ger nya insikter om framväxten av de uppfattningar om lyssnande på live-musik respektive teknologiskt reproducerad musik som idag är rådande. Björnberg konkluderar att den naturtrogenhet – mediets transparens – som först betonas i hifi-diskursen successivt allt mer problematiseras. 1950 utgjorde det levande framförandet av musik den naturliga referensramen för bedömningen av kvaliteten hos teknologisk musikreproduktion. 1980 gäller inte detta längre, utan successivt under perioden sker en ökning av acceptansen av medialiserad musik, "högtalarmusik", som en genre som är skild från men likvärdig med levande musik. Här går det att urskilja en möjlig och lika angelägen pendang till Björnbergs studie, nämligen en undersökning av hur och varför högtalarteknik allt oftare används vid live-framföranden av musik i sammanhang där tidigare det autentiska ljudet varit det mest framträdande (och säljande). Jag tänker här bl.a. på vissång och vokal och instrumental folkmusik.

Ola Stockfelts text *Små bitar och helheter* är en lättsam, rolig och delvis självkritisk text som direkt dyker ner i kärnfrågan: autencitet och äkthet i musikskapandet. Stockfelt tar sin utgångspunkt i hur hans dotter använder sin mobiltelefon för att komponera ringsignaler.

Utifrån de valmöjligheter som tekniken idag tillhandahåller blir dessa *de facto* unika kompositioner. Han jämför med tiden på 1970-talet då han var medlem i EMS (Institutet för elektroakustisk musik i Sverige) och därmed invigd i den nya musikens allra heligaste kompositionshantverk. Den nya teknik som EMS tagit till sig innebar att musiken "äntligen var befriad från de anatomiska, fysikaliska och kulturella begränsningar som beroendet av musiker och instrumentmakare tidigare utgjort". Tonsättaren var nu en allsmäktig auteur som behärskade allt från instrumentbyggande och komponerande till paketering av sitt alster. Stockfelt tillfogar lite generat inom parentes "Konsekvent hade tonsättaren också ofta blivit sin ende lyssnare och kritiker" (s. 116). Så småningom hamnar texten åter i nutid och i diskussion om "det estetiska projektet". När nu teknologin medger att gränsen mellan produktion, reproduktion och tillägnande är flytande, går det inte längre att avgöra var en komposition slutar och var bruket av den börjar. När alla som har tillgång till en någorlunda ny telefon faktiskt har möjlighet att skapa och framföra "nya, unika, estetiskt tilltalande musikaliska helheter" finns det inte längre några unicitets- eller skönhetskriterier för vad som är konst eller icke-konst. Den som idag kan upprätta och förvalta en image av att vara konstnär oavsett om personen använder råvaror (egen unikt skapad musik) eller halvfabrikat (material lånat från andra) avgör om resultatet får juridisk status som konst. På sikt hotas kompositörens exklusivitet när alla kan komponera musik på ett eller annat sätt, och i förlängningen innebär detta att etablerade vägar för att man ska få pekuniär ersättning för alstren hotas. Det kommer att bli svårt att ställa upp tydliga kriterier för vad som ska

räknas som konst i framtiden. Stockfelts ring-signalkomponerande dotter bryr sig heller inte så mycket. Hon och hennes musikbrukande kompisar har ingen tanke på att blanda ihop villkoren för sitt "dagliga intensivt aktiva musikbruk" med de krav vi (äldre) musikforskare ställt upp för "äkta konst".

Lars Lilliestam tar i *Musikvetenskap som kulturvetenskap* upp ett tema som han upprepat i många sammanhang under 2000-talet: Musikvetenskap av idag är en mossig och ålderdomlig disciplin som ägnar sig åt fel slags forskning. Vi lägger inte tillräcklig tid på nutida frågor och problem, vi ägnar oss åt exklusiva och smala genrer och vi använder analysverktyg, perspektiv och språk som är obegripliga för "icke musikskolade akademiker".

Det största problemet, menar Lilliestam, är att "klassisk musik/konstmusik" fortfarande har en allför dominerande ställning inom vetenskapen. Argumentet pallas upp med hjälp av statistik om de 63 avhandlingar i musikvetenskap som lagts fram i Göteborg från 1970-talet och fram till och med juni 2008. De delas in i fem grova ämneskategorier: 33 handlar om konstmusik, 9 om musiksociologi, 8 om musikpedagogik och lika många om populärmusik samt 6 om folkmusik. Ett problem är att Lilliestam uppenbarligen, utifrån vad jag kan förstå när jag granskar publikationslistan, till gruppen konstmusik fört alla avhandlingar om äldre musik, musikhistoriografi, religiös musik, uppförandep Praxis på ett instrument mm.; kategorin verkar helt enkelt ha blivit en restpost när avhandlingar inom de tydliga kategorierna populärmusik (dagens), folkmusik etc. prickats av. Det är ett retoriskt trick att klumpa ihop dessa under beteckningen klassisk musik/konstmusik.

Ett avsnitt i artikeln diskuterar *musik som struktur eller kultur* (s. 138 ff). Här är det främst musikvetenskapens sätt att analysera musik som kritiseras. Lilliestam vill använda musikanalys som ett "redskap för att förstå något mer än bara musikens struktur och sammansättning". Tonen är normativ och uppmaningen lyder: inrikta analysen på det som flertalet människor uppfattar när de lyssnar på musik. Ställ frågan hur relevant analysen är och för vem? Jag tror inte vi är betjänta av ett så populistiskt perspektiv på de redskap som under århundrades lopp utvecklats för att tekniskt förstå hur musik under olika epoker satts samman och fått en för örat gripbar struktur. Om jag skulle använda motsvarande uppmaning till en språkforskare som sysslar med morfosyntaktisk analys är jag övertygad om att jag möts av ett medlidsamt leende. Självklart har vi som musikforskare rätt att i vissa sammanhang koncentrera oss på hur musiken kompositionstekniskt är sammansatt och vara så förtrogna med tidigare kompositionspraxis att vi kan spåra vilka tekniker som vidareutvecklats av en viss tonsättare oavsett genre. Inget hindrar ju att vi sedan med andra musikvetenskapliga redskap och med hjälp av kollegor från andra discipliner ställer frågor om vad tonsättaren velat uppnå med sin musik och hur musiken uppfattas av, säg, genomsnittslyssnaren.

Annat i artikeln är mer övertänt. Avsnitten om *Musik och kultur*, *Att tänka och tala om musik* och inte minst de om *Textanalys* och *Harmonik* är utmärkta och ger upphov till många fruktbara funderingar. Jag reagerar dock på Lilliestams romantiska syn på gehörsbaserad musik och svårigheten att tillägna sig notläsnings- och notskrivningsförmåga. Svårigheterna överdrivs – det tar betydligt

mindre tid att tillägna sig elementär notläsningsförmåga än det tar att lära sig grunderna i ett främmande språk. Det senare kräver vi som regel av doktorander inom humanistiska ämnen.

Till sist landar Lilliestam i frågan "Framtidens musikvetenskap?". Ämnet är inget självändamål, menar han, det har ett syfte som ska vara bra för något. Studier av människans musik kan bidra till en större förståelse för henne som kulturvarelse. Här hamnar Lilliestam nära den flagellantiska ton som råder i artikelns inledning. Musikvetenskapen måste rensa ut belastande tankegoods och föreställningar som hämtats från klassisk musik och folkmusik. Återigen är det förbjudna ordet 'k-ordet' – det oprecisa och luddiga begreppet "klassisk musik/konstmusik". Risken är stor att vi, om vi följer Lilliestams råd att göra oss fria från gamla perspektiv, värderingar och analysmetoder som är kopplade till dåtidens musik (läs "klassisk" musik) och istället inriktar oss på att främst studera musikens bruk, funktion och betydelse idag, tappar en nödvändig kärnkompetens (musikteori, gehörsträning, musikanalys, repertoarkänedom etc.) som vi inte kan kräva att sociologer, kulturforskare, etnologer, psykologer m.fl. discipliner tillägnar sig. Från dessa ämnens horisonter uppfattas tyvärr mycket av det vi musikforskare gör som amatörism när vi utropar oss till musiksociologer, musiketnologer eller musikpsykologer. Min önskelista omfattar satsningar på breda, välfinansierade forskningsprojekt som inbegriper flera olika discipliner och där vi utan hets kan bygga upp en gemensam kunskapsbas för studier av dagens komplexa bruk och användningar av musik. Sådana forskningsprojekt behöver kunna hämta forskare från en musikforskarkår med vass kompetens på musik

i alla dess former och genrer. Det är det unika i vår kompetens som musikforskare vi behöver utveckla men även vår förmåga att samarbeta med discipliner som också vill bidra till att förstå människan som kulturvarelse bl.a. utifrån hennes sätt att använda musik.

Boel Lindberg

Die italienische Opernsinfonia 1680–1710

Axel Teich Geertinger: *Die italienische Opernsinfonia 1680–1710. Teil 1: Komposition zwischen Funktion und Selbständigkeit; Teil 2: 100 Opernsinfonien*. Diss. Köpenhamns universitet, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, 2008. 194 s. + 376 s.

Trots vissa lama försök att dödförklara utforskandet av den västerländska musikens historia är det ett projekt som i högsta grad fortlever. Frågan är om det inte är livaktigare än någonsin, åtminstone ur ett internationellt perspektiv. Det är ett arbete som bedrivs både genom nyanseringar och kritiska omvärderingar av kanoniserade repertoarer och genom att tidigare okänt eller obeaktat material lyfts fram i ljuset – ofta fungerar bägge perspektiven i lyckad växelverkan. Det gäller för Axel Teich Geertingers studie över italienska operasinfonior från perioden 1680–1710.

Studien behandlar en tid under vilken operasinfoniorernas formella organisation genomgick en process av normalisering och typifiering. Från en tradition av ganska disparata formella dispositioner fixerades en konvention med en tredelad uppbyggnad med sektion följden snabb-långsam-snabb – en modell vilken som bekant skulle få stor

betydelse för europeisk instrumentalmusik under 1700- och 1800-talen. Teich Geertinger kan i sin studie visa att den förändringen skedde under en ganska kort tid under åren kring mitten av 1690-talet.

Avhandlingen är alltså i grunden en genrehistorisk studie, men författaren stannar inte vid formella och stilistiska iakttagelser och utvecklingslinjer, utan försöker knyta de mer inommusikaliska frågorna till en vidare teoretisk ram, där förändringarna diskuteras i termer av (autonomi-)estetiska respektive funktionella syften. Detta perspektiv knyts till Niklas Luhmans systemteoretiska ansatser, som författaren menar kan ge verktyg att studera just autonoma system och deras relation till externa sammanhang.

