

Essärecension

Tänkandet får resonans kropp

Veit Erlmann: *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books, 2010. 422 s. ISBN 978-1-935408-04-8

David Espinet: *Phänomenologie des Hörens: Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2009. (*Philosophische Untersuchungen XXIII*). 266 s. ISBN 978-3-16-149971-5

Don Ihde: *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. 2 uppl. Albany: State of New York University Press, 2007. 276 s. ISBN 978-0-7914-7255-2

Det heter att vi lever i en tid som domineras av det visuella.¹ Utslagsgivande borde då vara vilket medium som är det starkaste, och de två konvergerande huvudkandidaterna internet och television är båda primärt visuella även om det auditiva alls inte är negligerbart. Man kan av olika skäl välja bort att förmedlas på nätet och i rutan, men det hindrar inte att expertrollen i televisionen fortfarande är det yttersta beviset på framgång. Bokförfattande, artikelskrivande och bloggande är bara anhalter på vägen till det stora ögonblick då kameran zoomar in ansiktet i närbild samtidigt som ett litet fåtal ord yttras.

Fanns det då någonsin en icke-visuell tid?

1 Den så kallade "okularcentrismens" historia finns skriven i böcker som Martin Jays *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993) och David Michael Levins (red.) *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley: University of California Press, 1993).

Medeltiden brukar pekas ut som en mottid till den nya tiden. Det var innan tryckpressen gjorde boken till ett ledmedium, även om högläsning givetvis var beroende av böcker. En annan tid som pekas ut är antiken före Herakleitos – han ska annars ha varit den förste att utropa synen till människans viktigaste port till kunskapen.

Ändå får man skilja mellan det som är ett bärande medium och den hierarki som råder mellan sinnena: visuella mediers dominans innebär inte att en syndiktatur råder. Ett tecken på att reflektionen kring hörseln trätt in i ett intressant skede är att det under de senaste decennierna kommit både vetenskapliga verk och mer populär facklitteratur som tar fasta på lyssnandet. I Tyskland var jazzkritikern Joachim Ernst Berendt tidigt ute med *Nada Brahma* (Frankfurt a.M.: Insel, 1983), värd att nämna eftersom hans upptakt fördes in i filosofin av Peter Sloterdijk (*Kopernikanische Mobilmachung und ptolemä-ische Abrüstung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987). I Frankrike publicerade Michel Serres *Les cinq sens* (Paris: Grasset, 1985). Då hade redan Don Ihde givit ut sin *Listening and Voice*, som pekade ut riktlinjerna för ljudens fenomenologi (1 uppl. 1976).

Det är egentligen spridda tecken som pekar vidare mot en allt livligare hörseldiskussion.² Här ska representanter för det senaste decenniets två viktigaste riktningar pekas ut. Å ena sidan finns den fenomenologiska

2 Peter Szendys *Écoute: Une histoire de nos oreilles* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2001) och Jean-Luc Nancy's *À l'écoute* (Paris: Galilée, 2002) är framstående exempel på en fransk diskussion som kan spåras tillbaka till Jacques Derrida (bland annat föredraget "Otobiographies. L'Enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre" hållet 1979). Givetvis bör varken John Cage eller R. Murray Schafers diskussion om lyssnandet glömmas bort som impulsgivare, om än åt andra håll.

diskussionen, som på ett utmärkt vis samlas och systematiseras i Freiburgfilosofen David Espinets doktorsavhandling *Phänomenologie des Hörens* (2009) men som alltså föregrips av den amerikanske filosofen Don Ihde i en klassiker på området, som kommit i en aktualiserad nyutgåva (2007). Å andra sidan finns den i första hand amerikanska produktionen av böcker om *auditive culture*³ och som här får representeras av den vid University of Texas verksamme tyske musiketnologen Veit Erlmanns *Reason and Resonance* (2010).

Fenomenologin tycks i förstone ha goda chanser att korrigera den syncentrering som rätt i det västerländska tänkandet. Den bygger nämligen på det radikala greppet att sätta all teoretisk förförståelse inom klammer, vilket Edmund Husserl kallade *epoché*. Men om vi går just till Husserl visar det sig att synparadigmet kvarstod: i de tidigare modellernas ställe sätter Husserl en arsenal av begrepp som också de är hämtade från synsfären. Han talar om väsensskådande och kallar sitt eget tänkande eidetiskt (efter grekiskans *eidos*: form, idé eller väsen). När han i undersökningarna av det inre tidsmedvetandet använder melodin för att visa hur detta medvetande är konstituerat, ja, då sker det med en visuell bild av en komet.

Men handlar inte allt detta bara om metaforer? En av de inledande huvudpunkterna i Espinets bok är just att metaforer

aldrig är oskyldiga. Till sin hjälp tar han Hans Blumenbergs diskussion kring metaforer och konstaterar: "Blumenbergs Metaphorologie weist auf, wie Sprachbilder aus einem lebenswältlichen Sinnzusammenhang schöpfen, in welche jeweilige Sinnkonstellationen vorherrschend sind" (s. 21). Därför är det inte betydelselöst att synen dominerar Platons grottlíknelse, inte heller att Aristoteles *prima philosophia* bygger på en betraktande inställning – visserligen handlar det om teoretiskt eller osinnligt blickande, men likafullt är synen paradigmatiske. Sedan står de filosofiska klassikerna på rad.

Det kommer knappast som en överraskning att Espinet ändå hittar undantag, och det främst i Martin Heidegger, Husserlleven som blev avfälling. Egentligen är det först under de senaste årtiondena som detta steg bort från synsfären klagjorts, detta eftersom de centrala texterna kring det lyssnande tänkandet, *das hörende Denken*, inte publicerades under Heideggers levnadstid, utan i den gigantiska utgåvan av hans *Gesamtausgabe* från 1975 och framåt. Därför fanns visserligen uppsatsen "Logos (Heraklit, Fragment 50)" publicerad i *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen: Neske, 1954) men det var först med offentliggörandet av föreläsningarna i *Heraklit* (Frankfurt a.M.: Klostermann, 1979) som Heideggers auditiva utläggning av Herakleitos logosbegrepp blev bekant i sin helhet. Ändå är Heideggers position inte entydig. Också hans tänkande hämtar en rad centrala ord från synsfären, inte bara i huvudverket *Sein und Zeit* där fenomenen sägs vara det som *visar sig* för medvetandet, utan också i de senare faserna där exempelvis begreppet *Lichtung*, "glänta" eller "ljusning" (i skogen), blir centralt.

David Espinet kallar bristen på intresse för hörseln för hörselglömska (*Hörvergessenheit*, en ordbildning som går tillbaka på Heideggers tal om varaglömska, *Seinsvergessenheit*). Men

3 Här kan hänvisas till antologier som Veit Erlmann (red.): *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity* (New York: Berg, 2004) och Michael Bull och Les Back (red.): *The Auditive Culture Reader* (New York: Berg, 2004) och monografier som Jonathan Sterne's *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham, NC: Duke University Press, 2002) och Myles W. Jackson's *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008).

denna minneslucka är inte absolut. Också i de mest utrerade exemplen på syndominerade tänkare finns spår av väsentligt lyssnande. Så finner Heidegger i några av sina tidiga Aristotelesföreläsningar och i föreläsningsserien om Platons *Sofisten* exempel på en tematik som inte bara tar upp hörseln, utan som dessutom framhäver lyssnandet i den mänskliga tillvaron.

Huvudnumret är dock Herakleitos fragment 50, där denne uppmanar till att man ska lyssna till *logos*. Också här sker läsningen av historien på grundval av Heidegger, som låter diskussionen gälla språklighet, förnuft, klingande språk och mening – hela det betydelsespektrum som är knutet till *logos*. Härmed kommer vi också i beröring med den begränsning som tycks råda inte bara för Heideggers relation till lyssnandet, utan också fenomenologin i stort: om det musikaliska lyssnandet alls spelar någon roll är det endast i marginalen. Det lyssnande tänkande Heidegger talade om och som Espinet försöker återuppliva är ett tänkande som öppnar sig för *logos*, eller för att återknyta till en central diskussion i boken: ett tänkande som i sin mänskliga språklighet (*logos*) tar plats i den världsbildande språkhelheten (*Logos*). Det är ett tänkande som inte riktar sig mot sitt föremål, som hos Husserl, utan som är mottagande.

Men om det nu finns ett lyssnande tänkande borde det också kunna finnas ett tänkande lyssnande. Den sista delen av Espinets mycket uppslagsrika och välformulerade bok inleds med denna omkastning av orden. Den är väsentlig: genom den träder uppmärksamheten bort från ett tänkande som ofta tycks vara främmande inför det sinnliga (i fallet Heidegger märks det i formuleringar som låter det auditiva inslaget bestå i tystnad) och öppnar sig för omvärlden. Istället för att bara förstå ska lyssnandet också öppna sig för ljudföremålen. Vi säger: "Lyssna på mig nu!"

och menar egentligen: "Förstå vad jag har att säga!". Men det finns också ljudhändelser som träder utanför det meningsfulla, som finns på gränsen mellan förståeligt och oförståeligt. Just i den punkten tar Espinet sitt avstamp. Är det inte så att lyssnandet blir synnerligen intensivt just där, när vi inte riktigt förstår samtalet, musikstycket, pjäsen? Här sätter det tänkande lyssnandet in.

Så når Espinet till sist fram till kapitlet "Auf das Lied der Erde hören". Men mycket Mahler är det inte, som en musikvetare kan luras tro, utan *Erde* är återigen ett besök i Heideggers terminologi där jord står i ett spänningsfyllt förhållande till värld. Konstverket är en värld, ett meningssammanhang, men förutan jorden som bär upp världen kan världen inte existera. Jorden är här stenen i det grekiska templet, språkklangen i den grekiska tragedin – och klangen i musikverket. Stenen och klangen är inte meningsbärande, utan snarare meningsuppberande. Just denna meningslöshet är sådant som får Espinets tänkande lyssnande att träda i aktion.

I en fotnot avfärdar Espinet den utvidgade nyupplagan av Don Ihdes *Listening and Voice* genom att säga att det som 1976 kunde hävdas om en lyssnande fenomenologi inte längre är hållbart eftersom utgivningen av Heideggers *Gesamtausgabe* sedan 1975 totalt förändrat sak- och källäget. Det är väl drastiskt. Mycket av de filosofihistoriska omdömena går nämligen att känna igen, och till fördelarna med Ihdes bok hör att utläggningarna av auditiva former, fält och horisonter sker på fenomenologins mer experimentella grund. Därtill är boken förstärkt eftersom de nya kapitlen tar upp den förändrade situation för lyssnandet som teknikens utveckling fört med sig: lyssnandet som kroppslig erfarenhet har förändrats av de tekniska hjälpmedel som avancerade hörapparater, högteknologiska ljudstudior och ökad lyssnarmobilitet

inneburit. Här täcker Ihde in det område som kommit att bli hans huvudfält, nämligen som teknikfilosof (verksam vid Stony Brook University, State University of New York).

Musikexemplen är få i Don Ildes bok, alltså likaledes i Espinets. Ändå sägs för musikvetenskapen viktiga saker. Är inte de traditionella metoderna präglade av synperspektivet? Analysen sönderdelar och definierar. Utgångspunkten är sällan det ljudande verket, utan notbilden. Om det visuella inte rör noterna används ofta grafer. Kort sagt: är den visuellt inriktade objektifieringen det enda möjliga?

Upproret mot visualiseringen kan bli vilt, som när F. Joseph Smith i *The Experiencing of Musical Sound* (New York: Gordon and Breach, 1979) gjorde upp med inte bara musikvetenskapen, utan det västerländska tänkandet i stort. Men Espinet skriver klokt nog att det inte är önskvärt att utföra en revolution, utan snarare skapa en balans mellan syn- och hörselparadigm. Översatt till musikvetenskapen betyder det att man inte ska kasta bort existerande metoder, utan klargöra deras begränsningar och peka på alternativ. Det går alltså alldeles utmärkt att fortsätta betrakta musiken som ett objekt, möjligt att fixera och avgränsa, men för att ge rättvisa åt den borde också verket i dess verkande ingå.

Det reduktionistiska i ett auditivt paradigm kan också drabba relationen till historien. Filosofer i kamp med sin förhistoria är sällan noggranna läsare, och om de råkar vara det brukar de vara sparsmakade. I det Heidegger kallade varahistorien (*die Seinsgeschichte*) var det ett fåtal filosofer som räknades (försokratikerna, Platon, Aristoteles, Descartes, Kant och Hegel). I de närbesläktade undersökningarna av epistemologiska epoker hos Foucault dras också där häpnadsväckande gränser för det tänkbara. Men även om det under hela den moderna tiden, från Descartes och framåt, ska

ha rätt ett ögats herravälde innebär inte det att örat förtvinat. Veit Erlmanns imposanta studie *Reason and Resonance* har som huvudmål att berätta en annan historia än den som kommit att berättats på senare tid – den om synens totalitära regim – och istället vidga området från att bara romantiken och fenomenologin skulle ha avvikit till fler undantag.