Materialet för studien utgörs av hundra italienska sinfonior, vilka bilagts i kritiska editioner av författaren som avhandlingens del 2. Bland kompositörerna märks operakompositörer som Giovanni Bononcini, Alessandro Scarlatti och Marc'Antonio Ziani, men även en del något mindre kända namn.

Efter två inledande kapitel som redogör för avgränsningar, metod och teoretiska perspektiv består den egentliga undersökningen av fem kapitel, nr 3–7. Kapitel nummer tre diskuterar *sinfonia* som genrehistoriskt begrepp, behandlar några centrala genreteoretiska frågor och knyter avslutningsvis dessa till Luhmans systemteori. Det är en diskussion som dels kretsar kring frågor kring sinfonians funktion som operainledning kontra dess relativa autonomi, dels kring problemet med förändringar och traditionsbrott i genresystemen. Författaren antyder här att Luhmans teorier kan erbjuda en väg förbi den mer statiska modell som riskerar att bli resultatet av den definition av genre som 'traderade normer'

som förespråkas av Hans Georg Jauss och, i dennes efterföljd, Carl Dahlhaus.

Det fjärde kapitlet utreder de historiska innebörderna av beteckningen "sinfonia" och avgränsningarna mot besläktade genrer som *concerto* och *ouvertyr*. Det femte kapitlet, som är avhandlingens längsta, ger en kombinerat kronologisk och tematisk översikt över operasinfonians väg från 'venetiansk' till 'napoletansk' tradition, dock med en hälsosamt kritisk och nyanserad blick för förenklingen i dessa kategoriseringar. Kapitlet avslutas med en utblick om de trumpetsinfonior som var typiska för de bolognesiska kompositörerna.

Kapitel sex behandlar frågor om formell disposition och formell slutenhet. I avslutningen diskuteras sinfoniornas kopplingar till det dramatiska innehållet i de operor de var avsedda att inleda. I det sjunde kapitlet tas ett antal besläktade teman upp. Med utgångspunkt från begreppen *gest*, *gestus*, och satskaraktär diskuterar författaren olika modeller och schabloner framför allt för sinfoniornas inledningar och avslutningar och olika användningar av faktur och besättning. Det åttonde och sista kapitlet innehåller en relativt kort slutdiskussion. De tre decennier av sinfoniakomponering som studerats kan av författaren sammanfattas som en utveckling mot standardisering och normalisering, en process som dock alltså får ett förvånansvärt plötsligt genomslag under åren kring 1695. Trots individuella variationer i repertoaren kan han också peka på karakteristiskt 'symfoniska' drag, kännetecknade av en orkestral ansats och idén om ett kraftfullt, inledande musikaliskt 'larmande'.

Det är ett imponerande arbete Axel Teich Geertinger presenterar som sin doktorsavhandling. Författaren behärskar ett stort och

komplext källmaterial utan att förlora fokus. Han får också tillfälle att demonstrera god kompetens på en rad områden inom den musikvetenskapliga disciplinen: kritiskt editionsarbete, filologiska frågor kring attribueringar och dateringar, musikanalys, historisk musikteori, stil- och genrehistoria, m.m. Den teoretiska reflexionsnivån är hög, frågorna relevant och precis ställda och argumentationen mestadels övertygande.

En stor del av argumentationen i denna studie bygger på musikanalytiska observationer och interpretationer. Den terminologi som används och de analytiska distinktioner som görs i studien är dock bara i ringa grad historiskt problematiserade. För observationer av harmoniska förlopp används således en tämligen traditionell begreppsapparat utifrån Riemann med efterföljare. Ett begrepp som exempelvis *modulation* diskuteras och problematiseras inte och vid beskrivningarna av ackord och ackordföljder används på ett okritiskt sätt funktionsteoretiska termer, trots att det rör sig om musik som rör sig i ett problematiskt gränsland mellan å ena sidan ett tonspråk baserat på kontrapunkt, generalbas och t.o.m. vissa modala inslag, och å andra sidan en mer renodlat kadensmetrisk sats. För studiens övergripande genrehistoriska slutsatser har detta kanske ingen avgörande betydelse, men när författaren närmar sig de enskilda verken finns viss risk för anakronismer.

Något liknande gäller för de formella analyserna, där författaren visserligen distanserar sig från föreställningen om dessa sinfonior som något slags förformer till sonatform och klassisk symfoni, men där ändå förkärleken för att diskutera formella strukturer utifrån *motiv* och *motiviskt material* antyder att ett sådant tänkande lurar om hörnet. Det

handlar här inte så mycket om vad som kan observeras i verken – återkommande motiv och spelfigurer förekommer förvisso – utan om vad som utifrån ett historiskt perspektiv kan betraktas som signifikant. Jag tror att ett angreppssätt som istället närmade sig den formella organisationen i sinfonierna utifrån frasorganisation, periodiska taktgrupperingar och fortspinningsförlopp skulle ha kunnat vara mycket klagörande. Här kunde bland annat Ingmar Bengtssons modeller för analys av innerformella förlopp i avhandlingen om Johan Helmich Romans instrumentalmusik ha erbjudit vissa verktyg. Teich Geertingers sätt att närma sig formproblematiken utifrån begrepp som gest och gestik är också mycket lovande och hör till avhandlingens mest innovativa och intressanta grepp, och det är en ansats som han förhoppningsvis kan få möjlighet att arbeta vidare med och utveckla i framtiden.

En annan fråga som inte framstår som helt klar i studien är hur det metodiska anslagssättet relaterar sig till den starka stil- och genrehistoriska tradition som går tillbaka på framför allt Guido Adler. Tankemodeller som inte tycks ligga långt från Adlers funktionalistiskt evolutionistiska, av Herbert Spencer färgade historiesyn uppträder då och då i arbetet på ett sätt som gör att man som läsare kommer att undra om den genrehistoriska ansatsen inte ligger närmare Adler än Jauss och Dahlhaus. Det är åtminstone en fråga som mer explicit kunde ha diskuterats i inledningen.

Dessa reflexioner går som synes tillbaka på en och samma grundfråga: ska det genrehistoriska frågandet i första hand förstås som en studie av förändringsprocesser över tid, eller ska det syfta till en kritisk och historisk förståelse av meningsfulla kulturella

artefakter? Författarens uttalade ambition är att finna en balans mellan bägge perspektiven och han lyckas också göra det på ett framgångsrikt sätt. Mitt syfte med invändningarna ovan är därför inte i första hand att peka ut svagheter i avhandlingen, utan snarare att söka ge respons på de engagerande och relevanta frågor som studien ställer. Det råder inga tvivel om att Tech Geertingers avhandling är ett viktigt bidrag till den europeiska instrumentalmusikens historia, samtidigt som den väcker intressanta teoretiska frågor med bäring och relevans långt utanför det konkreta studieobjektet.

Lars Berglund

Vad är det jag hör?

Gunnar Ternhag: *Vad är det jag hör? Analys av musikinspelningar*. Göteborg: Ejeby, 2009. 80 s. ISBN 978-91-88316-50-9

Mycket senkommet har svenska musikforskare börjat uppmärksamma den inspelade och medialiserade musiken och den fundamentala musikteknologins betydelse för det moderna musiksamhället. Förvisso har enstaka forskare (dvs. före undertecknads doktorsavhandling 2008) uppmärksammat musikens relation till etermedierna, liksom en handfull forskare med populärmusik som specialitet också i varierande grad har intresserat sig för teknologins roll. För musikteknologer har inspelningsutrustning och inspelningar som bekant sedan länge också tillhört redskapen, även om detta bruk inte alltid kontextualiserats. Inom jazzforskningen har inspelningar också haft stor betydelse som källmaterial, men mer

sällan kontextualiserats utifrån teknologins gestaltande inverkan.

På det hela taget dock: Det har påpekats tidigare, svensk musikvetenskap under 1900-talet har så att säga låtsats som om teknologin och medierna inte har funnits – och man har därmed missat en hel del intressanta perspektiv på musiklivets utveckling. Och i den mån det har noterats, har det oftast implicit betraktats som något lite perifert som mest berört populärkulturen. Vilket ju inte alls är fallet. Men kanske ligger det i musikvetenskapens 'anda' som en, i huvudsak, kulturhistorisk disciplin, att det är först när ett fenomen – musikaliskt, teknologiskt eller kulturellt – har minst hundra år på nacken som det är möjligt att få upp ögonen för vad som skett. Samtidigt har forskare inom andra, och ibland mindre traditionstyngda, discipliner än musikvetenskapen ägnat den inspelade musiken ett stigande intresse det senaste decenniet. För det nya, övervägande praxisorienterade utbildningsämnet *ljud- och musikproduktion* (beteckningarna varierar något i Sverige) är det fundamentalt i utbildningen att såväl lärare som studenter har och får redskap för att förstå den inspelade musikens villkor, inte minst eftersom man ofta arbetar med reproducerande övningsuppgifter. Hur åstadkoms det eller det soundet? Varför låter det egentligen som det gör, vad kan det tänkas betyda, och hur kan vi med en vetenskaplig terminologi, som är möjlig relatera till praxis, beskriva en viss inspelning? Flera anglosaxiska författare som verkar inom musikproduktionsfältet har diskuterat och presenterat handfasta analysmodeller för inspelning, mixning och mastering, men denna i och för sig ofta högt intressanta musikkultur når å andra sidan vanligtvis inte det svenska musikveten-

skapliga forskarsamhället.

Därför är Gunnar Ternhags handbok om analys av musikinspelningar mycket välkommen för alla musikvetare och andra med intresse för ämnet. Det är en behändig liten bok (snygg som en diktsamling i retrostil från Norstedts) som med utgångspunkt i musikvetenskaplig kunskap och med den vanlige studenten som tänkt läsare tar sig an de fundamentala frågorna kring musikinspelningar, framväxta under flera års praktiskt arbete vid Ljud- och musikproduktionsprogrammet vid Högskolan Dalarna. Diskussionen tar sin utgångspunkt i breda musikvetenskapliga (inklusive mer specifikt musiksociologiska) iakttagelser kring musiklyssnandets, liksom den inspelade musikens, betydelse för den moderna människan och samhället.