Det sker inte främst med nyläsningar av kanoniska skrifter, utan snarare med en vidgad lektyr. Därför är det inte Descartes *Discours de la méthode* som står i centrum, utan tidiga *Compendium musicae*. Därför representeras den tidiga romantikens vändning mot det auditiva inte av Herder och Novalis, utan av Wilhelm Heinse. Därför är det inte Chladni, akustikens fader, som undersöks närmare, utan Johann Wilhelm Ritter och Johannes Müller, som båda använde sig själva som försökspersoner i vetenskapliga experiment med elektriska stötar. Därför, till sist, har Erlmann i sin kanske största upptäckt gått till ett opublicerat manuskript av filosofen Günther Anders som vittnesbörd för slutet på en vidsträckt epok som sammanlänkar förnuftet, *reason*, med resonans, *resonance*. Neologismen *reasonance* är välfunnen.

Inte minst det textmaterial som kommer från de fysiologiska och medicinska områdena är en guldgruva för vidare forskning. Alltför ofta i estetiska och idéhistoriska undersökningar är just den naturvetenskapliga sidan satt på undantag. Men Kant hade läst samtida fysiologi innan han skrev musikpassagerna i *Kritik der Urteilskraft*, de tidiga romantikerna kände en stark dragning till den spekulativa naturvetenskapen och Nietzsche hade ett passionerat förhållande till nya vetenskapliga rön.

Här kan inte Erlmanns framställning följas steg för steg, en historieskrivning som närmast programmastiskt försöker att *inte* finna en bärande logik genom århundradena. Startpunkt är Descartes tänkande parat med

samtida "otologi", upplysningens syndominans möter intern moteld, kopplingarna mellan romantikens poetiska filosofi och dess spekulativa naturvetenskap avtäcks, ett utmärkt kapitel om von Helmholtz tonlära blir en höjdpunkt, tiden kring år 1900 fylls av uppseendeväckande historier och så landar boken i slutpunkten 1928. Ytterpunkterna i en sådan fresk brukar vara mest känsliga, och det är dem som här kommer att granskas.

Boken får en något olycklig start. Erlmann inleder nämligen med en nytolkning av en av filosofins mest kommenterade passager, den där Descartes i *Meditationes* säger sig tvivla på allt mellan himmel och jord, allt som stammar från sinnesintryck, för att nå fram till det helt säkra, det som inte går att betvivla. I originalet används ordet *inconcussum* för det otvivelaktiga, och det leder Erlmann till en ansträngd etymologisk utflykt där han pekar på bandet mellan *reason* och *resonance*. Saken är nämligen den att det latinska ordet har stammen *-cutere*, "skaka våldsamt", vilket får Erlmann att koppla ordet till Descartes behandling av besläktade uttryck som *percussio*, *concussio*, och *discussio*. Genast är vi inne i en språklig sfär dit också resonans hör. Men nu råkar det ju vara så att det också finns ett prefix, en negation i början av ordet, *in-*. Därmed framstår genklangens som något högst spöklikt.

När Erlmann sedan kliver tillbaka till *Compendium musicae* (1633) gör han bättre reda för texten, men han övertolkar också ett logiskt spår som för samman förnuft och oförnuft. I detta tidiga verk tar Descartes avsked från tidigare epokers tillit till traditionen, och genom steg helt bestämda av förnuftsprincipen skalar han bort materiellt och irrationellt så långt som det är möjligt. Erlmann uppmärksammar emellertid en passage där det sägs att en väns röst är mer behaglig än en främlings genom att den skapar sympati istället för

antipati, och så sammankopplar han den med dedikationen i slutet där Descartes riktar sig till Isaac Beeckman, sägande att den ofärdiga boken är ett *omisskännligt* prov på hans kärlek till mentorn. Här säger Erlmann att "rational discourse is incorporated into resonance" (s. 46). Då är poängen mer övertygande när han finner att Descartes i samspel med samtidens fysiologi låter hörsel bygga på en resonans-teori där nervfibrer sätts i vibration och det på ett sätt som sägs föregripa den romantiska synen på nervsystemet som självrefererande. Det sätter Descartes kroppslösa medvetande i dallring.

Den andra ytterpunkten innehåller också den ett antal frågetecken. 1928 publicerade den blivande nobelpristagaren i medicin Georg von Békésy en uppsats som argumenterade mot von Helmholtz teori om sympatetisk resonans i innerörats snäcka (*cochlea*). Istället för teorin att det uppstår resonans som i ett piano hävdade von Békésy att det uppstår en våg, vilket enligt Erlmann innebar dödsstöten för resonansläran. Nu verkar den vetenskapliga frågan inte vara helt avgjord, men denna recensent vågar sig inte på några domslut. Vad som däremot går att ifrågasätta är den historieskrivning som förutsätter att det finns en sammanhängande epok som går från 1633 till 1928, och som blir något av en resonansens epok. 1928 var nämligen också det år då Heideggers *Sein und Zeit* gavs ut, och strax därpå skrev Günther Anders (då ännu med efternamnet Stern) det märkligt nog aldrig publicerade verket "Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen".

Erlmanns argumentation går i tre steg. Först hävdar han att von Békésys artikel innebar ett avgörande brott med resonans-teorin. Sedan ger han den opublicerade avhandlingen samma status när det gäller synen på jaget som sympatetiskt i relation till omvärlden (i

det musikaliska lyssnandet säger Anders att människan vänder sig bort från världen och in i musiken). Till sist tar han – på ett inte helt entydigt vis – med utgångspunkt i Heideggers föreläsning "Was ist Metaphysik?" (1929) fasta på den passage där filosofen säger att den mänskliga tillvaron, *Dasein*, i ångesten blir ekolöst, utan resonans. Att det inte varit Anders syn på hur tillvaron tänks vara stämd som blivit vägledande spelar kanske en mindre roll – hans manus ligger på Österrikiska litteraturarkivet i Wien och kan kanske visa sig vara epokgörande i efterhand. Däremot hävdar Erlmann på grundval av endast en artikel ur den gigantiska sekundärlitteraturen att Heidegger vände sig bort från lyssnandet efter 1920-talet, vilket är en helt felaktig förståelse av tyskens tänkande (det om något borde ha blivit klart tidigare i denna artikel). Resonans och lyssnande fortsätter att vara centrala för Heidegger.

Det krävs en detaljgranskning av Veit Erlmanns referenser och grundmaterial för att hans till en början övertygande tes om ett avgörande samband mellan resonans och reson, där slutpunkten är ett dubbeltydigt resonerande, ska sättas i dallring. Här har bara de känsliga ytterpunkterna auskulterats, men den närmast encyklopediska inläsning som ligger bakom hans bok skulle kanske kunna ifrågasättas av en helt annan läsare. Problemet som lurar i bakgrunden är detsamma som det han finner hos tillskyndarna av föreställningen om en visuell regim under samma period: historieskrivningen täcker över och raderar ut (eller snarare: slår dövörat till) det som är motståndsfickor och avvikelser.

Ändå är *Reason and Resonance* en bok som gör läsaren gripen av entusiasm. Det står fullständigt klart att den naturvetenskapliga idéhistorien är en nyckel till förståelsen av hur lyssnandet är beskaffat också kulturellt, och att en betraktelse över örats ställning genom

historiens gång blir alldeles för ensartad för att inte säga enfaldig om inte musiken har en given plats i denna historia. Först då kommer man åt den flerstämmighet, den polyfoni som filosofin alltför ofta har raderat ut.

Erik Wallrup

Recensioner

Musik och politik hör ihop

Alf Arvidsson: *Musik och politik hör ihop: Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980*. Möklinta: Gidlund, 2008. 436 s. ISBN 978-91-7844-763-3

Det var tidigt 70-tal. Som radikal, etnolog och musikintresserad, vilken varit med vid kårhusockupationen -68, sökte jag ett politiskt adekvat sätt att möta musiken på. Lösningen var att forska kring strejkvisor, och senare på arbetarrörelsens musik. Jag och några vänner bildade också en sånggrupp, 'Budkavlen', som åkte runt och berättade om och sjöng gamla strejkvisor. Viktiga inspirationskällor var Arlo Guthrie och Pete Seeger. Det fascinerande var att detta skedde utanför den etablerade arbetarrörelse vars gamla musik och kultur det var vi, och andra radikaler, som lyfte fram.

Och sent ska syndaren vakna. När man inom SAP och ABF märkte att lössen i fanans veck tagit hand om den gamla kultur de själva ratat försökte de hoppa på tåget i farten. För min personliga del ledde det till att jag vid mitten av 70-talet blev anställd av ABF för att skriva en sångbok med studiehandledning kring deras gamla musik (*Befrielsens ord*, Stockholm: Brevskolan, 1978). Paradoxalt nog anställde de alltså en lus för att försöka stryka ut den veckade fanan.

Musik och Politik hör ihop! Det påstår etnologen Alf Arvidsson i sin omfattande bok om diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980. Jag vågade inleda denna recension med historia om mig själv eftersom Alf Arvidsson inte bara nämnt min forskning kring arbetarrörelsens musik, utan också min roll som utövande musiker då det

begav sig.

Att musik och politik hör ihop kan förefalla vara en självklarhet, men måste nog betonas än idag när politik tenderar att marginaliseras till ett mediefenomen och politiker till en i mångas ögon exklusiv och halvkorrumpierad yrkesgren. Politik finns överallt, och ska så göra. Även den idag mest frackklädda musiken har en politisk bakgrund. Protestanten Bach som skrev en katolsk mässa för att gynna (bli gynnad av) Kung August II. Verdi som med sina operor propagerade för ett enat och fritt Italien och som t.o.m. hamnade i Italiens första parlament, fast han avgick mycket snart. Sjostakovitj som skrev revolutionshyllande symfonier under Chrustjovs tid.

Alf Arvidssons bok är en närmare 400-sidig genomgång av främst politiska ställningstaganden vad gäller musik i Sverige 1965–1980. Boken inleds med en givande genomgång av "Vänstervågen". Vänstervågens perspektiv på musiken dominerar också bokens framställningar, även om det också handlar om bl.a. konstmusik, jazz, och "populärmusikfältet". Boken har kapitelrubriker som: "Vilka musikaliska medel", "Roller positioner, förebilder, förväntningar" och "Konstruktionen av den goda musiken; musikens diskursordningar".

Sammanfattningsvis kan sägas att boken utgör en mycket imponerande empirisk genomgång där Arvidsson verkligen dammsugit källorna, i alla fall de källor som är en del av vänstervågen. Ett stort och mycket värdefullt arbete som kan vara många till nytta. Boken kan fungera som en utmärkt uppslagsbok när man vill söka radikala musikgrupper och olika typer av politiska ställningstaganden.

Jag uppskattade mycket den inledande beskrivningen av vänstervågen, dess orsaker och uttryck. Den är både teoretiskt väl grundad, och överensstämmer med mina egna empiriska iakttagelser från tiden, vilket ju inte är det sämsta för en recensent. Jag uppskattade

också verkligen beskrivningen av SAP:s och ABF:s ambivalens gentemot vänstervågen inom musiken. Alf Arvidsson betonar också denna musiks betydelse av "revitaliseringar av arbetarrörelsen". Jag uppskattade också att Arvidsson resonerar om konstmusikens relation till vänstervågen, där det förstås finns mer att säga än vad Arvidsson säger, men väl så! Kort sagt, boken innehåller väldigt många insiktsfulla och väldokumenterade avsnitt.

Problemet med boken är att jag blir osäker till vilken läsekrets den vänder sig. Alf Arvidsson har ibland svårt att frigöra sig från det akademiska arvet, om han nu har ambitioner av att göra så. Formen på bokens innehåll är i hög grad akademisk, med genomgång av källäget, genomgång av tidigare forskning o.s.v. Han använder sig ibland också av svåra begrepp, t.ex. "subsumeras" (s. 40), om det inte bara är så att jag inte hängt med i svängarna och är okunnig. Boken har också långa, ibland mycket långa, citat som med fördel hade kunnat kortas och/eller beskrivas med egna ord, allt för läsbarhetens främjande. Kapitelindelningen kan också förvirra, där samma material, fast med skilda perspektiv, återkommer på olika ställen i boken. T.ex. så kunde det förträffliga avsnittet om Folkmusik som politiskt fält ha kopplats ihop med avsnittet "Att använda folkmusik".

Men dessa synpunkter är som sagt beroende av vilken publik man vänder sig till. Jag menar dock att bokens syfte och innehåll borde betyda mycket för många utanför den närmaste akademiska världen. Politikens roll i musik, liksom i andra uttrycksformer, är inte minst idag väldigt värdefullt att studera, och då är Alf Arvidssons bok en väsentlig analys av ett viktigt historiskt exempel att ta med sig på vägen. Men då ska man nog inte läsa boken från pärm till pärm, utan använda den som ett uppslagsverk, vilket låter sig väl göras bl.a. genom ett bra register över personer, grupper,

institutioner och skivbolag. Käll- och litteraturförteckningen är också mycket omfattande.

Så sammanfattningsvis: alla akademiskt verksamma musik- och kulturforskare (t.ex. musikvetare och etnologer) borde läsa denna bok. En stor och intresserad allmänhet (hoppeiligen) innehållande bl.a. musiker, politiskt verksamma (i t.ex. Kulturutskottet), myndighetsverksamma (i t.ex. Statens musikverk), mediafolk m.fl. kan ha Alf Arvidssons "Musik och politik hör ihop" som en värdefull kunskapskälla att slå i!

Stefan Bohman

Här är spel och dans

Ingbjörg Barth Magnus: *Här är spel och dans: Musikmotiv i svenskt folkligt måleri på bonad och vägg*. Möklinta: Gidlund, 2009. 463 s., ill. ISBN 978-91-7844-776-3

Musikikonografin i Sverige närmar sig ett halvt sekel och byggdes upp inom Svenskt musikhistoriskt arkiv (SMA) under Eva Helenius. Till att börja med var studiet länge entydigt med medeltida kalkmåleri. Långsamt men säkert har dock insamlandet vidgats och fördjupats inom arkivet (numera en del av Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm) med Ingbjörg Barth Magnus som ledande person under många år. Den nu aktuella boken kan betraktas som ett viktigt delresultat över detta långa och trogna arbete.

Boken är en kommenterad och illustrerad sammanställning av bilder med musikinnehåll i den svenska folkkonsten fram till 1880-talet efter en i princip heltäckande inventering av folkliga målningar i offentliga museer och hembygsgårdar. Material i privat ägo har inte inventerats. Undersökningen avser endast interiörmåleriet på väv, papper och trä, såväl tillfälliga, löstagbara målningar som

väggfasta. Bortemot ett tusen bilder med musikmotiv har insamlats. Ur detta material har ett representativt urval gjorts för att presentera flertalet typer. Totalt redovisas 315 musikmotiv fördelade över c:a 60 olika motiv. Merparten motiv är bibliska, ganska lika fördelat mellan gamla och nya testamentet. Sett till det totala bildmaterialet utgör dock de nytestamentliga bilderna merparten. De c:a 25 profana motiven innehåller bl.a. folklivs-skildringar, dansbilder, kröningsprocessioner och allegorier.

Större delen av de presenterade bilderna består av dels sydsvenska bonadsmålningar och dels dalmålningar från tiden c:a 1750–1850. Det sydsvenska materialet dominerar med nära en tredjedel av bilderna. Därefter kommer dalmålningarna, medan Hälsingland och Värmland representeras med några få bilder. Många av de vanligaste motiven i sydsvenska bonadsmålningar, som Ahasverus gästabud, Jerikos fall och Jeftas dotter, saknas nästan helt i dalmålningarna. De i sydsvenskt måleri typiska musikmotiven Bröllopet i Kana och De tio jungfrurna, är i dalmålningarna i regel utan musik. Däremot dominerar dalmålningarna bland de profana motiven. Till skillnad från fastlimmade tapeter är bonader löstagbara och användes i regel endast vid fest och högtid, som fallet var med de sydsvenska målningarna, medan målningarna i Hälsingland, Dalarna och Värmland är väggfasta och satt uppe året om. Detta folkliga måleri, som nådde sin fullaste utveckling kring 1800 för att därefter gradvis stagnera, är en typisk svensk företeelse och har knappast någon motsvarighet i övriga Norden. Målningarna är inga fantasiskapelser, utan är alla gjorda efter tryckta förlagor. Boken redovisar systematiskt målningarna och deras målare i region för region. Därefter kommer ett kapitel om allmogemusikanterna och deras instrument, följt av en genomgång av musiken

i målningarna, motiv för motiv.

Jag har en liten invändning när det gäller tolkningen av motiven med violin. Genomgående tolkas musikerna vara allmogespelmän. Detta kan så vara i dalmålningarna. Emellertid noteras det att instrumenten i sydsvenska bonadsmålningar spelas mot hakan och inte mot bröstet, som var det gängse bland allmogespelmän. Det noteras också att inga folkliga fiolvarianter förekommer (t.ex. träskofiol). En plausibel förklaring till detta är att det kanske inte alls rör sig om allmogespelmän utan om stadsmusikanter! I Skåne var detta en utbredd företeelse, där stadsmusikanter hade ensamrätt till all musik inom sina härader (vilket även gäller blåsmusiken). Dessa musiker var i regel klassiskt skolade, vilket kan förklara speltekniken.

Boken är rikt illustrerad, bl.a. 32 sidor med färgplansch. På det hela taget har boken en smakfull utformning med ett ovanligt liggande format, vilket emellertid helt säkert är valt med tanke på motiven, som i regel är avlånga på bredden. Inbindningen i rött linneband ger automatiskt associationer till en koralbok, vilket ju inte är långsökt med tanke på alla bibliska motiv. Påfallande är förkärleken till överdådiga gästabudscener, speciellt i de sydsvenska bonaderna. Man skulle kanske kunna spekulera lite kring vad som var orsaken till detta och i vilken grad som scenerna betraktades som religiösa. Förmodligen hade de bibliska bilderna två viktiga ändamål: att för överhögheten (kyrkan) visa hur gudfruktig man var, samtidigt som de var ett alibi för att själv kunna frossa i mat och musik vid julen och andra högtider.

Leif Jonsson

Bellmansstudier n:r 23

Bellmansstudier n:r 23: Föredrag hållna vid symposiet 'Bellman och musiken' i Börssalen, Stockholm den 15–16 september 2007. Red.: Anita Ankarcrone, Cecilia Wijnblad och Olof Holm. Stockholm: Proprius, 2010. 144 s., ill. ISBN 978-91-7118-936-3

Bellmansstudier utkommer med oregelbundna mellanrum sedan 1924 i regi av Bellmansällskapet som stiftades några år tidigare just för detta syfte och för att vårda Bellmansången. Den senaste volymen, innehållande nya rön om den sällsynt produktive Carl Michael Bellman, utkom 2005. Det har varit främst litteraturvetare som ägnat sitt intresse åt Bellman och hans samtid. När forskningen om Bellman jämförs med den om August Strindberg ligger Bellman långt efter så det finns uppenbarligen ett stort obearbetat fält.

Bellmans skrifter finns i en standardutgåva i 20 band fullbordad 2003. Den är en god utgångspunkt för vidare undersökningar. Beträffande Bellman och musiken finns äldre framställningar som Johan Flodmarks *Om Bellmanmelodiernas ursprung* (1882), Adolf Lindgrens *Bellmanmusiken* (1885) och dansken Torben Kroghs *Bellman som musikalsk Digter* (1964). I standardutgåvan har musiken naturligtvis också behandlats av en musikkomentator i samband med de publicerade texterna. Det första bandet kommenterades av Patrik Vretblad, Romanforskare och förtecknare av Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet. Han publicerade Olof Åhlströms utgåva av *Fredmans Epistlar* i faksimil som bilaga mellan registret och kommentaren, vilket var opraktiskt för ett framförande. Han efterträddes av Gunnar Jeanson i band 2–7. Denne mötte stora svårigheter att kommentera *Bachanaliska Qwäden* och *En Stuf Rim* därför

att melodierna inte fanns som i *Fredmans Epistlar* och *Fredmans sånger*. Han var låst i "konstmusikaliska" föreställningar: att Bellmans geni uppenbarades i just Åhlströms utgåvor och just i den form melodierna där tryckts, att Epistlarna och Sångerna ger det centrala musikmaterialet som tillhör författarskapet, att alla andra Bellmans dikter och visor utgör antingen "förberedelser" till dessa eller är "sekundära" visor som man inte behöver orda om, att Bellmans musikaliska konst skapades genom poetens aktiva letande bland 1700-talets främsta tonsättare som Roman, Händel, Gluck, Haydn, Grétry.

Idag efterfrågar man något som ligger utanför musikforskningen som den då definierades. Det är ett gränsområde mellan konstmusikens och folkmusikens sätt att handskas med texter. Ett parallellfall idag är Povel Ramels intuitiva sätt att sammanfoga halsbrytande melodiska slingor med komiska texter. På 1700-talet var avståndet mellan *opéra comique*, spelmansmusik och folkliga visor betydligt mindre än det är idag. Richard Engländer och Torben Krogh banade väg för åsikten att epistelmelodierna i Åhlströms fattning ofta utgjorde avarter av en då välkänd central parodisk viskonst, en kunskap som delades av Bellman och hans bekanta och många andra på 1760-talet.

De Bellmansångare som också kommer till tals i volymen "hör" hur estradören Bellman sjunger för Åhlström som inte kan fånga det fantasifulla och ornamenterade föredraget utan måste renodla och förenkla det i notbilden.

Åke Vretblad som skrivit licentiatsavhandlingen *Studier i 1700-talets svenska parodivisa med särskild hänsyn till förhållandet mellan ord och ton* (Uppsala, 1941) övertog musikredaktionen för band 8 till 10. De meloditräffar som Vretblad funnit hänvisar ofta till tidigare band eller utgör exempel på "kan sjungas som". För

praktiskt bruk är detta ett omständigt sätt att hitta fram till melodierna. C.-G. Stellan Mörner övertog musikkommentarerna till Bellmans sena diktning när den rena paroditekniken blandades med förromantikens nya mode att prioritera nyskriven musik till sina dikter. Mörner var specialist på 1780- och 90-talens konstmusik samt hade dessutom ägnat stort intresse åt Bellmans stroffer och var därför mycket kompetent för uppgiften.

När James Massengale fick överta arbetet från band 13 var han lika epistelfixerad som sina föregångare, skriver han själv. Han är den som beskriver utvecklingen i musikkommentarerna i bidraget "Ny Bellmanmusik – varför finns den?". Hans uppgift blev att kommentera Bellmans ungdomsdiktning. Men hans intresse för Bellmans stroffer var väckt och en systematisering fick en rejäl skjuts framåt i och med att datatekniken började utvecklas. Detta ledde till att stroffer blev sökbara i hela Bellmans produktion. Detta strofindex publicerades 1988. En annan upptäckt som visade sig mycket givande för ungdomsdiktningen var att Olof von Dalin var en viktig visdiktare med över 2 000 texter. Melodier till en hel del av dem återfanns i Cronholms *Note-Bok* från 1773, Wenster Å 4 i LUB. De visade sig användbara även på Bellman.

I Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm, finns en särdeles rik samling dansmelodier, fiolböcker och partitur som förskonats från krig och elände. Där finns stora möjligheter att finna melodier som passar till Bellmans stroffer.

Ytterligare ett hjälpmedel krävdes för framgångsrikt hopparande av Bellmans visor och melodiskatten nämligen ett timbreregister, d.v.s. melodianvisningar. Ett sådant hade sammanställts av Gunnar Hillbom under flera decennier. Snart blev James Massengale medveten om att det fanns timbreglidningar. En melodi som traderats väljs av en visdiktare

som sedan hänvisar till samma melodi under ett nytt namn, ofta hans egen titel. Wallens handskriftsamling på Riksarkivet innehåller sådana melodianvisningar. Massengale avslutar sin redogörelse för musikkommentarerna i standardutgåvan med att konstatera att han själv hittat fem okända melodier, som passar till flera Bellmansvisor. Detta anser han vara ett magert resultat och snarast en indikation på att det borde finnas många fler. Men nu är standardutgåvan avslutad.

År 1992 utgavs *Fredmans Sånger, text- och melodihistorisk utgåva*, där Åhlströms tryck kommenteras av Massengale. Den samlingen är up-to-date. Men det som redogjorts om melodierna till visorna i standardutgåvan anser jag kräver att det sammanställs en separat melodibok eftersom så få melodier publicerats i standardutgåvan och det är så svårt att leta i musikkommentarerna. Där bör anföras melodi med första strofen av texten underlagd. Hänvisning bör ges till alla andra dikter som kan sjungas till samma melodi. En sådan melodibok kan med fördel publiceras på Bellmansällskapets hemsida, vilket ger möjlighet att fortlöpande påföra nya fynd och snabbt öka tillgängligheten för praktiskt bruk. Till Bellmansällskapets fördel skall erinras om de två CD-boxarna med inspelningar av alla *Fredmans Epistlar* 1994 och *Fredmans Sånger* 1997 i samarbete med Proprius. Detta är i linje med att främja Bellmanssången.

I ett av bidragen med titeln "1700-talets melodikarusell: Praxis och traditioner kring Bellmantidens melodier" påminner Märta Ramsten om gehörstraditionen. Ur det stora gemensamma melodiförrådet, timbres, som "alla" kände till valde Bellman sådant som passade honom och modifierade efter eget behov. Bellman var gehörsmusiker och inte notkunnig. Det Märta Ramsten vill påpeka är att tidens melodier levde sitt eget liv beroende på vem eller vilka som sjöng eller spelade. Ja, det

kunde bildas lokala varianter eller melodyper som passar mer eller mindre väl till melodiansvisningar. Man får därför pröva sig fram.

Hur sjöng Bellman och vilket omfång hade han? Svaret är att det vet vi inte säkert. Men det råder enighet om att han var en estradör, en entertainer, som ackompanjerade sig själv på knäppinstrument och utnyttjade kropp och röst – ofta härmande musikinstrument. Man vet att Bellman ägt/trakterat citrinchen, cister och luta ungefär i den ordningen – instrument som finns vackert avbildade i volymen. Men de musiker som kommer till tals där anser inte att Bellman var en virtuos instrumentalist utan att han använde instrumenten för att ackompanjera och klangligt förstärka sången.