Boken består av tre huvuddelar: En första bakgrundsdel ger en bred överblick på lyssnandet som mänsklig verksamhet, musik och inspelningar samt aspekter på verkbegreppet. En andra del behandlar analys, särskilt musikalisk sådan, och presenterar ett förslag till analysmodell för inspelningar. I den tredje delen tillämpar författaren sin egen analysmodell och gör fyra stycken exempelanalyser av svenska inspelningar, varav tre har producerats för utgivning på fonogram och en är ursprungligen dokumentär inspelning: Sven-Olof Sandbergs *När bröllopsklockor ringa*, Karin Edvardsson Johansson och Elin Lisslass' *Kulning*, Tages *There's a blind man playing fiddle in the street* samt Hedningarnas *Tuuli*.

Genom ett längre resonemang kommer författaren fram till att en inspelning, oavsett genre, kan utgöra ett analyserbart fonografiskt verk (och an knyter därmed till en viktig musikfilosofisk diskurs om *works of phonography*), att det bör vara en strävan att

analysera inspelningen som just ett fonografiskt verk, att en medvetet vald lyssnarstrategi underlättar analysarbetet, och att för den som vill förstå hur ett fonografiskt verk tillkommit är intentionsanalys att föredra. Därefter ställer författaren upp tre frågor som ska besvaras i analysen: 1) Vad är det som hörs på en viss inspelning? 2) Hur är inspelningen gjord? 3) Varför låter inspelningen på detta sätt? Den första frågan besvaras i analysmodellen med en ljudhändelsebeskrivning, dvs. vilka objektivet hörbara parametrar som inspelningen innehåller. Den andra frågan besvaras med att rekonstruera inspelningsförloppet; alltså hur det gick till när inspelningen producerades. Här menar Ternhag att man schematiskt kan dela in den processen i tre delar, nämligen "Förutsättningar och förarbete", "Inspe­ling" och "Efterarbete". Den tredje frågan ovan handlar enligt författaren om att göra en intentionsanalys av inspelningen. Ternhag menar att "intention" i detta sammanhang bör ses som en synonym till "estetik" (i en mer vardaglig betydelse av ordet får man förmoda) eller "musikaliskt-ljudtekniskt ideal", att man försöker fånga upphovsmännens "motiv och ideal – mot bakgrund av tidens vidare tänkan­de kring musik och musikinspelningar" – vad eftersträfvade producenter, tekniker, tonsättare och musiker? Vad ville man uppnå och vilka eventuella förebilder hade man? Här öppnar modellen sålunda upp för inte bara musik- och teknikhistoriska reflektioner, utan även för idé- och mentalitetshistoriska.

Analysmodellen presenteras inte som heltäckande, utan som ett förslag, och är utan tvivel bäst lämpad för konkreta, jordnära analyser av inspelningar som klingande objekt och deras tillkomstprocess. Modellen ställer rätt frågor men presenterar inte abstrakta

inspelningsetetiska begrepp. Här konkretiseras, kontextualiseras och systematiseras t.ex. inte olika klingande parametrar, utan det lämnas väsentligen till den hugade forskaren att göra. Modellen är alltså inte så teoretiskt komplicerad, utan utvecklad för att appliceras på konkreta analyser av inspelad musik, vilket Ternhag också övertygande producerar med de fyra exempelanalyserna, för övrigt mycket läsvärda – det var bl.a. en nyhet för under-tecknad att klockringning vid kyrkbröllop var något nytt och ett direkt resultat av den stora populariteten för Sven Olof Sandbergs inspelning av *När bröllopsklockor ringa!*

Här är också den genomgående svenska empirin med musik från olika genrer (tre med direkt eller indirekt koppling till svensk folkmusik) nyttig för läsaren, som därigenom kan få upp ögon och öron för både det som förener inspelningar och deras teknologiska villkor, oavsett genre, liksom det unikt genrespecifika. Urvalet av inspelningar är gott: från den svenska grammofonsångens fader, S.O.S., via Matts Arnbergs dokumentära utomhusinspelningar av kulning, via svensk 1960-talspops mest inflytelserika band Tages *Studio* till 1990-talets viktigaste folkmusikinnovatörer, Hedningarna, och CD:n *Trä*. För fullständighetens skull hade det här varit givande med en analys av inspelad konstmusik, och kanske också någon form av elektronisk musik (fullständigt inte i den meningen att samtliga genrer måste täckas in utan att stilområden med väsentligt olikartade produktionssätt kommer med). Vad det gäller själva analysmodellen hade också någon åskådliggörande grafik möjligen underlättat för läsarens förståelse, liksom vissa avsnitt i exempelanalyserna hade kunnat åskådliggöras med korta notexempel. Det är därtill aningen

förvånande att författaren inte nämner intervjuer som möjliga källor till kunskap om hur en eller flera inspelningar kommit till! Därtill borde man i en senare upplaga kunna tillfoga att, särskilt när det gäller äldre inspelningar, inspelnings- och bandjournaler från studion ifråga kan utgöra ett värdefullt källmaterial om tillkomstprocessen. *Vad är det jag hör?* är en nyttig och läsvärd bok som slår välbehövliga broar mellan disciplinerna ljud- och musikproduktion och musikvetenskap; den för in musikvetenskapliga och humanistiska perspektiv i den förstnämnda, praktiskt orienterade disciplinen, och gör förhoppningsvis samtidigt musikvetenskapen mer uppmärksam på det rika och fascinerande forskningsfält som inspelningar av musik erbjuder.

Toivo Burlin

Tradisjonell sang som levende prosess

Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentakelse og variasjon. Ed: Lene Halskov Hansen, Astrid Nora Ressem och Ingrid Åkesson. (*Norsk visarkivs publikasjon II, Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv XXVI*) Oslo: Novus, 2009. 211 s., notex., ill. ISBN 978-82-7099-536-3

New musicology – någon som minns? Språkforskningen har sin *new literacy*. Båda riktningarna är kulturanalytiska och vill kort sagt rikta sökarmen mot sådant som föregångare inte ägnat sig åt. I förening skulle de kunna bidra till förnyelsen av visforskningen som ju hämtar näring från både musik- och textforskning. Är månen en sådan nyorientering på gång i nordisk visforskning? Den

frågan väcktes, när en ny antologi anlände till min röda brevlåda. Ivrigt började jag läsa...

Boken är första produkten från ett nybildat nordiskt nätverk för vokal folkmusikforskning – eller "traditionell sång" som det står i rubriken. Redaktörerna har sin bas i respektive Dansk folkemindesamling, Norsk visearkiv och Svenskt visarkiv, vilket skulle kunna antyda att nätverket – och dagens pågående visforskning – är mer förankrat i traditionsarkiv än i universitetsmiljöer. Nätverket har sin förebild i ett bredare nätverk för nordiska folkmusikforskare som existerat i mer än 25 år. Enligt bokens förord är det nya nätverkets mål att samla både specialiserade forskare och forskande utövare samt forskare från olika discipliner. Härigenom vill man åstadkomma förbättrad kommunikation och nytänkande.

Antologin innehåller bidrag från sex norska författare (Velle Espeland, Anne Murstad, Ingrid Gjertsen, Olav Solberg, Ragnhild Furholt och Astrid Nora Ressem), tre svenska (Ingrid Åkesson, Susanne Rosenberg och Margareta Jersild) och en dansk (Lene Halskov Hansen). En starkt känd aning säger mig att den fördelningen ganska bra speglar skillnaden i forskningsaktivitet i dessa tre länder.

Det samlande temat är variation – eller variabilitet som flera författare hellre skriver. Dessa utgår ifrån Tellef Kviftes enkla men effektiva definition av begreppet: "the phenomenon that a piece of music may be played in different ways on different occasions, and still be perceived as the same piece of music" (s. 12). Temat är långt ifrån nytt, det är snarare den röda tråd som går igenom generationer av nordiska visforskarens arbeten. Ett välkänt tema som detta kan lätt knytas till existerande litteratur, samtidigt som möjligheten till verklig

förnyelse blir mindre. Det ska redan här sägas att flera bidrag – inte oväntat – knappast lever upp till målet att tänka nytt.

Två inledande bidrag överblickar temat. Ingrid Åkesson gör en litteraturgenomgång om visvariation och presenterar en modell som är en vidareutveckling av avhandlingens uppdelning i återskapande, omskapande och nyskapande. Hon för in två strategier hos vissångare, memorerande respektive improvisation. Med Bruno Nettls båda begrepp *use* och *function* skulle man kunna säga att strategierna representerar *use* och skapandekategorierna *function*.

Velle Espeland serverar en användbar översikt över variation av vistexter. Han dissekerar och systematiserar texternas relativa föränderlighet i traditionell vissång på ett elegant sätt. Hans bidrag fungerar faktiskt som en introduktion till ämnet.

Det finns här inte utrymme för en genomgång av samtliga artiklar, bara några nerlag: Lene Halskov Hansen tar upp en intressant tråd från föregångaren Thorkild Knudsen, nämligen det faktum att många goda vissångare ser visans berättelse inom sig. Likt goda berättare som i sitt inre ser historiernas miljöer, personer och framför allt personernas handlingar har en del vissångare förmåga att leva sig in i visans universum. Halskov Hansen ställer frågan: "Styrer den indre billeddannelse deres valg af ord, vendinger, udtryk og formler når de har glemt det de plejer at synge?" (s. 69). Med denna fråga flyttar hon fokus från variationens mönster som många visforskare ägnat sig åt till variationens bakgrund. Det är förstås lättare att studera variationen i sig, betydligt svårare att komma fram till varför sångare över huvud taget varierar sin sång.

Halskov Hansen beskriver hur två systrar sjunger samma ballad med endast små avvikelser och kommer fram till att dessa avvikelser beror på att de betraktat balladens handling genom sina skilda personligheter. Därigenom blir balladen i det ena fallet "en dramatisk fortelling", i det andra en "sorgfull" – trots att de divergerande ställena inte är särskilt många.

Detta grepp på variationsproblematiken känns mycket meningsfullt. Variationerna blir spår som leder till större förståelse för sångarnas inre drivkrafter. Margareta Jersild har hittat två nålar i balladmaterialets höstack och lägger med dessa fynd till ännu en aspekt på balladens formeluppyggnad. Hon uppmärksammar två insjungna ballader som ifråga om form avviker från det normala strofmönstret. Den oregelbundna texten tvingar därmed fram ett annat meloditänkande som Margareta Jersild hävdar är "en rest av en äldre teknik" (s. 193). Dessa båda ballader skiljer sig från det normala genom att ha frasen som melodisk enhet. Melodifraserna lanseras och kombineras på ett sätt som ibland har ett samband med texten, ibland till synes utan ett sådant samband. Tyvärr finns balladerna bara insjungna vid ett tillfälle. Man vet därför inte hur fraskombinationerna skulle ha sett ut nästa gång sångaren tog upp sin visa. Men Margareta Jersild misstänker att sångarna med tillgång till dessa frasformler kunnat variera framförandena. En av de studerade balladerna har en förhållandevis modern durmelodik, men bygger ändå på frasformeltekniken. Margareta Jersild kan därmed konstatera att en ballad kan moderniseras, utan att en äldre struktur försvinner.