Lennart Hedwall behandlar i artikeln "Bellman i de gustavianska musikkretsarna" skaldens tessitura. Här är Åhlströms utgåvor inte vägledande men väl Bellmans kantat *Fiskarstugan*, tonsatt av Joseph Martin Kraus. Däri finns rollen Damon som är Carl Michael själv. Den har omfånget *d – g1* vilket tyder på tenor eller hög baryton. Stämningen var naturligtvis lägre på 1700-talet, enligt Hedwall ungefär en halv ton. Även nutida Bellmansångare stämmer gärna sina instrument lägre. Carl Håkan Essmar, som är baryton, sjunger bekvämt när han utgår från *a* vid 415 svängningar. Det motsvarar en slags normaliserad barockstämning.

Vad hände med Bellmans visor efter hans död? Man fortsatte naturligtvis att sjunga dem, inte minst i sällskapet *Par Bricole*. Men i artikeln "Bellmanmusiken på teatern: Några iscensättningar av Bellmans och Fredmans värld på 1800-talet" av Johan Stenström, beskrivs hur Bellmans musik också sögs upp i den teaterexplosion som inleddes när det kungliga teatermonopolet upphävdes 1842. Det är teaterpjäser som ger liv åt Bellmans persongalleri och därvid utnyttjar hans visor med pianoackompanjemang eller i orkesterarrangemang.

Det var tonsättare som Edvard Brendler, Holger Simon Paulli, J. N. Åhlström, August Nordlin och en så betydande tonsättare som Ivar Hallström som engagerades för detta. Att notera är att Bellmans texter censurerades när det fanns damer i publiken – men inte när det bara var herrar.

Hans Nilsson har gjort en Bellmandiskografi och är uppe i c:a 5000 utgåvor från hela världen. Det är mycket ovanligt att kunna följa en visdiktare genom hela grammofonhistorien från de första fonografullarna på 1890-talet till våra dagars iPods. Denna diskografi finns tillgänglig för sökning på Bellmansällskapets hemsida.

Allt som allt är det läsvärda bidrag till den musikaliska Bellmanforskningen som här presenteras. Särskilt James Massengales artikel stämmer till eftertanke och efterföljd när det rör parodivisor.

Jan Olof Rudén

Quid est tonus?

Gunnar Bucht: *Quid est tonus? Jacques Handschin, Der Toncharakter – och därutöver*, Hedemora: Gidlund, 2009 (*Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie CXVII*). 156 s. ISBN 978-91-7844-778-7

Det ligger närmast till hands att karakterisera Gunnar Buchts bok om Jacques Handschin och *Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie* (Zürich: Atlantis, 1948) som en lång essay. Den börjar med en inledning, som följs av en presentation av ämnet och av huvudpersonen därbakom. Under rubriken "Vad andra tänkt" kommer en skiss över den musikaliska och vetenskapliga bakgrunden till Handschins arbete. Därpå följer en utförlig redovisning av huvudresonemanget om tonens karaktär, ett snabbt svep över receptionen och

slutligen en värdering och en personlig estetisk reflexion. Boken handlar om att det är Gunnar Bucht som läser Handschins lika originella som uppslagsrika "introduktion till tonpsykologin".

Som framgår av Buchts framställning försökte Handschin sammanfatta och ta ställning till en diskussion om musikens materiella och fysiologiska förutsättningar, vilka i stort sett hade börjat med Hermann von Helmholtz' *Die Lehre von den Tonempfindungen* (1863) och vilka speglade så mycket av det tidiga 1900-talets diskussioner inom psykologi och filosofi. Handschin blir i detta sammanhang särskilt intressant, då han i förhållande till de empiristiska och naturalistiska synsätt som bredde ut sig inom tonpsykologi och musikteori styvnackat hävdade en intentionalistisk – eller snarare – rent idealistisk hållning. I traditionen efter pytagoreerna och Platon höll han fast vid tanken på de kvintrelaterade tonplatsernas väsen och prioritet i förhållande till det som faktiskt klingade. Mer än något annat var tonens och musikens ontologiska aspekter en lockelse.

Vid läsningen av Buchts bok kan man någon gång få en glimt av den lågmälda men bestämde herre, som skrev *Der Toncharakter* och brevlades en gång hade ställt obehagliga frågor till Carl-Allan Moberg med anledning av dennes avhandling om svenska sekvenser. Mestadels skymms Handschin emellertid av Buchts presentationer av det rika arvet från äldre tider och av den platoniska rationalitetens möjligheter och svårigheter. Detta är i och för sig förståeligt. De tankar som framträder i *Der Toncharakter* är komplicerade, samtidigt som de vilar på mängder av referenser till antika och medeltida auktoriteter. Inte minst är boken en senkommen produkt av det tidiga 1900-talet. Härvidlag har *Quid est tonus* ett problem.

För många nutida läsare känns *Der Toncharakter* förmodligen som en kvarleva från en

ganska avlägsen tid, som ligger längre tillbaka än 1948. Det är ett arbete som i långa stycken gör upp med naturvetenskapligt influerade föreställningar om musikalisk perception och med vad många uppfattar som en självklar kulturell relativism. Den gör detta genom att kritisera samtida tonpsykologiska teorier, men också genom att försöka ge relevans åt de uppfattningar som olika antika och medeltida auktoriteter representerade. När det från ett 2000-talsperspektiv gäller att förstå detta arbete – och dess författare – handlar det emellertid inte minst om att så långt möjligt försöka att rekonstruera de diskussions-sammanhang, utifrån vilka det skrevs. Boken måste sättas in i en kontext.

Handschins speciella förhållningssätt till samtida tonpsykologi blir exempelvis mer förståeligt om den presenteras mot bakgrund av den debatt om "psykologismen", som utspelade sig kring sekelskiftet 1900. Jag syftar på den djupa och långtgående diskussion rörande psykologins respektive filosofins möjligheter att förklara det mänskliga tänkandet, som vid denna tid delade forskarna i psykologister och mentalister. De sistnämnda, till vilka Handschin hörde, hävdade att det ofrånkomligen måste finnas ett område av tänkandet som inte kan förklaras med hjälp av empirisk psykologi, eftersom det är en förutsättning för att empirisk forskning skall kunna finnas. Mot bakgrund av en presentation av det tidiga 1900-talets psykologi, med denna debatt som en av komponenterna, skulle det vara avsevärt enklare att förstå Handschins ställningstaganden. Det skulle förklara mycket i hans förhållande till föregångare och samtida på detta område. Troligen skulle det också ge en fingervisning om varför han hade en så tydlig tendens att omfatta platoniska synsätt. Sådana var för övrigt inte helt ovanliga bland vetenskapsmän under tidigt 1900-tal, ofta som ett slags reaktion på psykologismen.

Der Toncharakter är inte bara en komplicerad och mångkunnig bok med ett flertal ingångar. Den är också av flera anledningar svår att hantera som historiskt dokument. En anledning är, som Bucht förtjänstfullt framhåller, författarens mycket speciella utgångspunkter i kulturellt hänseende. Handschins forskning hade sina rötter i ortodox kyrkomusik och gregoriansk sång. Han hade snarare uppmärksamheten riktad mot den västerländska kulturens antika grundvalar än mot den samtid och den framtid som framstod som så viktiga vid tiden då den publicerades. Som en följd av detta är den också ett dokument över ett sätt att läsa, förhålla sig och förstå historiskt material. Med andra ord är det en bok som i mycket hög grad speglar ett speciellt tidevarvs sätt att umgås med sin historia. Bokens historia handlar om hur Handschin förstod historien.

Ofrånkomligen finns en hel del frågetecken att sätta inför exempelvis Handschins sätt att hantera matematikens historia. Hans bild av Platon behöver en hel del putsning för att gå ihop med senare tiders klassiska filologi. Här handlar det naturligtvis till viss del om olika läsarter, men knappast helt och hållet. I vissa avseenden finns helt enkelt en mer omfattande och djupgående kunskap. Detta gör i sin tur att Handschins strävan att ge vårt sätt att tänka och tala om musik en utgångspunkt i tonens väsen, som var mycket annorlunda än den hos hans samtida, måste översättas och kopplas ihop med våra föreställningsvärldar för att nu kännas aktuella.

Bucht försöker i viss mån att göra detta i bokens båda slutkapitel. I det tidigare av dessa utgår han från ett föredrag av Sven-Olov Wallenstein med titeln "Platon och saken själv". Men det, som troligen är ägnat att vara en öppning av Platons formlära mot vår tid, hinner knappast bli mer än en ansats. Och varför saknas Wallensteins föredrag i litteraturförteckningen? Skall man tro den tyska

sammanfattningen är de tankar den tillför av central betydelse.

Som sig bör när det gäller en essay av detta slag knyts resonemanget kring Handschins *Der Toncharakter* till slut ihop med den privata musikupplevelsen, dess förutsättningar och den personliga betydelse detta har haft.

Sten Dahlstedt

Bach's Dialogue with Modernity

John Butt: *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 317 s., notex. ISBN 978-0-521-88356-6

John Butt etablerade sig i början av 1990-talet genom en rad publikationer som ett tongivande namn inom den engelskspråkiga Bachforskningen. Som sprungen ur den brittiska organisttraditionen har han konsekvent sökt integrera sina dubbla roller som utövande musiker och forskare och bidragit till den ökade uppmärksamheten kring historisk uppförandepraxis som musikvetenskapligt metodverktyg. Idag är Butt verksam som professor vid University of Glasgow och konstnärlig ledare för den kritikerrosade ensemblen *Dunedin Consort*.

Den nya monografin kring Bachs två stora passioner förenar detaljerade textnära analyser med den breda kulturhistoriska inriktning Butt utvecklade i sin förra bok *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance* (Cambridge University Press, 2002). Verket är inte primärt avsett att utgöra historisk Bachforskning utan som ett välinformerat bidrag till en kulturdebatt kring musikhistoriens roll och aktualitet inom vad Butt kallar "modernitetens kultursfär". Huvudtesen är att Bachs verk kan äga en

relevans idag genom att utforska viktiga kulturelement som ännu förenar nutiden med den specifika historiska och religiösa kontext de skapades för. Därmed är det naturligt att bokens introduktion ägnas åt att skissera en bild av nyckelbegreppet modernitet, här inte avsett som en kronologisk beskrivning utan som en löst integrerad uppsättning av attityder och tankemässiga perspektiv. Butt betonar framväxten av en kronologisk snarare än en cyklisk tidsuppfattning där kunskap och samhälle progressivt kan utvecklas och där det mänskliga förnuftet skapar förståelse genom att separera sina objekt från en holistisk kosmisk ordning. Argumentationen bygger sedan på övertygelsen att det i Bachs passioner finns en spänning mellan en förmodern religiös världsbild och en begynnande modernitet där förståelsen av det enskilda subjektet intensifieras genom sin gradvist ökande självmedvetenhet. Återkommande jämförs Bachs kompositionsprocess med den samtida romanens födelse (uttydd med hjälp av Benjamin och Bakhtin) där författaren intar en artificiell roll till sin skapelse, d.v.s. är medveten om att verket skapas och disponeras från ett mänskligt perspektiv snarare än återspeglar en naturlig ordning. I analog mening skulle Bachs verk ha potential att skapa identifikation med andra kulturmiljöer där människor lever inom en liknande spänning mellan modernitet och för- (eller post-)modernitet.

I fem huvudkapitel söker Butt argumentera för sin övergripande tes genom att studera tematiska fält där hans modernitetetskonstruktion får gå i dialog med närgående analyser av Bachs Johannes- och Matteuspassioner. Genomgående klargör han sin uppfattning att retoriken varit en överbetonad komponent i de senaste decenniernas Bachforskning och hotat att förenkla bilden av kompositionsprocessen till rent sammanfogande av givna musikaliska figurer. För Butt är Bach intressant just genom

spänningen mellan tanken på evigt givna musikaliska lagar, viljan att gestalta dessa retoriskt och insikten att skapelsemöjligheterna utifrån dessa lagar är outtömliga. Mer avgörande än retorikens konventionella former är då en dialektisk kompositionsprocess som inifrån ständigt går utöver givna mönster, något som aktivt förutsätter en reflekterande musikalisk 'berättarröst' och förebådar sonatformens dramatik. Den här diskussionen stöds främst på analyser av fugerade *turba*-körer och arior med interaktion mellan ett tydligt tudelat tematiskt material. Därigenom destabiliserar Butts Bachbild medvetet tydliga epokskiften mellan barock, klassicism och romantik. Snarare blir modernitet till ett integrerande begrepp som söker att förstå passionernas skiftande identifikationspotential i dåtid, nutid och framtid.