Dessa fåtaliga nerlag i den nya antologin ger inte rättvisa åt helheten, men ger i alla

fall prov på innehållets spännvidd. Någon genomgående ny syn på forskningen om traditionell sång står knappast att finna, men många öppningar till nya givande perspektiv som exempelvis finns i de båda sistnämnda bidragen. Som helhet är boken emellertid ett glädjande vittnesbörd om en nystart i nordisk visforskning. Den vittnar indirekt om att aktiva forskare inom detta fält har upprättat relationer till varandra, vilket gör att vi framöver kan se fram emot en blomstrande tid av nordisk visforskning.

Gunnar Ternhag

Smittsamt. En kulturstudie av musikbruk bland tonårstjejer

Ann Werner: *Smittsamt. En kulturstudie av musikbruk bland tonårstjejer*. Diss. Linköpings universitet. Umeå: H:ström, 2009. 272 s. ISBN 978-91-7327-096-0

Ann Werners avhandling *Smittsamt* är en "kulturstudie" om "hur tjejer i Sverige använder musik i sin vardag och hur denna användning samverkar med genusskapande identitetsprocesser."

Undersökningen är baserad på ett fältarbete med 23 medverkande tjejer, 14–16 år gamla, i en mellanstor svensk ort under 2005 och 2006. Avhandlingen har tre huvudteman: mediers betydelse för musikbruket, hur det känns i kroppen och hur tjejerna beskriver känslor i samband med musik samt smakpraktiker, alltså hur man värderar musik och varför samt vad 'god smak' kan innebära. Avhandlingen bygger på ett modernt kulturteoretiskt konstruktionistiskt perspektiv där tjejerna ses som aktiva brukare som väljer

musik och använder den i olika syften. Tydligt visar Werner hur de orienterar sig bland livshållningar och åsikter med hjälp av musik, och hur musiken också blir en slags social valuta.

En mycket snabb kulturell förändring av musiklivet med nya ljudbärare och medier, mobila lyssningsapparater och ett gigantiskt musikutbud gör att äldre studier och forskningsresultat kring bruk av musik snabbt blir gamla. Werners informanter är tonåringar som inte minns en tid utan datorer, internet och mp3-filer. En delvis parallell studie med likheter i anslag och metod är Åsa Bergmans avhandling *Växa med musik*, också från 2009. Båda ingår i en växande tradition av fältarbetsbaserade avhandlingar om olika aspekter av ungdomars liv på 2000-talet.

Ann Werner lägger ett särskilt fokus på genusaspekter, och här ligger studiens största värde. Hon visar hur tjejerna skapar sina världsbilder och identiteter, pekar på skillnader mellan killars och tjejers musikbruk och hur olika sociala grupper, som 'svennar' och 'utländska', skapas med hjälp av musik och generellt hur olika musik kan användas till stor del beroende av genus. Det handlar inte bara om smak för olika stilar utan också om till exempel tillgång till datorer. Werner visar att det ofta är pappor och storebröder som bestämmer vem som får använda hemmets dator och när, och det är även de som har de modernaste och bästa maskinerna. Tjejerna behärskar ibland datatekniken minst lika bra som sina manliga familjemedlemmar men tonar ner sin kunskap eller känner sig underlägsna.

Musik-TV, internet och tips från andra muntligen eller via chattar är de dominerande sätten för att lära känna eller skaffa ny musik. Även om det finns många nyheter på teknikområdet blir det också tydligt hur gamla

kulturella och sociala mönster reproduceras – inte minst när det gäller smak och värderingar av musik – eller ibland förses med lite varierad klädedräkt.

Det ska påpekas att detta är en avhandling inom ämnet kulturstudier. För en musikvetare borde det vara intressant med studier av musik från andra ämnens perspektiv och teorier (även om just detta fält, musikbruk bland unga tjejer, inte precis är ett område där det vimlar av musikvetenskapliga studier). Det blir lätt så i flervetenskapliga studier att de olika forskningsdisciplinernas perspektiv inte möts utan glider förbi varandra. Det finns flera exempel på detta i avhandlingen.

Det finns en hel del forskning inom musikvetenskap och musikpedagogik, både på engelska och svenska, som Werner inte tycks känna till eller nämner. Värdet av avhandlingen hade stigit betydligt om hon låtit sin forskning gå i dialog med tidigare undersökningar, både för att underbygga sina egna resultat och teorier och för att jämföra med och kanske kritisera tidigare forskning. Det här gäller främst allmänna studier av musik och ungdomar, musik och identitet, musikpsykologi, musik och språk, genrebenämningar etc. (se studier av exempelvis Börje Stålhammar, Lucy Green, Maria Karlsson, Even Ruud, Thomas Bossius och undertecknad). Istället åberopas på flera ställen en kanon av forskarnamn och teorier som är de vanliga inom Cultural studies. De intressanta och berikande mötena mellan olika perspektiv uteblir.

Musikfilosofiska och musikpsykologiska spörsmål eller frågor om musik och emotioner som behandlats av många forskare under långa tider klipps av genom en snabb hänvisning till någon cultural studies- auktoritet. Ibland reduceras komplexa och mångdimension-

ella frågeställningar till trivialiteter. Jag begär inga djuplodande utläggningar om sådana frågor (en studie kan inte ha med 'allt' och bli hur stor som helst) men åtminstone en vink i en fotnot om att författaren tänkt på problemen och insett dess svårighetsgrad.

Jag är heller inte övertygad om alla slutsatser i avhandlingen. Här och var förekommer generaliserande resonemang som inte verkar vara förankrade i tjejnarnas utsagor. Werner utnyttjar inte sitt gedigna empiriska material för att exemplifiera och underbygga. Vi får ibland veta att "tjejerna gjorde ..." olika ting, men utan att vi får citat som belyser eller utan att får veta hur författaren kommit fram till resultatet. Vid flera tillfällen under läsningen vill jag spontant utbrista: 'hur vet du det?'. Ett exempel: "Känsloklustret med sorgset och lugnt musiklyssnande hjälpte tjejerna att hitta ramar för sina känslomässiga upplevelser av heterosexuallitet." Det är möjligt, för att inte säga sannolikt, men: hur vet hon det?

Kritiken till trots, som delvis mera ska ses som riktad mot forskningsperspektivet än mot Werners genomförande av undersökningen, är detta en värdefull studie. Texten innehåller många intressanta exempel på hur musik brukas av unga tjejer, men det mesta bekräftar det vi redan vet mer än ger nya insikter.

Som musikvetare måste jag till sist undra varför vi så ofta överlämnar den här typen av viktiga undersökningar av brännande frågor i dagens musikliv till forskare från andra discipliner. Det allra roligaste och bästa vore förstås om vi kunde samarbeta eller åtminstone samtala och rådgöra med varandra.

Lars Lilliestam

Samlade visor. Perspektiv på handskrivna visböcker

Samlade visor. Perspektiv på handskrivna visböcker: föredrag vid ett symposium på svenskt visarkiv 6-7 februari 2008. Ed: Gunnar Ternhag (*Acta Academiae Regiae Gustavi Adolphi CV*), Uppsala 2008. 258 s. ISBN 978-91-85352-78-4

För alltför längesedan, i slutet av sjuttioalet, skrev jag tillsammans med en kamrat en B-uppsats i historia. Uppsatsen skulle handla om soldatvisornas historia och betydelse, och skrevs på initiativ av vår handledare, som var inblandad i ett projekt om militärhistoria. Då både jag och min studiekamrat var medlemmar i olika lokala musikgrupper, tyckte hon att det var ett lämpligt ämne för oss. Institutionen bekostade en resa till Svenskt visarkiv, där vi i ett par dagars tid fördjupade oss i massor av svarta vaxduksböcker som ägts av soldater kring sekelskiftet 1900.

Det blev inte någon bra uppsats. Inspirerade av tidens offentlighetsteorier à la Jürgen Habermas och Negt/Kluge försökte vi förklara visornas funktion som embryon till en alternativ offentlighet. Jag kommer med en känsla av skam och hysteriskt skratt fortfarande ihåg inledningens storvulna försök att härleda militärmusiken tillbaka till tidernas begynnelse och de första människornas stridstjut.

Trots att uppsatsen inte på något vis blev minnesvärd, glömmer jag dock aldrig känslan av de svarta vaxduksböckerna. Det var inte i första hand de olika skillingtrycken som gjorde intryck, utan de teckningar som flera av soldaterna hade gjort och som ofta var skabrösa illustrationer till visornas pornografiska

innehåll. Teckningarna, och soldaternas signaturer, gav en hisnande närvarokänsla som överbryggade tidsgapet mellan mig och visornas ägare. Att tänka sig att det satt en ung man i ungefär samma ålder som mig och gav uttryck åt sin längtan, ingav en känsla av att historien inte var abstrakt utan något som bestod av de avtryck som både kroppar och tankar gjorde.

Därför är det så spännande att få ta del av de tolv uppsatserna i den av Gunnar Ternhag redigerade antologin *Samlade visor. Perspektiv på handskrivna visböcker*. I sin inledning diskuterar Ternhag visbokens funktion och historia. Även om visböcker funnits alltsedan 1700-talet har de utvecklats. Ternhag citerar den flitige visboksforskaren Sven-Bertil Jansson som menar att visboken, på grund av den ökade läs- och skrivkunnigheten, inte bara nått andra kretsar än borgerlighetens. I industrialismens spår har det ägt rum en individualisering som även påverkat visboken och dess brukare.

Ternhag citerar Jansson som skriver att de handskrivna visböckerna från slutet av 1800-talet och de första decennierna av 1900-talet är dokument om individen på ett annat sätt än de äldre: "Medan borgerskapets och adelns samlingar är mer eller mindre direkt relaterade till dessa kretsars umgängesliv kan de breda lagrens visböcker framstå som privata dokument, jämförbara med exempelvis dagböcker."

Bidragen i antologin kretsar också kring dessa mera individualiserade visböcker från "modernare" tid. Det enda undantaget är Margareta Jersilds intressanta studie av Jacob Gravers versifierade dagbok från 1760-talets sällskapsliv. Gravers dagbok bekräftar Sven-

Bertil Janssons tes att de tidigare visböckerna var relaterade till umgängeslivet.

De övriga bidragen skulle man med ett par undantag kunna dela in i två huvudgrupper. Den ena gruppen är mera teoretiskt inriktad och vill bl.a. utifrån teorier som Cultural Studies analysera visböckernas identitets- skapande och kontextrelaterade funktion. Jens Henrik Koudals undersökning av två danska visböcker från 1840-talet är ett bra exempel. De är skrivna av två unga män, den ene värn- pliktig sjöman, den andre lantarbetare. Koudal menar att själva valet av visorna i männens böcker är intressant, därför att det visar hur de använder visorna till att skapa sina identiteter. Han skriver: "När man väljer att skriva ned en visa i en visbok [...] genomspelar man en identitet, i det man tar diktens ord och berättarperspektiv i sin penna. Man [...] prövar sin individuella identitet och bearbetar sin mentala situation."

I Karin Strands studie av en betydligt modernare visbok, en s.k. schlagerbok från slutet av 1920-talet, spelar också själva urvalet en viktig roll. I schlagerboken, liksom i dagens digitala musiksamlingar inrymda i en iPod, används musiken för att konstituera det egna identitetsblivandet. Det verkligt spännande i Strands artikel är hennes förklaring till hur det kan komma sig att de många "manliga" visorna i schlagerboken kan användas av en ung kvinna. Som kvinna tycks det inte finnas något annat val än att identifiera sig med den tilltalade, d.v.s. objektet för det manliga begäret. Strand menar dock att troligen kan även kvinnan leva sig in i textens jagperspektiv. Liksom i fiktionens lek kan den unga kvinnan i schlagertexten testa "olika positioner i den dubbla fantasin att vara åtrådd och att via

'språkrör' formulera sin egen längtan", att själv vara aktiv.

Till den identitetsskapande gruppen hör också Gunnar Ternhags analys av platsernas betydelse i soldaten Anders Örns visbok. Denne förflyttar sig ständigt mellan hemmets plats, skrivhandlingens plats och visans plats, och i förflyttningarna kan man få inblick i en ung mans personliga utveckling och samtidigt se hur platserna, de reella och de drömda, bidrar till att fästa honom vid världen. Alf Arvidsson diskuterar utifrån sin farmors visbok kontextualiseringens betydelse. Arvidsson menar att det inte är möjligt att tala om en enda kontext. Visboken visar att det inte finns ett givet sammanhang, utan en mängd skiftande. Utifrån sina konkreta behov i ett visst sammanhang väljer individen texterna för olika syften. Även Ann-Catrine Edlunds uppsats är mera teoretisk, men av en annan karaktär. Hon är inriktad på att studera visböckerna i ett *literacy*-perspektiv, d.v.s. visboken som deltagare i och delaktig i en rad olika skriftpraktiker.

Den andra huvudgruppen av antologins artiklar fokuserar mer på de enskilda levnadsöden som man kan utläsa via visböckerna och det sammanhang i vilka de skrivs. Här finns Sven-Bertil Janssons intressanta studie av den sjuke soldaten J. H. Brosenius, vilken var inlagd på Garnisonssjukhuset åren 1904/05. Märta Ramsten skriver i sin undersökning av några av de visböcker som skickades in till Radiotjänsts folkvisepristävling 1947–48, att via visböckerna kommer hon människorna från det förgångna in på livet. Även Eva Danielssons och Annika Nordströms bidrag är av denna karaktär.

Denna grupp av uppsatser är kanske inte så explicit teoretiska, men de tar verkligen

visboken i bruk för att genom de olika människoödena konkret belysa historiska förhållanden. Britt Liljewalls studie av hur ett kärlekssamtal i mitten av artonhundratalet kan föras med visbokens hjälp är ett bra exempel på historia som blir sinnligt konkret. Hon studerar en brevväxling mellan två tilltänkta makar. Breven håller en kysk ton, men i de citat från visor som de bägge älskande strör genom breven finns en intimare och mera sensuell ton. De valda citaten, liksom de valda visorna i visböckerna, talar ett tydligt om än ibland dolt språk.

Det tillhör en av denna antologis stora förtjänster att den talar om vad det går att göra med detta dolda språk för att skapa förståelse, inte bara för det förflutnas visor och människor utan för visans och musikens betydelse överhuvudtaget.

Anders Öhman

Vokal folkemusikk verden rundt

Vokal folkemusikk verden rundt: studies in global vocal traditions. Ed: Irene Bergheim. Trondheim: Tapir, 2007. 274 s. ISBN 978-82-5192-267-8

Denna antologi bygger på ett seminarium om traditionell sång vid universitetet i Trondheim 2006. Ämnesvalen spänner över folkligt sjungande i Norden med utblickar till andra sångkulturer liksom till tidig musik i gränsområdet mellan noterat och gehörsmässigt. Det finns inte så mycket publicerat med dessa perspektiv, så boken är välkommen. Ett par av uppsatserna presenterar större teoribyggen, några är intressant kommenterade fallstudier

ur fältarbeten och arkiv medan ett par texter har ganska elementär karaktär. Ämnen, infallsvinklar och metoder skiljer sig starkt från varandra. Antologin, med texter på norska, svenska och engelska, är något spretig med förhållandevis stora inbördes skillnader i stringens och grad av orientering i tidigare forskning; den är också inspirerande och flera artiklar kan säkert leda till fortsatt diskussion. Ett par av de texter som är på engelska hade dock vunnit på noggrannare språkgranskning.

Boken inleds med en utförlig presentation av kulturanthropologen Timo Läisiö "transition theory", ett projekt med syfte att formulera universella lagar för det mänskliga sjungandets modalitet – här snarast i betydelsen förmåga att forma och memorera melodiska motiv som relaterar till vissa referenstoner, "anchor tones", och att transponera eller modulera dessa melodirörelser. Teorin bygger på strukturer som uppfattas som omedvetna och genetiskt ärvda samt belägna på biologiska och kognitiva nivåer vilka föregår alla kulturella skillnader, t.ex. den nedre delen av övertonsserien. Utgångspunkten är alltså biologi och neuroakustik. På basis av de globala, gemensamma grundläggande strukturerna vill Läisiö sedan analysera fram olika lokala "song grammars" för olika kulturer. Dessa grammatiker gäller enbart tonhöjd och metrik. Som humanist kan jag inte bedöma detta systembygge med evolutionära förtecken annat än på ett mycket generellt plan. Flera av författarens observationer och påpekanden verkar sammanfalla med iakttagelser i andra studier, med andra metoder, av områden utanför västerländsk konstmusik. Hit hör förekomsten av tänkta referenstoner i modalt uppbyggda melodier liksom förekomsten av olika *modi* i samma melodi. Analysen bygger på en mängd

exempel på vokal musik, men sådant som musikinstrumentets eventuella påverkan på tonförråd genom tiderna tas inte upp. Teorin kan också ses som ett inlägg i den ständigt pågående debatten om vad som är biologiskt respektive kulturellt bestämt. Jag skulle gärna vilja se Läisiös imponerande arbete diskuteras i ett bredare samtida forskningsperspektiv, i dialog med förslagsvis musikkognitiv forskning (t.ex. Ahlbäck 2006) och de senaste decenniernas musiketnologiskt inriktade tonalitätsstudier.

Det motsatta synsättet, att musik aldrig kan förstås universellt utan enbart kulturellt, framträder i Anitha Erikssons fältarbetsrapport från Oceaniens övärld. Artikeln är snarare beskrivande än problematiserande. Bjørn Aksdal analyserar sambandet mellan sjungna *slåttestev*, som till funktionen ungefär motsvarar en svensk polsktrall men kan ha olika metrik och taktart, och *slåtter* (danslåtar) spelade på hardingfela. Där slåttestevet består av ett eller ett par melodimotiv eller fraser med en kort text samt oftast trall adderas i den längre slåtten (gangar, halling, springar) ofta ytterligare ett par motiv, vilka upprepas och varieras på ett mera intrikat sätt än i stevet. Författarens slutsats av en genomgång av tre olika "låtpar" är att skillnaderna i musikaliskt-grammatisk struktur mellan slått och slåttestev är desamma oberoende av vilken av de båda som är den ursprungliga formen. Instrument- och instrumentalmusikforskaren Aksdal gör en intrikat motivanalys, främst av de instrumentala slåttarna, men går inte alls in på vad röst- respektive instrumentidiotmatik kan betyda för variationsmönster och ornamentik eller hur släktskapet med andra instrumentala respektive vokala gener spelar in. I den engelska översättningen förväxlas

termerna strof och takt. Jon Storm-Mathisen har skrivit en kort och ganska elementär artikel om kveding av stev. Han hävdar en direkt förbindelse mellan de fornordiska versmåttens ljó aháttir och galdralag och gamlestevens metrisk och accentmässiga uppbyggnad. Författaren har själv experimenterat med att sjunga gamlestevmelodier till Havamals texter.

Den tyske musikvetaren Robert Lug vill bygga en bro mellan medeltida notmanuskript från kontinenten och nutida traditionell, ornamenterad sångstil i bl.a. de nordiska och brittiska/keltiska områdena. Han hänvisar till tidigare forskning om förbindelser mellan trubadur- och trovverssång, *Minnesang* etc. Å ena sidan och de nordvästeuropeiska balladerna å den andra, samt går närmare in på 1200- och 1300-talssångböcker med profana melodier nedtecknade med neumer respektive koral-(kvadrat)notskrift. En av Lugs utgångspunkter är att det i dessa notböcker är fråga om en deskriptiv notation, tänkt att avbilda en individuell sångares framförande – alltså spår av ett slags medeltida "fältarbete". Han tolkar dessa notskrifters ligaturer som ett kodsysteem för vokal ornamentik på mikronivå, vilket han visar grafiskt i s.k. "teckentråd". Metoden kallar han "strukturell transkription". Lug menar att makrorytmen (d.v.s. puls och meter) utelämnades av 1200- och 1300-talens skrivare eftersom denna troligen i stort sett har följt textmetern, medan notbilden i stället ger detaljerad information om tekniken att sjunga snabba utsmyckningsfigurer vilka inte påverkar metern. Lugs strukturella transkriptioner påminner på ett slående vis om sentida musiketnologers sätt att skriva ner t.ex. folkliga koraler och annan ornamenterad sång. Han pläderar också för att använda nutida folksångares praktiska kunskap för

att tillgängliggöra den profana medeltida sångskatten. Åtskilliga folkmusikforskare har hänvisat till en möjlig, utbredd förekomst av ornamenterade sångstilar för såväl folkligt som höviskt musicerande i det medeltida Europa, där vissa element har levt kvar i folklig gehörstradition. Lugs modell pekar i samma riktning.