Frågan om det mänskliga subjektet är centralt för bokens ärende och Butt söker skapa en teori om Bachs egen förståelse av subjektivitet utifrån framväxten av det tidigmoderna subjektet hos Montaigne, Descartes och Hobbes. Att Bach själv var djupt rotad i en traditionell luthersk miljö medför paradoxalt nog att han levde mitt i framväxten av upplysningens och romantikens subjekt. Butt skildrar rötterna till det tidigmoderna subjektet i dialektiken mellan ortodoxins teologi och den starka pietism som friställde ett enskilt subjekt genom radikala krav på individens religiösa ansvar. Musikaliskt analyseras den här spänningen i arior och arioson där den enskilda sångaren bryter sig ur beroendet av det givna tematiska materialet och istället skapar nya tematiska enheter. Genom en rad exempel på hur vokalstämman förefaller att kunna påverka och omforma representationen av både sig själv och sin omgivning söker Butt påvisa framväxten av modernitetens åtskillnad av subjekt och objekt samt ett jag med kraft att förädla både sig själv och sin omvärld.

Musikens möjlighet att gestalta och konfigurera människans tidsförståelse är ett annat centralt modernt tema. I dialog med material från Augustinus, Husserl och Bergson söker Butt visa på hur Bach arbetar med kontrasterna mellan en cyklisk-holistisk och en progressiv-kronologisk tidsuppfattning och i dispositionen av sina passioner skapar en dialektik mellan olika harmoniska och dramaturgiska intensiteter. Inte minst handlar det om hur ariorna kan ta upp och omforma motiv ur föregående recitativ och så bidra till att skapa ett musikaliskt minne som binder samman berättelsens dåtid och nutid till en mångtydig erfarenhet av realtid. Genom det tematiska arbetet närvarandegörs och bearbetas så musikaliska fragment i ariornas mer komplicerade struktur vilket blir en analogi till hur platoniska och sakraments-teologiska förståelser av åminnelse hävdar att historien ånyo tar levande gestalt genom minneshandlingen. Vid framföranden av Bachs passioner kan då passionsberättelsen förstås som sakramentalt närvarande och gestaltad i åhörarna snarare än enbart återberättad. I Butts tidsfenomenologi finns en inbördes spänning mellan de båda verken som följer sina respektive evangelietexter, där Johannespassionen arbetar med en mer 'förmodern' närvaro av evighet medan Matteuspassionen har en narrativ och linjär grundstruktur.

John Butts bok är präglad av en stark vilja att kombinera detaljerade vetenskapliga och interpretatoriska insikter av Bachs musik med en mycket vid kulturhistorisk, filosofisk och teologisk beläsenhet. Den fascinerande tjusningen i hans argumentation ligger i förmågan att se verken i ett så brett skeende som en förståelse av modernitet men samtidigt väcks den problematiska frågan om hur han hermeneutiskt går till väga vid sin tolkning av det musikaliska materialet. Själv söker Butt finna en sympatisk *via media* mellan en

avkontextualiserad teologisk-estetisk hyllning av eviga värden i Bachs musik och en dekonstruktion av verkens gränser (som i sentida diskussioner av antisemitism i passionerna). Han syftar till en hermeneutik av 'meningsfullhet' där musikalisk mening inte existerar semiotiskt i separation från en kontext av förväntningar och antaganden till musiken. Att definiera Bach-passionernas kontextuella sfär till moderniteten i vid mening öppnar självfallet för en mängd historiografisk kritik. Butts enskilda musikaliska analyser kan också ifrågasättas men de underbygger framgångsrikt argumentationen att Bachs komplexitet och mångtydighet öppnar en tolkningsrymd som ger musiken förblivande aktualitet. Frågan är snarast i hur stor utsträckning verkens åhörare kan vara subtila nog för att tillägna sig förståelsehorisonten i Butts sensibla, tankeväckande och stimulerande Bachläsning.

Jonas Lundblad

Det stora uppdraget

Det stora uppdraget: Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008. Red.: Mathias Boström, Dan Lundberg och Märta Ramsten. Stockholm: Nordiska museet, 2010 (*Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv XXVII*). 240 s., ill., notex. ISBN 978-91-7108-535-1

Initiativet till antologin *Det stora uppdraget* togs vid ett symposium med anledning av Folkmusikkommissionens (hädanefter förkortat FMK) 100-årsjubileum i augusti 2008. Som forskare och utövare inom det folkmusikaliska fältet är antologins fokus inte något som jag förvånas över – tvärtom så är detta en efterlängtd publikation med genomgång av FMK under dess verksamhetsår (1908–1976) och fram till i dag.

1908 var syftet med FMK att sammanföra,

ordna, redigera och publicera folkmusik från hela landet. Dessa samlingar uppgick 1976 till mer än "100 000 låtar, fotografier, spelmansbeskrivningar, brevsamlingar och mycket annat" (s. 7). Det kanske mest kända resultatet av FMK:s verksamhet är nog emellertid det stora samlingsverket *Svenska låtar* (1922–1940) med låtar från de flesta av de svenska landskapen.

Samtliga artiklar i antologin har FMK som minsta gemensamma nämnare, flertalet av dem anlägger dessutom ett historiskt perspektiv. Inledningsvis presenteras FMK:s historia och några av de tongivande personer som var engagerade i verksamheten, följt av bidrag som sätter in FMK i ett större perspektiv. Hit hör exempelvis artiklar som relaterar FMK till samtida press och insamling inom andra områden, och artiklar med regionala, nationella och nordiska perspektiv av olika slag. Därefter följer flera bidrag som behandlar hur resultatet av FMK:s arbete har använts i olika sammanhang och exemplifieringar på hur *Svenska låtar* och FMK:s melodiuppteckningar kan användas både av musiker och för fortsatt forskning. Antologin avslutas med ett resonemang om aspekter på samlingar från olika perioder och en diskussion om folkmusikbegreppet i sig.

Det som gör antologin extra intressant är att perspektiven som presenteras inte enbart anläggs av svenska och nordiska musiketnologer – även om dessa är välrepresenterade – utan också av musikevetare som i regel inte brukar ägna sig åt svensk traditionell musik och av forskare med sin huvudsakliga hemvist i någon av våra granndiscipliner. Till det förra hör exempelvis Mattias Lundberg som genom artikeln "Bruket av Folkmusikkommissionens melodiuppteckningar i den svenska konstmusiken under 1900-talet" gör oss påmind om att FMK:s syfte inte enbart var att "rädda" ett klingande kulturarv som upplevdes hålla på att försvinna, utan också att ge näring

till den svenska nationella tonkonsten. Till den senare gruppen bidrag hör historiken Fredrik Skotts "Traditionsinsamling och politik under svensk mellankrigstid" och etnologen Birgitta Svenssons "Forskning och insamling i Folkmusikkommissionens tid". Båda dessa artiklar sätter på olika sätt in FMK:s arbete i en samtida idéhistorisk och kulturpolitisk kontext som berikar och breddar den kunskap om FMK som dominerat mycket av den tidigare forskningen.

Ytterligare ett välbehövligt tillskott till den tidigare forskningen inom detta område är Gunnar Ternhags artikel om hur *Svenska låtar* har använts som forskningsmaterial. Det är viktigt att vi inom det musiketnologiska fältet också anlägger ett metaperspektiv på vad vi och våra kollegor håller på med och därmed inte enbart diskuterar våra specifika forskningsfrågor. Genom det skulle vi med större tydlighet kunna placera in vår verksamhet i ett större idéhistoriskt och vetenskapsteoretiskt sammanhang. Här är Ternhags artikel ett led i en sådan inomvetenskaplig diskussion i det att han kretsar kring frågan: vilket källmaterial använder vi oss av, på vilket sätt och med vilka syften?

Som ett sista exempel vill jag lyfta fram Magnus Gustafssons artikel "Om tio år äga vi kanske tusen varianter": Några reflektioner kring Folkmusikkommissionen, polskaforskningen och variantproblematiken". Den ger ett bra exempel på forskning som bland annat tar sin utgångspunkt i det material som samlats in och sammanställts inom FMK:s ramar. I artikeln presenterar Gustafsson en ny polsketyptologi med fem huvudtyper baserade på "motiv, form och melodi" (s. 198): I. Äldre åttondelspolskor; II. 1700-talspolskor; III. Menuettpolskor; IV. 1800-talspolskor; och V. Festpolonäser. Även om jag kanske ställer mig lite undrande till på vilket sätt denna typologi är ett perspektiv på FMK i Sverige under

1908–2008, misstänker jag att just detta bidrag är ett av dem i antologin som på sikt kommer att få stor betydelse för den fortsatta folkmusikforskningen på grund av polskans centrala position inom den svenska folkmusik och –dansrepertoaren.

Efter en intressant och rolig läsning lämnas jag med två vidare önskemål. Det första är: utövarperspektivet. Detta finns visserligen till viss del representerat i antologin genom Sven Ahlbäck's bidrag "Svenska låtar som musikalisk källa", men här hade jag gärna velat ha mer. I förordet framgår att en sådan ansats förekom under symposiet sensommaren 2008 där folkmusiker under rubriken "'Mina Svenska låtar' [...] berättade om sina relationer till FMK:s material och framförde låtar och visor som de tillägnat sig ur samlingarna" (s. 8). Det hade varit intressant att få ta del av en sammanställning av dessa berättelser kompletterad med ett resonemang runt dem. Vad har dagens musiker för relation till *Svenska låtar*? Hur använder de sig av verket? Hur nära ligger de uppteckningarna när de framför låtarna? etc.

Det andra önskemålet är en mer övergripande syntes – kanske i form av ett slutord från redaktörerna – i vilken det förs ett resonemang runt alla de perspektiv som anläggs i de olika artiklarna samt vad dessa ger för sammantagen bild av FMK. Var står vi i dag i forskningen om FMK? Var behöver vi gå vidare med ytterligare forskning? etc.

Som så ofta med antologier är deras styrka och deras svaghet densamma: att utrymmet inte tillåter alltför stora djupdykningar i de olika ämnen som tas upp, samtidigt som antologiformen som sådan väl lämpar sig för att visa på den perspektivrikedom som kan finnas inom ett visst område. Resultatet i denna antologi blir att fenomenet och institutionen FMK får en bred och innehållsrik presentation, samtidigt som flera av de enskilda artiklarnas

syften och frågeställningar skulle ha mått bra av att få ännu mer utrymme och möjligheter till fördjupning och fortsatta studier. För den mest överhängande önskan jag har när jag till slut kommit till den sista meningen är: Jag vill veta mer, jag vill fördjupa mig ytterligare och jag vill ta del av fler perspektiv!

Karin Eriksson

The Dissemination of Music in 17th-Century Europe

The Dissemination of Music in 17th-Century Europe: Celebrating the Düben Collection, Red.: Erik Kjellberg. Bern: Peter Lang, 2010 (*Varia musicologica* XVIII). 358 s. ISBN 978-3-0343-0057-5

Hösten 2006 publicerades på Internet "The Düben Collection Database Catalogue" (fortsättningsvis förkortad DCDC), vilken var resultatet av ett mångårigt arbete initierat av Erik Kjellberg och Kerala J. Snyder. Databasen (lätt nåbar via hemsidan för Musikvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet: <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>) ger upplysningar om en rad egenskaper hos verken och källorna i Dübensamlingen, alltifrån tonart till pikturer och pappersformat. Här finns också bilder på alla notblad. Samtidigt med lanseringen av DCDC arrangerades i Uppsala en konferens på temat "The Dissemination of Music in 17th-Century Europe". Medarbetare i projektet med DCDC samt andra inbjudna 1600-talsmusikforskare medverkade. Konferensbidragen har nu publicerats i bokform på Peter Langs förlag med Erik Kjellberg som redaktör.

Boken omfattar sexton bidrag. Redaktören har fördelat dessa över fem områden: 1. Dübensamlingens historia och generella aspekter på samlingen; 2. Musikaliska relationer

mellan Sverige och Europa; 3. Frågor av sociologisk eller estetisk art, samt källproblematik; 4. Musikalisk-kulturella förbindelser utanför Dübensamlingen; 5. Projektet DCDC och Dübensamlingen i modern tid.

I det inledande kapitlet redogör Erik Kjellberg för Dübensamlingens tidigaste historia. Denna information har tidigare varit nästan helt otillgänglig för i synnerhet utländska forskare, eftersom den endast funnits i svensk version i Folke Lindbergs katalog från 1946 (ett maskinskrivet exemplar i Uppsala universitetsbibliotek). Det är välkommet att nu Kjellberg tillgängliggjort och också kompletterat Lindbergs uppgifter. Tre bidrag uppehåller sig med frågor som rör samlingens uppbyggnad och struktur. Kia Hedell attribuerar en anonym mäsä i en udda och ålderdomlig källa till Jacob Gallus och diskuterar också eventuella samband med Tyska kyrkans samling. Juliane Peetz bidrag handlar om Gustav Dübens stora tabulaturband, ofta kallade samlingens "hjärta", och Barbara Wiermann undersöker relationen tryck – handskrift med besättning i fokus.

I bidragen av Konrad Küster, Peter Wollny och Lars Berglund behandlas relationer mellan Stockholm och övriga Europa. Konrad Küster gör en brett upplagd skiss över Gustav Dübens kontaktnät i Europa. Peter Wollny, som tidigare har fastställt proveniens hos olika källgrupper inom Dübensamlingen, diskuterar ett källkomplex utgörande ett 40-tal handskrifter från ett av de Sachsiska hoven, bland annat identifierar han här ett antal autografer av David Pohle. Med utgångspunkt hos drottning Kristinas italienska musiker och en svensk adelsmans reseberättelse från 1640-talet diskuterar Lars Berglund den romerska musikens spridning norrut både materiellt och musikaliskt/kompositoriskt.