Musiketnologen Anne Murstad skriver om skotsk-gaeliska *waulking songs* – alltså traditionella arbetslåtar ursprungligen sjungna av kvinnor under valkning/stampning av ylletyg – i nutidskontext. Hon beskriver hur övergången från ett icke-performativt, funktionsstyrt framförande till dagens konserter och mediering har påverkat både sjungandets struktur och omgivningens uppfattning. Framförandet av dessa låtar, växelvis mellan försångare och övriga deltagare, har ursprungligen haft nära samband med såväl könsarbetsdelning som förankringen i den fysiska arbetsprocessen med successiv intensifiering av såväl tempo som styrka. Den rytmiska funktionen liksom den kvinnliga arbetsgemenskapen har styrt både framförandet – ibland långa följder av olika visfragment – och textval. Murstad påpekar hur upptecknare har tenderat att både nedvärdera och främmandegöra *waulking songs* p.g.a. bristande insikter i sångkontext och språk. Idag har – som i flera andra traditionella sånggenrer – det funktionsstyrda och det narrativa ersatts av en fokusering på melodi och röstklang. Sjungandet har fått mera instrumental karaktär och lyssnare associerar ofta till en konstruerad keltisk exotism.

Även Alice C. Boyds artikel behandlar kvinnors växelsång under arbete, här i Mocambique. Hennes skildring av sången som uttryck för könsmaktsförhållanden pekar på åtskilliga likheter med arbets- och makt-

fördelning liksom med kvinnors sjungande i andra kulturer. Studien, som bygger på två musikexempel vilka beskrivs verbalt i texten, hade dock vunnit på flera referenser till såväl andra studier av afrikansk *call-response* som till musiketnologisk litteratur. Författaren refererar till Foucault för diskussionen av sång som eventuell motståndshandling; man skulle här också kunna tänka sig att använda feministisk teori.

Astrid Nora Ressem diskuterar några aspekter av uttryck för muntlig kultur och muntlig tradering inom en i övrigt skriftdominerad kultur. Utgångspunkten är frågan hur utövarna bakom uppteckningar och inspelningar egentligen har tänkt kring sjungandet; hur kan vi genom dokumenterat material komma åt det annorlunda fokus och den andra typ av medvetenhet som innefattas i muntlighet eller gehörsmässighet? Med hänvisning till bl.a. Ong och Holbek tar Ressem upp skillnaden mellan det visuella ordet, ordet som synligt objekt, och ordet som endast potentiell existens hos en talande eller sjungande människa samt de olika sätt att tänka som hänger samman med muntlighet respektive skriftlighet. Dessa frågor har i huvudsak diskuterats i samband med berättande och behöver tas upp i en sångkontext. Mer eller mindre uttalade drag av formeluppbyggnad finns i både texter och melodier i genren medeltida ballader; det samma gäller en additiv struktur. Upprepning med variation, liksom ett dramatiskt bildspråk, fyller i en muntlig genre en annan funktion än i skriftfäst litteratur.

Tre texter rör andlig sång. Ingrid Gjertsens artikel fokuserar på källkritiska problem och, liksom Ressems text, frågeställningar kring spänningsfältet muntligt – skriftligt. Gjertsen, musiketnolog specialiserad på folklig andlig

sång, diskuterar begreppet "religiös folketone" bland annat i relation till antagen påverkan från gregoriansk sång. Beträffande den andliga folkliga sångens tillhörighet i äldre folklig musiktradition över huvud taget samt beträffande t.ex. tonalitet visar Gjertsen på liknande resultat som i svenska studier. Punktuppställningen av källtyper för texter och melodier är värdefull; för mig som svensk forskare är den belysande för skillnader mellan norsk och svensk andlig folklig sångtradition. Över huvud taget är det förtjänstfullt – och behövt – att klargöra de komplicerade rotsystem, förändringsprocesser och samband som kännetecknar folklig eller muntligt/ gehörsmässigt präglad musik.

Musikvetaren Reidar Bakke följer en (ursprungligen profan) melodi tillskriven 1500-talstonsättaren Jakob Regnart, mest känd till texten "Gläd dig du Kristi brud", i ett Bachpreludium, ett par koralboksversioner samt sex folkliga varianter från Norge, Sverige och Finland. Författaren undersöker varianterna med avseende på omfång, tonalitet, rytm, frasernas begynnelse- och sluttoner samt ornamentik uttryckt som antal toner. Inte oväntat är resultatet att de folkliga varianterna uppvisar större variationsrikedom såväl melodiskt som rytmiskt och utsmyckningsmässigt medan grundmelodin dock är tydligt igenkännbar. Framställningen är främst deskriptiv utan hänvisningar till andra analyser av likartat musikmaterial.

En liknande studie är Irene Bergheims av trettio folkliga varianter av en psalm-melodi, från Norge, svenskspråkiga områden och Danmark. Psalmerna har sitt ursprung i 1400-talet, som en vers i "Dies est laetitiae". Den svenska texten lyder "En jungfru födde ett barn idag". Melodin har också använts till

Brorsonpsalmen "I denne søde juletid". Det är tidigare väl känt att det finns många melodi-varianter från svenskspråkiga områden på just "En jungfru födde ett barn idag", så en jämförelse med det norska materialet är värdefull. Bergheims analys bygger på ett antal parametrar: omfång, melodibörjan, form, frassluttoner, melodiriktning/kurvatur, takt/rytm samt melismatik. Den huvudsakliga slutsatsen är att man genom analysen finner stora likheter mellan varianterna i de flesta parametrarna, vilket kanske inte uppfattas genast när man lyssnar till dem. Upptecknarpraxis diskuteras endast översiktligt, t.ex. i samband med att melodierna har upptecknats eller transkriberats i såväl jämn som udda, eller växlande, taktart. Författarens slutsats är att *ambitus*, form, frassluttoner samt kurvatur i både enskilda fraser och i melodin som helhet är de mest stabila elementen, medan puls, rytm och utsmyckning varierar mera. Det har konstaterats att just denna psalmmelodi mycket tidigt etablerades i en förhållandevis fast form, till skillnad från många andra. Stabiliteten i olika faktorer kan alltså skifta beroende på hur stor likheten är mellan olika tidiga källor. Såväl Bergheim som Bakke och Gjertsen hade haft glädje av att jämföra sina resultat med Jersild och Åkesson, *Folklig koralång* från 2000. Att detta inte har skett kan vara ett tecken på att vi än så länge inom Norden inte har tillräcklig information om litteratur på de andra skandinaviska språken. Den här antologin är emellertid ett steg i denna riktning.

Språkvetaren Gunilla Byrman och professorn i musikvetenskap Boel Lindberg presenterar den samling av George Stephens uppteckningar som utgör grundvalen för ett forskningsprojekt vid Växjö universitet samt ett par teoretiska utgångspunkter för arbetet.

Författarna diskuterar en uppteckning ur Stephens samling av SMB 12, "Jungfrun förvandlad till lind", där text och melodi tydligt härrör från samma meddelare, vilket inte är fallet i SMB, vars källa har varit Hyltén-Cavallius manuskript. De tar bland annat upp den oregelbundna pulsgrupperingen i melodin men relaterar här inte till tidigare forskning om aspekter på frimetriskt framförande. Artikeln presenterar också kortfattat två metoder. Den ena är s.k. ny filologi där alla varianter betraktas som intressanta i sin egen rätt och även social kontext beaktas. Den andra är Norman Faircloughs modell för diskursanalys, tänkt att användas även på det musikaliska materialet. Båda dessa modeller kan säkert ge intressanta resultat. I den refererade litteraturen saknas dock senare års skandinaviska forskning inom balladområdet.

En utmärkt idé är att till boken bifoga en CD där sångerskan och pedagogen Unni Løvlid fängslande och informativt berättar om sin egen vistradition från Hornindal och sitt förhållningsätt till den. Hon sjunger dessutom ett dussintal visor. Inslaget av levande musik och personlig kommunikation ger nya perspektiv på texterna. Boken innehåller också en selektiv bibliografi över norsk vokal folkmusik, sammanställd av Astrid Nora Ressem vid Norskt visearchiv och Irene Bergheim vid universitetet i Trondheim. Denna förtjänstfulla översikt kan vara av stor nytta även för svenska forskare och studenter; den ligger även på www.visearchivet.no där den successivt uppdateras.

Ingrid Åkesson

What Kind of Theory is Music Theory?

What Kind of Theory is Music Theory? Epistemological Exercises in Music Theory and Analysis. Ed: Per F. Broman och Nora A. Engebretsen. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008 (*Stockholm Studies in Musicology* I). 320 s. ISBN 978-91-85445-80-6

The interrogative title *What Kind of Theory is Music Theory?* is likely to elicit another question from those who have a taste for methodological debate: 'what kind of music theory?' The answer is not immediately obvious from the collection of essays that Stockholm University recently published under this title. These essays – which are grouped in three main sections ("Music Theory and Science", "History", and "Language and Metaphor") – address such diverse areas of competence as Schenkerian theory, the analysis of recordings, historical musicology, rhetorical criticism, mathematized twelve-tone theory, and music cognition. Not only are the areas diverse, the theories underlying them have different functions vis-à-vis their objects: one defines what is artful about a repertoire of musical works, while another maps out a universe of relations that serves the music analyst as a heuristic apparatus; one is concerned with the nature of musical sources and with what they transmit, while yet another produces testable claims about ways in which listeners make sense of music. How could one possibly think that all these music theories are of one kind, whatever kind that may be?

Quite apart from one's sense of belonging to a community of music theorists, which

could have been imposed by institutional factors, there is a substantial basis of relationship between the afore-mentioned areas – an awareness that results obtained in one of these areas bear relevance to the others. As Jonathan Dunsby puts it in his contribution to this collection, an essay drawing some lines for the analysis of recorded music: "knowledge is all about collaboration" (p. 190). This is not so much to say that any research result can potentially be applied across the divisions of music scholarship, as to observe that, taken together, the results from all divisions show the limits of each. Music in all its facets (work, performance, event, process, discipline, etc.) has invited a myriad of investigative perspectives and practices, none of which, according to Elizabeth Sayrs and Gregory Proctor, in their argument for methodological pluralism, should develop into "the only possible yardstick of 'real knowledge'" (p. 59).

However, the editors of the collection – Per Broman and Nora Engebretsen – obviously did not want to satisfy themselves with sketching a harmonious picture full of collaborative and complementary effort. Rather than addressing the common focus of all that effort, their book is an attempt to locate music theory's orbit in the universe of the sciences. The first section, which comprises five of the twelve essays – including those by the editors themselves – is most outspoken in this regard, and can be summarized as follows: the philosophy of science has grown to a state in which it can grant music theory scientific status without demanding a surrender to criteria characteristic of research in other fields (like physics). The five variations on this theme involve a critical discussion, if not an outright rejection, of such supposedly 'universal'

schemata of rationality as Popper's falsification procedure (by Broman) and Hempel's model of deductive-nomological explanation (by Stephen Peles). The authors describe the responsibility for the quality of scientific discourse in far more general terms. Sayrs and Proctor speak of "precision and rigor" as the ultimate foundation of science (p. 56); Engebretsen invokes "a balance between theoretical simplicity and explanatory power" (p. 104); and James Manns, after having discarded programmatic accounts, tonal centers, thematic-motivic recurrence, and organic coherence as objective sources of "unity" in music one by one, argues a conscious and controlled involvement of subjective judgment in music analysis.

Thus, the book takes issue with those who want to keep the domains of art and science entirely separate and resist the academization of music theory as well as with those who have fostered an all-too rigid scientific image of the discipline and have "laid claim to a level of epistemic certainty that is ... not available to an art" (Elisabeth Kotzakidou Pace, p. 181). However, it is mostly representatives of the latter category who figure prominently in this book: Milton Babbitt, for example, as the initiator of the positivist agenda for post-war music theory in the United States; and Matthew Brown and Douglas Dempster, as the co-authors of a 1989 article in the *Journal of Music Theory* XXXIII/1 (1989), which urged a renewal of this agenda ('The Scientific Image of Music Theory'). Babbitt is one of the main characters in Jacob Derkert's account of the changing roles of mathematics in music theory, which shows his writings on twelve-tone music to be at some variance with his positivist stance. As Derkert makes clear, Babbitt

has not taken great pains to develop the empirical side of music theory. Fred Lerdahl and Ray Jackendoff, in their book *A Generative Theory of Tonal Music* (*GTTM* for short, 1983), took an important step in that direction, by shifting the focus from the music itself to the listener making sense of it. But Mark DeBellis, whose essay concludes the present collection, raises pertinent questions about the empirical reality to which *GTTM* refers. In his view, the interaction between a listener's mental state, the conceptual framework available to her, and a representation of the music such as provided by *GTTM* is much richer than a one-way model of inference from *explanans* to *explanandum* suggests.

Most essays in *What Kind of Theory is Music Theory?* are thorough and stimulating, if in a few cases somewhat over-extended. The book affirms music theory's alliance with the sciences, while seeking full recognition of both its particularity and its diversity. Much emphasis is placed on its diversity, which begs the question of what is the core of music theory, and what distinguishes it from a related discipline like musicology. This question is underdebated in this collection. Furthermore, although published in Europe, it first and foremost reflects on issues that have ensued from the rise of music theory as an academic discipline in the United States. European music theorists, especially those who are working with practicing musicians in a conservatory environment, might not readily engage with these issues, but they would do a disservice to themselves not to at least know where they can find such profound discussions on their discipline.

Michiel Schuijjer

Uppsatsreferat

Pianoimprovisation enligt Czerny

Martin Edin: *Pianoimprovisation enligt Czerny och Liszt: 1800-talets preludierings- och pianoimprovisationspraxis i analys och exempel.*

Örebro universitet: Musikhögskolan, D-uppsats i musikvetenskap med konstnärlig inriktning, 2008.

Denna D-uppsats i musikvetenskap med konstnärlig inriktning är en undersökning av den improvisationstradition som odlades av pianister i Centraleuropa under den första halvan av 1800-talet. Syftet är tvådelat. Arbetet avser att (1) ge nya inblickar i det tidiga 1800-talets pianoimprovisationspraxis och (2) ge praktiska exempel på hur den tidens idéer om pianoimprovisation kan användas idag.

Uppsatsen är därför å ena sidan en musikhistorisk studie, å den andra en presentation av ett konstnärligt utvecklingsarbete som i praktisk handling har omsatt de idéer som framkommit genom de historiska källstudierna.

Framställningen är huvudsakligen inriktad mot preludiering, det vill säga konsten att improvisera förspel, men även andra aspekter av improvisationstraditionen diskuteras. Tyngdpunkten i källmaterialet utgörs av 1800-talspublikationer kopplade till preludierings- och improvisationsundervisning för pianister: pianopreludiesamlingar och improvisationsinstruktionsmanualer av Carl Czerny och Friedrich Kalkbrenner.

Att uppsatsen är förfärdigad inom ämnet musikvetenskap med konstnärlig inriktning

innebär att den är ett arbete inom praktisknära musikvetenskap, det vill säga den syftar till resultat som kan vara praktiskt användbara för utövande pianister. Den bifogade CD-skivan vill visa enkla exempel på möjliga vägar att bruka de idéer som dryftas i uppsatsen.

Martin Edin

Music for the Mad

Ester Lebedinski: *Music for the Mad: A study of the madness in Purcell's mad songs.* Uppsala Universitet: Institutionen för musikvetenskap, C-uppsats i musikvetenskap, 2009.

Galenskap var ett stående topos i engelskt sextonhundratalesdrama, och i restaurations-teatern under sextonhundratalets andra hälft var musikaliska framträdanden ett nära nog obligatoriskt inslag. Henry Purcell är känd bland annat för sina många kompositioner för Londons teatrar. Hans så kallade "mad songs", skrivna för Thomas Durfeys komedier, inkluderar den populära blandningen av musik och galenskap.

Undersökningen syftar till att utforska den musikaliska, verbala och dramatiska gestaltningen av galenskap i Purcells sånger för Durfeys komedier *A Fool's Preferment* (1688), *The Richmond Heiress* (1693) och del I och III av *The Comical History of Don Quixote* (1694 respektive 1696). Särskild tyngd läggs vid textillustration och sångernas placering i det talade dramat. Vidare diskuteras galenskap som beteenden vilka avviker från den accepterade normen, som det anormala i relation till det normala.

Purcells "mad songs" karakteriseras av ombytthet, det vill säga plötsliga växlingar

mellan tonarter, stilar, stämningar och verbalt innehåll, i motsats till den relativa kontinuiteten hos Purcells övriga sånger, samt ibland överdrivna tonmålningar. Purcells musik uttrycker inte ensam galenskap, snarare är gestaltningen sammanlänkad med verbal text och dramatisk kontext. Gestaltningen kompletteras och galenskapen framhävs av Purcells musik.

Ester Lebedinski

Den sista musiken på jorden

Richard Szary: *Den sista musiken på jorden (från bok till film - med musiken som instrument)*. Lunds Universitet: Institutionen för kulturvetenskaper, kandidatuppsats i musikvetenskap, 2009.

Syftet med uppsatsen är att genom en jämförelse av tre filmatiseringar av samma bok se hur man kan jobba musikaliskt med att skildra samma innehåll samt att belysa faktorer som inverkat.

Uppsatsen är avgränsad enligt följande:

En jämförelse görs mellan tre nyckelscener i filmerna *The Last Man on Earth* (1964), *The Omega Man* (1971) och *I Am Legend* (2007). En analys av hur musik används i boken *I Am Legend* (1954) sätts i relation till filmmusiken och visar skillnader mellan medierna.

Intervjuresultat används för att komplettera den musikaliska analysen med subjektiva upplevelser av den. Slutligen återfinns en kort historisk översikt för att ge filmerna och boken ett historiskt sammanhang.

Medan alla filmerna tagit fasta på hur musiken använts i boken för att skildra ensamhet, utanförskap, etc. ser vi många musikaliska

element som är starkt knutna till sin samtid. Detta skapar bland annat en känsla av identifikation med huvudkaraktären. Uppsatsen visar att de element som filmerna innehåller kommit att förändras i symbolik över tid vilket gör att vår förståelse av dem och tolkning riskerar bli annorlunda.

Richard Szary

Minnesnotis

Lennart Reimers (1928–2009)

Lennart Reimers föddes 1928 i småländska Algutsboda och blev redan vid unga år musikdirektör. Musiken blev en livstråd genom hela hans liv. Under hela 1950-talet var han musiklärare, bland annat vid Statens normalskola i Stockholm och också musikkritiker vid Stockholmstidningen och Svenska Dagbladet. Under 1960-talet var han förlagschef och VD i AB Nordiska Musikförlaget och senare vid Universal Edition i Wien. 1975 grundade han musikförlaget Edition Reimers. Han var mycket produktiv som författare och skrev tillsammans med sin hustru Gerd bland annat *Våra skolsånger*, *Kreativ musikundervisning*, *Konst- och musikhistoria* och många andra böcker.

Lennart Reimers disputerade 1983 vid musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet på en avhandling om Alice Tegnér's barnvisor. Han var lärare vid Kungl. Musikhögskolan i musikhistoria från 1975 och blev 1989 utnämnd till landets förste professor i musikpedagogik.

Lennart Reimers gjorde betydande insatser inom musikpedagogiken såväl i Sverige som internationellt. Under 1980-talet medverkade han i samarbete med Stockholms universitet vid uppbyggandet av Centrum för musikpedagogisk forskning (MPC) vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm. Detta ledde till en akademisering av musikpedagogiken i Sverige och utvecklingen av forskningen och forskarutbildningen i disciplinen. Lennart Reimers verkade som professor vid Kungl. Musikhögskolan fram till sin pensionering 1993. Hans internationella engagemang bidrog

till bildandet av *European Alliance for Music in Schools* (EAS) 1990, samt *Research Alliance of Institutes for Music Education* (RAIME), vilka delvis utgick från MPC:s verksamhet vid Kungl. Musikhögskolan. Reimers instiftade 1998 en stipendiefond vars syfte är att gynna den musikpedagogiska forskningen vid Kungl. Musikhögskolan. Ärligen har fonden kunnat dela ut stipendier till nydisputerade forskare.

Reimers ägde professorns fulla bildning, hans seminarier och föreläsningar utformades som äventyr av händelseförlopp och fakta i musiken och musikpedagogikens historia. Det är många musiklärare och forskarstuderande som fått sin skolning av honom. Under sina sista år arbetade han på en bok om musikpedagogikens historia, ett projekt som tyvärr inte avslutades. Alla som hade förmånen att samarbeta med Lennart minns honom som en fin arbetskamrat och en mycket god vän.

Eva Öhrström, Ralf Sandberg och Jörgen Paulsson

Svenska samfundet för musikforskning Swedish Society for Musicology

Ordförande/President: Jacob Derkert, jacob.derkert@music.su.se

Vice ordförande/Vice President: Eva Georgii-Hemming, eva.georgii-hemming@oru.se

Sekreterare/Secretary: Mattias Lundberg, mattias.lundberg@musik.uu.se

Skattmästare/Treasurer: Eva Kjellander, eva.kjellander@lnu.se

Övriga ledamöter/Members at large: Lars Berglund, Ursula Geisler, Mathias Boström, Lars Lilliestam.