Friedhelm Krummacher, Kerala J. Snyder och Stephen Rose behandlar frågeställningar

som rör sociologiska och estetiska aspekter samt källproblematik. Krummacher besitter en unik överblick över de handskrivna musikalernas spridning i norra Europa under 1600-talets senare hälft. Med tre exempel av den i Gdansk verksamme Balthasar Erben diskuterar Krummacher adaptationsprocesser och väcker frågan om specifika idiom i Dübensamlingen. Kerala J. Snyder sätter de för DCDC centrala begreppen verk och källa i fokus för en diskussion. Också Snyder exemplifierar med verk, denna gång av Dietrich Buxtehude. Stephen Rose bidrar med en studie kring "The composer as self-publisher". Musiktrycken minskade drastiskt under 1600-talets senare hälft, men kompositörerna publicerade själva i större utsträckning sina egna verk. Trots få och otillräckliga källor, kan Rose dra slutsatser kring kompositörernas motiv för att själva publicera samt visa på hur finansiering och distribution organiserades.

Aleksandra Patalas, Werner Braun och Jan Olof Rudén tar upp musikalisk-kulturella förbindelser utanför Dübensamlingen. Den kända dispyten mellan Romano Micheli och Marco Scacchi får nytt ljus av Alexandra Patalas, framför allt med hjälp av en tidigare okänd handskrift av Micheli (i Biblioteca Angelica, Rom). Werner Braun bidrar med en studie av *Die beständige Argenia*, en skolopera framförd i Reval med anledning av det svenska kungliga bröllopet 1680. Kompositör var kantorn vid Revals gymnasium, Valentin Meder. Han arbetade i en rad städer runt om Östersjön, och närde också förhoppningar om att bli svensk hovkapellmästare. Jan Olof Rudén är en av de forskare som verkligen arbetat i närkontakt med Dübensamlingen. Hans bidrag behandlar dock inte Dübensamlingen utan Nils Tilianders musikhandskrift i Växjö.

Avslutningsvis behandlar tre bidrag mer eller mindre specifikt projektet DCDC och samlingens öden i modern tid. Carl Johan

Bergsten redogör för den grundläggande databasstrukturen för DCDC. Här finns också en av Erik Kjellberg författad projektrapport för DCDC. Dübensamlingen sedd ur en helt annan synvinkel står Anders Edling för. Han har gjort en genomgång av valda delar av Uppsala universitetsbiblioteks korrespondens vad gäller Dübensamlingen. Det blir en intressant inblick i den svenska musikforskningens historia. Här framkommer till exempel hur Carl-Allan Moberg i kontakt med utländska forskare ville reservera Dübenmaterial för egna studenter och deras kommande forskning.

De flesta av bidragen uppvisar en balans mellan detaljer och övergripande resonemang. Nivån på bidragen är dock något ojämn. Något frågande ställer man sig till exempel till varför man valt att ta med Küsters bidrag. Trots en inledande antydning om att det ännu är för tidigt att besvara frågor kring Gustav Dübens internationella kontakter, så för Küster sedan ett tentativt resonemang, utan riktig närkontakt med källorna. Resultatet blir en svepande och ytlig genomgång. Problematiskt blir det också när Küster (och det gäller även några av de andra författarna) till somliga delar baserar sina undersökningar på Bruno Grusnicks studier. Grusnicks arbete kring samlingens immanenta kronologi från 1960-talet var banbrytande för sin tid, men så här i backspeglarna kan man se att uppgiften var övermäktig med de medel som stod till förfogande då. Redan Jan Olof Rudéns undersökningar från 1960-talet visade att Grusnicks resultat behövde revideras betydligt. Nu finns dessutom DCDC med helt nya möjligheter att närma sig samlingen.

Det är glädjande att bidrag från så många initierade och kunniga forskare, när det gäller Dübensamlingen och 1600-talets musik, har samlats i en och samma volym. En stor mängd publicerade studier behandlar på något sätt musik från Dübensamlingen. I

dessa ägnas oftast inte samlingen i sig något större utrymme. För att bättre förstå enskilda källor eller repertoargrupper i Dübensamlingen behövs dock också en fördjupad förståelse av själva samlingen. Här är den nytvingsna boken ett välkommet bidrag.

Maria Schildt

Joachim Nikolas Eggert

Joachim Nikolas Eggert: *Symphony in E-Flat Major*. Utg.: Avishai Kallai och Jari Eskola. Stockholm: Musikaliska Konstföreningen, 2010. 98 s. ISMN M-979-09-006-0519-1

Joachim Nikolas Eggert: *Symphony in C-Major*. Utg.: Avishai Kallai och Jari Eskola. Stockholm: Musikaliska Konstföreningen, 2010. 144 s. ISMN M-979-09-006-0690-7

Vid nytvingsna av historiska verk, som i det här fallet av orkesterpartitur från början av 1800-talet, finns en rad olika tänkbara alternativ. Tre huvudvarianter är ett faksimil, en kritisk-vetenskaplig edition eller en så kallad praktisk utgåva. Faksimilering kan göras av såväl handskrifter som av tidiga tryck. Praktiska utgåvor är mer vanliga (och ofta mer nödvändiga) ju äldre musiken är och ju mer avvikande notationen är från den nuförtiden brukliga (ett typexempel skulle kunna vara en utgåva för praktiskt bruk av en motett från 1300-talet). Praktiska utgåvor kan vara allt från 'rena' utgåvor, med få eller inga tillägg från utgivaren (populärt kallade "Urtext"), till editioner fulla av förslag på dynamik, artikulation, stråk- eller fingersättning etc. Många klassiska verk (t.ex. stråkkvartetter eller pianosonater av Mozart och Beethoven) har långt fram i modern tid vanligen framförts i utgåvor (Peters, Breitkopf & Härtel etc.) med mer eller mindre rimliga eller utrerade bearbetningar,

tillägg eller förtydliganden. Dessa utgåvor är i sig intressanta dokument på verkens historiska reception och tidigare uppförandepraxis.

Föreliggande utgåvor av två Eggert-symfonier tillhör kategorin praktiska utgåvor ("practical performance edition" som det står på försättsbladet), d.v.s. här finns ingen källförteckning över vad utgåvan grundar sig på, och bara undantagsvis särskilda markeringar i nottexten vad som är utgivarens tillägg eller rättelser, och ingen kritisk kommentar. Utgåvan kan preliminärt karakteriseras som en "Urtext" med antagligen minimala ingrepp från utgivarnas sida. Någon explicit policy i form av förord ges inte i utgåvan, bara ett par meningar som tar upp problem rörande dynamik och särskilt beteckningen "sfz".

Av Joachim Nicolas Eggert (1779–1813) finns bevarat fyra symfonier (c-moll/C-dur, Ess-dur, C-dur och g-moll), samt en alternativ långsam sats till symfonin i c/C, och en ofullbordad symfoni i d-moll. När symfonierna komponerades eller hur och var de framfördes vet man inte bestämt (frågan diskuteras i en C-uppsats av Kenneth Johansson, Inst. för musikvetenskap, Uppsala universitet, 1997). Bonnie Lomnäs föreslår i Eggert-artikeln i den andra upplagan av *Die Musik in der Geschichte und Gegenwart* (Kassel: Bärenreiter, 2001) den ovan angivna ordningen, vilket skulle betyda att de två aktuella symfonierna skulle vara symfoni n:r 1 i c/C respektive n:r 2 i Ess.

De handskrivna partituren till Eggerts symfonier bevaras på Statens musiksamlingar, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm (möjligen finns även samtida stämmaterial i samlingarna; någon mer uttömmande sökning efter källor var inte möjlig inför denna recension).

Till Ess-dursymfonin finns två handskrivna partiturer, en autograf och en samtida avskrift. Utgåvan av Ess-dursymfonin går enligt försättsbladet huvudsakligen tillbaka på ("The

main source") Bertil van Boers utgåva av symfonin som den publicerades av Garland i serien *The Symphony 1720–1840* (i *The Symphony in Sweden* del II, ser. F, bd. III, New York: Garland, 1983). Vilka andra källor som används, eller hur, framgår inte. Möjligen får man se det som en återutgivning? Utgivarna uttrycker tack för råd från van Boer, men om och hur utgåvan skiljer sig från förlagan framgår inte. Går man till Garland-utgåvan finner man att denna som det verkar huvudsakligen grundar sig på avskriften, som i ett faksimil av första partitursidan felaktigt anges vara en autograf. Man får alltså följande källäge: autograf – avskrift – Garlandutgåvan/van Boer – Kallai-Eskola-utgåvan. Utgåvan befinner sig alltså flera steg separerad från autografen och har sålunda rent tekniskt sett en låg tillförlitlighet. Till C-dursymfonin ges inga källhänvisningar. Ett handskrivet partitur i autograf finns bevarat. (Dessutom finns en modern handskreven utgåva för praktiskt bruk.)

Att mer i detalj jämföra utgåvorna med de handskrivna partituren skulle göra denna recension alltför omfattande, men ett antal stickprov har genomförts för att se närmare på tillförlitligheten. Tyvärr möter man då på en rad svåra problem. Problemen är av olika art, alltifrån rena fel till oklarheter, eller mer eller mindre rimliga tolkningsförslag.

Ett som det verkar rent fel som överlevt genom hela källkedjan finns i symfoni i Ess, sats I takt 4 ff i violastämman. Eggert skriver själv ett ess vilket finns i avskriften, vidare i Garland/van Boer och i Kallai-Eskolas utgåva. Ackordet är ett c-mollackord fast med trippel förhållning, där *f* (och *d* och *ass*) i skilda oktaver över ett C i basen upplöses nedåt till ess. Rimligen bör violan följa stämföringen i ob II, cl II, och alttrombonen.

Många av problemen har med artikulationen att göra, vilket för musikern och dirigenten är av stort intresse. Det är ofta svårt att

i manuskript från tiden i fråga avgöra om det är prickar eller (vertikala) streck över noterna (problemen finns exv. hos Beethoven och Schubert). I utgåvorna används båda tecknen, men på ett omvänt sätt gentemot den rimliga tolkningen av manuskripten. I Ess-dursymfonin sats I takt 24ff har utgåvan liksom van Boer streck, medan man i C-dursymfonin sats I takt 29ff och 41ff valt prickar. I det första fallet är nyansen svag och artikulationstecknen i manuskriptet är huvudsakligen prickar, medan tvärtom det andra exemplet är i en kraftfull gestik där också manuskriptets artikulations-tecken är mer streckliknande. Mer karaktär av slarvfel har artikulationen (bågarna) i violon I i Ess-dursymfonins första sats takt 32, vilket är olyckligt eftersom det är huvudtemat det rör sig om. Utgivarna gör en stor affär av en takts artikulation i violon II i Ess-dursymfonin sats I takt 9: man låter artikulationen fortsätta i 14 takter, först i viola (vilket är rimligt) sedan i celli/kontrabas (vilket är mer tveksamt). Ett annat exempel på olyckligt val – eller slarv – är artikulationen (bågen) i den unisona löpningen (stråk och träblås) vid den första huvudtemapresentationen i C-dursymfonin sats I takt 29; av både autografen och av efterföljande parallellställen (t.ex. takt 42) framgår att bindebågen (som då blir ett uppstråk) börjar först med sextondelarna. (Påpekas kan att den ovan omnämnda moderna handskrivna utgåvan av symfonin i c/C till utlån på Musik- och teaterbiblioteket genomgående är fri från dessa fel eller problem; stickprov ger vid handen att den klart är att föredra. Den anonyma iordningställaren har gjort ett rutinerat jobb).

Exemplen på problem med artikulationen i utgåvorna skulle kunna mångfaldigas. En annan typ av problem är notation av tillfälliga förtecken, påminnelser och tonartsbyten, tillfälliga och mer permanenta. I den långsamma satsen i C-dursymfonin går ett avsnitt över från F-dur till f-moll. Egentligen sker

tonartsbyte redan i takt 17, men Eggert ändrar de fasta förtecknen först i takt 25. Här skulle möjligen en editor kunna 'rätta' Eggert. I takt 24ff verkar notskrivningsprogrammet ha löpt amok med mängder av onödiga förtecken som följd.

Dessa anmärkningar utifrån några stickprov skall bara ses som en antydning om de intressanta problem som finns vid en utgivning och som man som användare inte alls kommer åt i en som här helt okommenterad utgåva. Initiativet att ge ut de två Eggert-symfonierna är positivt. Att öka tillgängligheten av äldre svensk musik för t.ex. svenska orkestrar är av central betydelse för musiklivet och en viktig del i strävan att uppehålla orkesterverksamhetens legitimitet. Det behövs alla typer av utgåvor, både faksimil, vetenskapliga utgåvor och de vad gäller produktionskostnader betydligt billigare praktiska utgåvorna. Att såväl etablerade förlag som individuella entusiaster ger ut svensk orkester- och kammarmusik är av godo, samtidigt som detta på intet sätt gör behovet av tillförlitliga, vetenskapliga utgåvor mindre. De stora problem som de här aktuella utgåvorna behäftas med förtydligar nödvändigheten av noggrant genomförda källkritiska, filologiska utgåvor som musiker, sångare och dirigenter kan känna fullt förtroende för.

Owe Ander

Att spela Taube

K. Olle Edström: *Att spela Taube: En musikvetenskaplig essä om ett konstnärligt-kreativt projekt*. Göteborgs universitet, [2009] (*Skrifter från Musikvetenskap XCV*). viii + 162 s., CD., ill., notex. ISBN 978-91-85974-11-5

Det är nu 20 år sedan de första avhandlingarna inom den konstnärligt-kreativa inriktningen av forskarutbildning i musikvetenskap lades

fram vid Göteborgs universitet. Denna variant av forskarutbildning förutsätter professionell musikerkompetens hos doktoranden, vidare att den egna konstnärliga verksamheten är utgångspunkt för och en del av själva forskningsarbetet, samt att den avhandling som blir resultatet vid sidan av sedvanlig avhandlingstext även innehåller en musikalisk del (ljuddokument eller partitur). Forskningens konstnärliga dimension får även genomslag i formerna för disputationen, som utöver den traditionella disputationsakten även innehåller en "disputationskonsert" (alternativt någon form av musikalisk workshop). Idén med att inrätta detta slag av forskarutbildning var att ge utövande musiker tillfälle till forskande fördjupning i sin konst och att skapa nya kontaktytor mellan musikvetenskapen och musiklivet.

Pionjären bakom denna för den dåtida akademien unika innovation var Jan Ling, Göteborgs förste professor i musikvetenskap. Efterträdaren Olle Edström, med musikerbakgrund som violinist och (liksom Ling) pianist, har följt tillkomsten av en rad konstnärligt-kreativa avhandlingar i sin egenskap av ämnesföreträdare och i flera fall även handledare. Hittills har han dock inte själv verkat som 'konstnärligt-kreativ' forskare. När han nu i den tredje och avslutande delen av sitt stora forskningsprojekt om Evert Taubes musik träder fram i rollen som forskande musiker (pianist), är det en händelse av särskilt intresse, inte minst därför att boken mig veterligt är den första svenska icke-doktorsavhandling där musikforskning av detta slag presenteras i text och ljud.

Bokens huvudtitel, *Att spela Taube*, skall inte tolkas normativt (som en handbok) utan deskriptivt; det rör sig till stora delar om en rapport från författarens eget Taubespelande, dokumenterat genom inspelningar. I undertiteln tydliggörs att framställningen

har musikvetenskaplig karaktär och att det handlar om ett "konstnärligt-kreativt projekt". Ordet "om" som anger relationen mellan det "musikvetenskapliga" och det "konstnärligt-kreativa" väcker samtidigt frågor: vill författaren betona projektets rötter i musikvetenskapen, eller är det fråga om två projekt: ett konstnärligt, dokumenterat på CD:n, och ett [musik]vetenskapligt, med det konstnärliga projektet som forskningsobjekt, och därmed traditionell forskning *om* konst, och inte *i* och *genom* konst? Den litet tvetydiga titeln speglar en ambivalens som jag tycker mig märka i framställningen: å ena sidan en betoning av den vetenskapliga grunden, å andra sidan ett tydligt fokus på det egna musicerandet/musikskapandet i det som framstår som bokens kärna.

Framställningen är tredelad, och det är den andra delen, där Edströms egna Taubetolkningar beskrivs och analyseras, som är "kärnan". Den medföljande CD:n är, framhåller författaren, "mer än en bilaga" (s. 4), vilket får tolkas som att den bör ses som en fullvärdig och nödvändig del av publikationen. I denna karakteristik måste man som läsare instämma. Trots de talrika notexemplen kan texten knappast fullt förstås utan att ha tillgång till det klingande materialet, särskilt som den till stor del är uppbyggd kring referenser till särskilda ställen på CD:n (angivna i minuter och sekunder).

Medan denna andra del domineras av detaljbeskrivningar och -analyser, kommer det essäistiska anslaget främst till uttryck i de inledande och avslutande delarna. Den första delen spänner över ett brett vetenskapligt fält, från historiska perspektiv på förhållandet mellan konst och vetenskap till aktuell neurologisk forskning. Huvudärendet är att utifrån olika typer av forskningsrön och teorier diskutera hur musik uppfattas/upplevs och kan beskrivas, alltså ett tämligen

traditionellt musikvetenskapligt företag. Här finns också en diskussion om variantbildning och receptionsaspekter i Taubes sånger, av vilken framgår (även om det inte direkt utsägs) att det torde vara ett meningslöst företag att försöka finna en "autentisk" originalversion av varje sång: olika inspelningar med Taube skiljer sig både från varandra och från notutgåvorna, ett faktum som belyses med ett välfunnet Taubecitat: "För närvarande låter sången så här" (s. 48).

Den avslutande delen håller sig inom musikfältet och tar upp "andras" lyssnande, det musikaliska verkbegreppet, genrekategorisering och konstnärlig värderingsproblematik, allt med varierande grad av anknytning till de egna Taube-inspelningarna.

Det centrala partiet i boken (och det som jag fortsättningsvis i huvudsak kommer att diskutera) är alltså egna pianoverationer av sjutton Taube-sånger som Olle Edström spelat in på den medföljande CD:n och som han beskriver och analyserar i separata kapitel om 2–6 sidor vardera. Beskrivningarna blir meningsfulla tillsammans med samtidig avlyssning (i småportioner) av CD:n, och de fungerar enligt min mening väl som just den typ av reflexiv framställning, ett artikulerande av "tyst kunskap", som man förväntar sig i ett konstnärligt forskningssammanhang. Efter dessa detaljgenomgångar slutar denna bokens huvuddel litet abrupt; här hade jag nog förväntat mig en avrundande, syntetiserande diskussion (även om en indelning av inspelningarna i olika kategorier finns i bokens allra sista kapitel, "Slutord"). Något problematiskt är stundom den kombination av rollerna som konstnär/musiker (produktionsperspektiv) och lyssnare (receptionsperspektiv) som Edström tillämpar. Även om subjektivitet har sin plats i en framställning av denna art, hade man som läsare helst besparats recensionsliknande omdömen om de egna prestationerna som

"[ingen] brist på kreativa idéer", "en drivande och övertygande tolkning", "i högre grad kreativt och solitt än konstnärligt", "framförandet är båda kreativt och konstnärligt nydanande" etc.

Bland sångerna finns både allsångs-örhängen och alster som torde vara kända huvudsakligen bland Taube-forskare. Pianobearbetningarna avlägsnar sig ibland avsevärt från sångerna som vi är vana vid att höra dem; till skillnad från sedvanliga arrangemang kan det handla inte bara om nyharmomiseringar och tillagda intros eller mellanspel utan även om förändringar i melodi, rytm, taktart, tonart (oväntade tonartsbyten är en metod som Edström ofta använder för att skapa omväxling) och ibland även storform, varvid gränsfall mellan arrangemang, parafrastr och fantasi uppkommer. Den som till äventyrs har tänkt sig att använda CD:n som ackompanjemang till eget framsjungande av visorna kan alltså få det besvärligt.

Hur har då de inspelade versionerna kommit till? Är de noterade i detalj, skissade eller helt onoterade, är de noggrant förberedda eller tillkomna på stundens ingivelse? Edström anger (s. 56 ff) tre "sätt" på vilka han gått tillväga: Sätt 1 beskrivs som att "bara spela" utan medveten planering (fingrarna styr), Sätt 2 som att "pröva sig fram" under spelet, och Sätt 3 som att spela "det som jag fastnat för", d.v.s. förberedda, inövade strukturer. Hur klara distinktionerna är mellan dessa "sätt" kan diskuteras, och i synnerhet undrar man om det verkligen finns något renodlat "sätt 1"; ett uttryck som "fingrarna styr" förefaller också egendomligt hos en författare som tidigare i framställningen demonstrerar förtrogenhet med hjärnforskning. Det visar sig att Edström enligt egen utsägo kombinerar flera av dessa "sätt" i de enskilda låtarna. Skisser av olika detaljeringsgrad för enskilda avsnitt används, däremot noteras aldrig en version i sin helhet.

Förhållningssättet är alltså i hög grad improvisatoriskt, om än med inslag av komposition/ utantillärning vid instrumentet. Edström framhåller att han betraktar inspelningarna som "inte på något sätt ... tekniskt fulländade". Även om man kan hålla med om detta, innebär det dock inte att CD:n skulle vara onjuterbar som lyssnarupplevelse. (Här skulle man kunna föra en diskussion om huruvida tekniska ofullkomligheter bidrar till något slags upplevelse av "äkthet" eller "spontanitet"; man kan jämföra med de nu mycket vanliga återutgivningarna av äldre inspelningar, där dagens redigeringsmöjligheter inte stod till buds.) Tonspråket varierar, men jazzinflenser – rytmiska och harmoniska – dominerar. Här och var finns citat från helt andra musikaliska sammanhang ("L'homme armé", Minutvalsen) invända.

En svaghet i framställningen är att den i så liten utsträckning sätter in den "konstnärligt-kreativa" forskningen (en term som i boken används som om den vore allmänt omfattad men i själva verket är specifik just för Musikvetenskap i Göteborg) i det större nationella och internationella sammanhanget av konstnärlig forskning och forskarutbildning. Utan att förringa betydelsen av den pionjärinsats som gjordes vid den dåvarande göteborgska musikvetenskapliga institutionen, så kan dagens konstnärliga forskarutbildning vid musikhögskolor inte enbart förklaras med att den har tillkommit "[i] vår efterföljd" (s. 12). I själva verket har inrättandet av forskarutbildning i en rad olika konstnärliga discipliner – ingalunda enbart musik – vid universiteten i Göteborg och Lund (2000) sina rötter i det på 1970-talet lanserade begreppet "konstnärligt utvecklingsarbete" som ett slags de konstnärliga högskolornas motsvarighet till vetenskaplig forskning. Framväxten av konstnärlig forskning och forskarutbildning var också en del av en internationell trend med

förebilder främst i Storbritannien men även i Finland. I de konstnärliga högskolornas miljöer finns knappast något krav på att forskningen skall "[rätta] in sig i en humanistisk tradition och accepteras som vetenskap" (s. 13); snarare hävdas gärna den konstnärliga forskningens oberoende av andra discipliner. Detta synsätt har kommit till konkret uttryck i bildandet av konstnärliga fakulteter vid Göteborgs och Lunds universitet och nyligen i inrättandet av en särskild konstnärlig doktorsexamen (där ordet "vetenskap[lig]" saknas i examensordningen) och en flerdisciplinär nationell konstnärlig forskarskola. Här finns alltså en spänning mellan å ena sidan den göteborgska "konstnärligt-kreativa" forskningen som musikvetenskaplig variant och å andra sidan "konstnärlig forskning" som beteckning på ett nytt fält där musikämnet snarare orienterar sig mot motsvarande verksamheter inom andra konstarter än mot humaniora. I ett sammanhang som detta hade det därför varit värdefullt med en diskussion kring hur den konstnärligt-kreativa forskarutbildningen i musikvetenskap positionerar sig i det konstnärliga forskningslandskapet och hur en vision för dess framtid skulle kunna formuleras.

Intressant i detta sammanhang är att författaren beklagar den stora dominansen av avhandlingar i historisk uppförandep Praxis och efterlyser mer av reflektion kring den egna konstnärliga verksamheten – något som ju denna bok är ett exempel på. Just detta slags (själv)reflektion är något som ofta framhålls som utmärkande för konstnärlig forskning i allmänhet. Här erbjuder sig alltså en möjlighet till anknytning som dessvärre inte tas till vara. Bland den litteratur som refereras och diskuteras saknar man i stort sett artiklar och böcker om konstnärlig forskning (exempelvis av Henk Borgdorff och Mika Hannula; för en framställning specifikt om musikområdet, se anmälares artikel i *STM* 2007). Inte heller den

omfattande och nydanande forskningen på framför allt brittiskt område kring musikaliskt framförande och inspelningar är representerad i den anförda litteraturen. Över huvud taget tycks mig att i första hand inledningsdelen kunde ha vunnit på färre utflykter till t.ex. spegelneuronernas värld och mer koncentration kring bokens huvudtema.

Tyvärr utmärks delar av boken av påfallande brister i korrekturläsning och språklig genomarbetning; detta illustrerar de risker som är förknippade med att använda den egna institutionen som förlag och därmed inte ha tillgång till oberoende, professionell copy-editing.

Att spela Taube är ett bidrag till diskussionen om forskning i spänningsfältet mellan konst och vetenskap, och samtidigt ett exempel på "konstnärligt-kreativ" musikforskning från en unik utgångspunkt. Den bör läsas och lyssnas till av var och en med intresse för konstnärlig forskning på musikområdet.