Suppleanter/Deputy members: Owe Ander, Åsa Bergman

Adress/Address: Svenska samfundet för musikforskning, Box 7448, SE-103 91 Stockholm, Sweden

Hemsida/Website: musikforskning.se

samfundet@musikforskning.se

Kansliföreståndare/Administrative Director: Maria Stoor, kansli@musikforskning.se

STM – Svensk tidskrift för musikforskning

utkommer med ett nummer om året och ges ut av Svenska samfundet för musikforskning. Innehållet består av artiklar inom musikforskningens olika områden, recensioner av vetenskaplig litteratur om musik och referat av universitetsuppsatser. Mer information under rubriken "Vägledning för författare" på sid. 215f.

Prenumeration

sker genom medlemsanmälan till Svenska samfundet för musikforskning. Som medlem i samfundet erhåller man dessutom rabatter vid köp av äldre årgångar av *STM*. Medlemskap kan tecknas av alla intresserade, både enskilda personer och institutioner.

Anmälan sker genom inbetalning av årsavgiften till Svenska samfundet för musikforskning, plusgiro 5 37 99-3:

enskilda medlemmar i Sverige: 220 kr

institutioner i Sverige: 270 kr

enskilda medlemmar i övriga Europa: 285 kr

institutioner i övriga Europa: 310 kr

enskilda medlemmar utanför Europa: 310 kr

institutioner utanför Europa: 335 kr.

STM – Swedish Journal of Musicology

is issued once a year and is published by the Swedish Society for Musicology. It presents original research in various fields of musicology, survey articles, reviews of literature, and abstracts of university essays. The working languages are Swedish, Danish, Norwegian, English and German.

Subscription

Members of the Swedish Society for Musicology will receive the Journal by remitting the annual fee. Members also get a substantial discount on back issues of the Journal. Membership can be held by individuals as well as by institutions.

Please remit the annual membership fee to Plus Giro account 5 37 99-3, address: Svenska samfundet för musikforskning, Box 7448, SE-103 91 Stockholm.

individual members in Sweden: 220 SEK

institutions in Sweden: 270 SEK

individual members elsewhere in Europe: 285 SEK

institutions elsewhere in Europe: 310 SEK

individual members outside of Europe: 310 SEK

institutions outside of Europe: 335 SEK

Förfrågningar rörande medlemskap, distribution av *STM* m.m. handlägges av samfundets kansli, där man även mottar beställningar av äldre årgångar.

Författare

som önskar få artiklar och andra bidrag publicerade i *STM* ombeds vända sig till huvudredaktör Tobias Lund, Institutionen för kulturvetenskaper (Norlind-huset), Box 117, 221 00 Lund. tobias.lund@kultur.lu.se *STM* 2011 har manusstopp 15 januari 2011.

Förlag

är välkomna att sända recensionsexemplar av musikkonferenslitteratur till recensionsredaktör Mattias Lundberg, Institutionen för musikvetenskap, Box 633, 751 26 Uppsala.

Äldre årgångar av STM

finns i begränsad utsträckning. Vänligen kontakta Svenska samfundet för musikforskning enligt adressuppgifter ovan.

STM-Online

är en årlig, nätpublicerad tidskrift, till innehållet helt skild från *STM*. *STM-Online* publicerar artiklar inom musikvetenskapens olika områden, recensioner samt rapporter om aktualiteter. Författare som önskar få artiklar och andra bidrag publicerade i *STM-Online* ombeds vända sig till redaktören, Associate Professor Per F Broman (pbroman@bgsu.edu). Mer information finns på musikforskning.se/stmonline

Konferenser

Svenska samfundet för musikforskning arrangerar årligen konferenser under rubriken *Musikforskning i dag* – undantagandes vart fjärde år, då nordiska musikforskarmöten hålls i regi av de nordiska musikforskarsamfundet. Vid konferenserna presenteras aktuell forskning. För ytterligare information, se musikforskning.se

All inquiries concerning membership, distribution of the Journal etc. should be forwarded to the Administrative Director at the address above.

Authors

wishing to publish articles in *STM* should apply to the editor Tobias Lund, Institutionen för kulturvetenskaper (Norlind-huset), Box 117, SE-221 00 Lund, Sweden. tobias.lund@kultur.lu.se The submission deadline for the 2011 volume is 15 January 2011.

Publishers

are welcome to send review copies of musicological literature to the review editor Mattias Lundberg, Institutionen för musikvetenskap, Box 633, SE-751 26 Uppsala, Sweden.

Back issues of STM

A limited number of back issues are available. Please contact The Swedish Society for Musicology, see above.

STM-Online

is a yearly journal, published on the Internet. *STM-Online*, which is independent from the printed *Swedish Journal of Musicology*, publishes articles, reviews and reports. Its working languages are Swedish, Danish, Norwegian, English and German. Authors who wish to publish articles or other texts in *STM-Online* should apply to the editor, Associate Professor Per F Broman (pbroman@bgsu.edu). For more information, see musikforskning.se/stmonline

Conferences

The Swedish Society for Musicology arranges annual national conferences – except for every fourth year, when Nordic musicological conferences are held. At the conferences current research is presented. For further information, see musikforskning.se

Skribenter i detta nummer

Sven Ahlbäck
sven.ahlback@kmh.se

Owe Ander
owe.ander@music.su.se

Greger Andersson
greger.andersson@kultur.lu.se

Magnus Andersson
magnus@magnusandersson.no

Lars Berglund
lars.berglund@musik.uu.se

Gunnar Bucht
gb.bucht@telia.com

Toivo Burlin
tbu@du.se

Karin Eriksson
karin.eriksson@lnu.se

Katarina Glantz
katarina@musician.org

Karin Hallgren
karin.hallgren@lnu.se

Jesper Jerkert
jerkert@kth.se

Sverker Jullander
sverker.jullander@ltu.se

Lars Lilliestam
lars.lilliestam@musikvet.gu.se

Boel Lindberg
boel.lindberg@lnu.se

Tobias Lund
tobias.lund@kultur.lu.se

Dan Lundberg
dan.lundberg@visarkiv.se

Mattias Lundberg
mattias.lundberg@musik.uu.se

Krister Malm
krister.malm@telia.com

Ann-Marie Nilsson
ann-marie.nilsson@musik.uu.se

Thomas Olsson
thomas.olsson@kultur.lu.se

Jörgen Paulsson
jorgen.paulsson@kmh.se

Jari Perkiömäki
jari.perkiomaki@siba.fi

Tobias Pontara
tpontara@abo.fi

Even Ruud
even.ruud@imv.uio.no

Ralf Sandberg
ralf.sandberg@kmh.se

Michiel Schuijjer
m.schuijjer@ahk.nl

Peter Sjökvist
peter.sjokvist@lingfil.uu.se

Frithjof Strauß
straussf@uni-greifswald.de

HansErik Svensson
hanserik.svensson@clavichord.se

Gunnar Ternhag
gte@du.se

Joakim Tillman
Joakim.Tillman@music.su.se

Bertil Wikman
bertil.wikman@music.su.se

Jim Woodhouse
jw12@hermes.cam.ac.uk

Ingrid Åkesson
ingrid.akesson@visarkiv.se

Anders Öhman
anders.ohman@littvet.umu.se

Eva Öhrström
eva.ohrstrom@kmh.se

Vägledning för författare

1. *Svensk tidskrift för musikforskning* mottar bidrag på de skandinaviska språken samt på engelska och tyska. Alla artiklar ska vara försedda med en engelsk sammanfattning (*Summary*).

2. Artiklarna kan vara teoretiska eller empiriska originalarbeten eller översiktsartiklar över något intresseområde inom musikforskningen. Vi vill att publikationen ska ha ett brett spektrum med artiklar från många discipliner inom musikforskningen, dock företrädesvis med ämnen som rör musik i Sverige eller Norden. Kommentarer och debattartiklar hänvisas till *STM-Online*, musikforskning.se/stmonline

3. Artiklarna bör ha ett omfång om maximalt 6 000 ord. Den engelska sammanfattningen ska vara ca 200 ord. Recensioner bör ha ett omfång om maximalt 1000 ord. Referat av uppsatser på C- och D-nivå (eller motsvarande) bör ha ett omfång om maximalt 200 ord. Av referatet ska tydligt framgå ämnets avgränsning, uppsatsens syfte och slutsatser.

4. Manuskript sänds till huvudredaktören, företrädesvis via e-post. Se kontaktuppgifter på sidan 213. Alla insända förslag på artiklar granskas av redaktionsrådet och av externa lektörer. Eventuella avslag motiveras inte.

5. Litteraturreferenser. I texten anges författarnamn, årtal och sidhänvisningar inom parentes enligt följande två exempel: "... som Björnberg (1987) visar", "... har dokumenterat detta (Barkefors 1995 s. 254–257)."

6. Litteratur/referenslista placeras sist.

Uppställning sker som exemplen visar:

Monografier

Goehr, Lydia 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford.

Artiklar ur antologier eller artikelsamlingar

Tagg, Philip 1992: "Towards a Sign Typology of Music" i: *Secondo convegno europeo di analisi musicale*. Ed: R. Dalmonte & M. Baroni, Trento: Università degli studi di Trento, 1992.

Tidskriftsartiklar

Edström, Olle 1989: "Vi ska gå på restaurang och höra på musik. Om reception av restaurangmusik och annan 'mellanmusik'", i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1989, s. 77–112.

7. Manuskriptet ska innehålla följande:

titel och författarnamn, kort sammandrag som ingress, själva texten, numrerade fotnoter vid behov (ange inte litteraturhänvisningar i fotnoterna), numrerade figurer, tabeller, illustrationer och notexempel, alfabetiskt ordnade litteraturreferenser, engelsk sammanfattning med artikelns titel på engelska, key-words på engelska, korta biografiska upplysningar om författaren. Följ *Svenska skrivregler* vid inskrivning av manuskripten. Illustrationer och notexempel ska vara anpassade till satsytans bredd (12,5 cm) och levereras i format huvudredaktören anger.

8. Författaren får ett korrektur. Rättelser i förhållande till manuskriptet kan äga rum endast efter överenskommelse med redaktionen.

9. Införda bidrag arvoderas inte. Artikel-författare erhåller en PDF av sin artikel som särtryck.

10. Artikelförfattare ger i samband med publicering av sin artikel automatiskt sitt medgivande till att artikeln på sikt publiceras i elektronisk form på *STMs* hemsida.