Sverker Jullander

En patriotisk drömvärld

Hanna Enefalk: En patriotisk drömvärld: Musik, nationalism och genus under det långa 1800-talet. Diss. Historiska institutionen, Uppsala universitet, 2008 (*Studia Historica Upsaliensia* CCXXXIV). 232 s. ISBN 978-91-554-7284-9

Forskningen om den patriotiska sången under 1800-talet har blivit allt mer omfattande under de senaste 20 åren. Situationen var en helt annan på 1980-talet, då undertecknad skrev sin avhandling om studentsången, och många akademiker visade total oförståelse för temat som sådant. Sedan dess har en del hänt inom olika humanistiska ämnen och den senaste i raden är Hanna Enefalks avhandling i

ämnet historia. Syftet med avhandlingen är att undersöka den "vardagliga men gåtfulla" nationella diskursen som den yttrar sig i sånger. I avsaknad av musikaliska kvalifikationer har hon valt att lämna melodierna därefter och endast studera texterna, och då inte som lyrik utan som rena historiska dokument. Språkligt och geografiskt är studien centrerad kring Sverige, men för att skapa en referensram har också Norge och det svenskspråkliga Finland inkluderats.

Studien avgränsas till tryckta sånger från hela 1800-talet och början av 1900-talet: sångböcker, visböcker, skillingtryck, musiktidsskrifter och separata musiktryck. Resultatet av insamlandet blev en korpus på 1196 enskilda sångtexter av c:a 250 textförfattare funna i ett eller flera tryck i Sverige, Norge och Finland. 40% av sångerna fanns i enbart svenska källor, 31% i enbart norska och 16% i enbart finska. Ett fåtal sånger fanns i mer än ett land: 68 sånger i Sverige och Finland, 44 sånger i Sverige och Norge och 32 sånger i alla tre länderna. Majoriteten sånger uppträder bara en gång i materialet medan ett mindre fåtal tvärtom är ytterst populära och förekommer i en mängd samlingar. Det totala antalet sångtryck i korpus är därför 3593, vilket torde vara representativt för den totala produktionen.

Sångtexterna har sedan kodats efter sitt innehåll och speciellt har Enefalk letat efter markörerna patriotism, antipatriotism, lokalpatriotism, rojalism, religion, manligt och kvinnligt. Sångerna fick ofta mer än en markör, sammanlagt 2704 noteringar, vilket innebär i genomsnitt mer än två markörer per enskild sångtext. Slutsatsen blev att hela 85% av sångerna hade patriotisk markör, 65% manlig, 25% rojalism, 20% kvinnlig, 20% kristen, c:a 5% lokalpatriotism och c:a 2% antipatriotism. Med statistik visar Enefalk också att vissa av dessa markörer förändras

över tid. Framför allt gäller detta rojalism, som är mycket stark under Karl Johan-tiden, för att sedan drastiskt minska. Efter detta har Enefalk utfört en djupanalys av texterna och speciellt ringat in nyckelorden "Land", "Folk", "Monark", "Åra", "Frihet", "Manlighet", "Moder", "Fäder", "Bröder", "Söner", "Blod", "Död" och "Gud".

Alla dessa begreppsord ges i sammanhanget en grundligare analys. Jämförelsen mellan de tre länderna visar framför allt att yttringarna i de svenska sångerna inte är något särsvenskt utan ganska universellt i 1800-talets politiska landskap.

Slutsatsen blir att de patriotiska sångförfattarna var män och deras texter dominerades – inte helt oväntat – av manliga gestalter och manligt kodade sysslor och egenskaper. "Manlighet" framstår som en ledstjärna. "Åra" betydde generellt att göra sin plikt för landet. "Frihet" betydde landets autonomi och innebar därmed en manlig sfär. Den sjungna patriotismen kretsade således kring krig – närmast en besatthet. "Manlighet" var i grund och botten fysisk styrka och våldsutövning, även i de fall då våldet aldrig *de facto* utövades. Här lanserar Enefalk en teori om en kulturell motsvarighet till gener, nämligen "memer" efter biologen Richard Dawkins. Yttringar som skrivs ner och upprepas får ett evolutionärt övertag. Memer framförda unisont och i kör får ett speciellt övertag, varvid "memetiska" egenskaper bättre fastnar i hjärnan som på flugpapper. Den patriotiska drömvärlden gagnade således sig själv genom en logisk urvalsprocess.

Avhandlingen är intressant på många sätt, framför allt genom den grundliga analysen av en stor mängd sångtexter. Förfarandet innebär dock inte bara generaliseringar, vilket Enefalk själv påpekar, men är också ett grovmaskigt och delvis missvisande betraktande av sångerna genom att koncentrera studien på valda ord i texterna. Till exempel blir "Moder Svea" noterad som en kvinnlig markör. All sublim

symbolik går hus förbi, bl.a. det romantiska begreppet om naturen som kvinnligt bekönad. Alla vårsånger skulle därmed kunna ges en kvinnlig markör, men denna sånggenre verkar vara utelämnad i undersökningen då de inte explicit anger landet och kan betraktas som nationella. Men naturligtvis var det underförstått att "O hur härligt majsol ler" gällde den sol som lyste över Sverige. En annan sånggenre som är utelämnad är Bellmanssången. Dessa texter saknar förvisso allt vad gäller patriotism och nationalism, men i 1800-talets föreställningsvärld var Bellmans visor likväl det mest nationella som kunde uppbringas (trots att varje ton var utländskt lån). En genre som Enefalk medvetet utelämnat är lokalpatriotiska sånger, eller, hur är det med det? "Ack Värmeland du sköna" nämns flera gånger, för att inte tala om "Du gamla du fria/friska" som i sångböcker ofta betitlades folkvisa från Västmanland. Jag tror att Enefalks ambivalens här bygger på ett missförstånd. I många sångsamlingar brukade nämligen landskapssånger samlas under rubriken "nationalsånger" eller "nationella sånger" med den gamla betydelsen av nation för landskap (jfr studentnationerna).

Att sångernas melodier är utelämnade i studien är heller inte helt oproblematiskt. I de flesta nationella och patriotiska sånger finns en markör redan i sångens anslag. Stora intervall i kvart, kvint och sext ("heroisk sext" finns som begrepp) och ett stort omfång över en oktav i de första takterna gäller bl.a. alla nationalsånger i Norden, utom Sveriges "Du gamla du fria". Den saknar helt denna melodiska markör, vilket var orsaken, lika gärna som textens opatriotiska budskap, att det dröjde ett halvt sekel av ihärdigt intrummande innan den till slut började accepteras som "nationalsången". Mest problematiskt är dock att det mest centrala begreppet för studien, "nationalism", inte får en entydig definition. Visserligen är forskningen oenig om dess definition, men

Enefalk borde ha kunnat konstruera sin egen definition för att bättre klargöra vad hon vill visa med studien. Nu blir "nationalism" och "patriotism" närmast synonymmer, vilket inte bidrar till studiens stringens.

Likväl finns mycket av värde i avhandlingen, speciellt den genderbaserade kritiken. Hennes begrepp om att "banal androcentrism" i sångerna implicerade en grundläggande könshierarki i 1800-talets samhälle: att män och manlighet var distinkta, primära och positiva kategorier, och rader som "liv och blod för Sveriges ära svära trogna bröder hand i hand" ständigt fungerade som en påminnelse om manlighetens primat. Idag kan vi le översende över sådana texter och ändå sjunga dem. På 1800-talet var det dock mer blodigt allvar.

Leif Jonsson

Det postdigitala manifestet

Rasmus Fleischer: *Det postdigitala manifestet: Hur musik äger rum*. Stockholm: Ink, 2009. 80 s. ISBN 9-789197-358699

Vad är digital kultur? Hur framträder den, och hur förhåller vi oss till den? Inte sällan framställs den digitala kulturen som något i allt väsentligt revolutionerande för vårt vardagliga liv. I en krönika publicerad i *Svenska Dagbladet* i december 2009 beskrivs exempelvis CD-skivan som ett föråldrat tekniskt medium. Den "digitala kulturevolutionen" har gjort musiklyssnandet mer kvalitativt. Men vad är det för kvalitativt "språng" i musiklyssnandet som skett? Kvalitativt bättre än det analoga? Är det så att den omedelbara tillgängligheten till "hela musikhistorien" också möjliggör ett mer anpassningsbart personligt "soundtrack"? Detta är den positiva konsekvensen av överflödets tillvaro. Det finns dock även negativa konsekvenser, vilka jag återkommer till nedan.

Krönikören menar att digitala musikbutiker som iTunes och Spotify inte bara har förändrat vår inställning till vad musik är, utan också vårt sätt att lyssna (Hanna Fahl: "Vemodigt farväl till cd-samlingen", i *SvD*, 18/12 2009). Det är möjligt att det är så, men vår förändrade inställning till vad musik är för något har en längre historia, och bör ses mot denna historiska bakgrund. Ur ett bredare musikhistoriskt perspektiv har det skett en förskjutning i värderingen av musik som en konsekvens av ett teknologiskt framsteg – från verket (musiken i sig) till receptionen (lyssnandet). Men denna värdeförskjutning är alltså inte ny, utan kan spåras tillbaka till slutet av 1800-talet. Walter Benjamin lyfter fram förskjutningen i sin artikel "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (urspr. 1936, 2 uppl. Frankfurt a.m.: Suhrkamp, 1968) genom att visa hur den mekaniska reproduktionen av konst problematiserar vårt bruk och vår värdering av den – auran, d.v.s. det unika sammanhang som verket framträder i, och som gör det autentiskt, vittrar sönder när verket genom sin reproducerbarhet lyfts ur detta sammanhang. Verket blir till en vara som tillskrivs ett bruksvärde snarare än ett rituellt sådant, och där tillgängligheten lyfts fram till förmån för någon form av samtida gemensam upplevelse.

Hur skall då den digitala kulturen förstås? Vanligtvis förknippas den digitala kulturen med den teknologi (ettor och nollor) som har möjliggjort nya sätt för kommunikation genom och interaktion med tekniska medier (med iPaden som 'idealtyp'). Mediehistorikern Charlie Gere poängterar dock en viktig aspekt i förståelsen av den digitala kulturen som går bortom det teknologiska: "Digital culture in its present specific form is a historically contingent phenomenon, the various components of which first emerge as a response to the exigencies of modern capitalism" (*Digital Culture*,

London: Reaktion, 2002, s. 14). Det är m.a.o. nödvändigt i ett första led, för att förstå den digitala kulturen, att urskilja de heterogena komponenter som har möjliggjort framväxten av den, och där teknologi således bara är en komponent av flera som drivit den framåt till den form som den har i dag. Vetenskapliga och kulturella komponenter såsom filosofi, kulturteori och kritisk teori – inklusive det man kan kalla för det postdigitala perspektivet – måste tas i beaktande för en fördjupad förståelse av den samtida digitala kulturen. Det postdigitala perspektivet är också det som Rasmus Fleischer, doktorand och samtidshistoriker, lyfter fram i sin bok *Det postdigitala manifestet: Hur musik äger rum*. I 47 punkter ringar Fleischer in en rad aspekter som dels söker förklara vad den digitala kulturen är, och dels hur människan förhåller sig till den – vad den digitala gör med människan och vad människan gör med det digitala. Det är i denna skärningspunkt som vi i dag befinner oss.

Det postdigitala perspektivet blir enbart relevant förutsatt att vi tar den digitala kulturrevolutionen för given; med postdigital avses, inom detta ramverk, inte en ny fas utan snarare en betoning av den "digitala erfarenheten" (Fleischer, s. 45). Kulturfenomen av i dag framträder i mångt och mycket i ett kretslopp mellan det digitala och det analoga, eller som Fleischer uttrycker det "mellan universell tillgänglighet och temporär lokalisering" (s. 10). Att det skulle föreligga någon kvalitativ uppgradering i och med den digitala kulturrevolutionen i musikupplevelsen framstår således inte som något självklart; däremot framtvingar den digitala kulturen en annan värdering av den musikaliska upplevelsen. Med begreppet "postdigital" går vi in i en tidsålder där bruket av medier syftar till att erkänna det nutida tillståndet av teknologi, samtidigt som den kritiserar det som krönikören ovan benämner som en digital kulturrevolution. Det

handlar m.a.o. om hur det är att vara människa i en specifik teknologisk verklighet (man skulle kunna tala om en ny ontologi för musik). Det är alltså erfarenheten – den musikaliska upplevelsen – som står i centrum för många av Fleischers resonemang. Denna erfarenhet kopplar han till ett antal föreställningar om vad den digitala kulturen har fört med sig och vad vi förväntar oss av den. En föreställning handlar, som nämns ovan, om tillgång och tillgänglighet: "Tillgången till musik har på olika sätt präglats av en knapphet som har gjort musikupplevelsen exklusiv" (s. 11) – ett resonemang som kan kopplas till Benjamins aurabegrepp. Men när tillgången är oändlig möts vi också av ett överflöd som påverkar inte bara vår musikaliska erfarenhet utan också vår värdering av den på ett annat sätt än det Benjamin anför; musiken värderas på olika sätt beroende på de "materiella gränser för när, var och hur den äger rum", och detta innebär att vi måste lära oss att skapa mening ur överflödet (s. 17). Överflödet framträder i form av utbud, valmöjlighet och tillgänglighet, och här föreställer sig Fleischer idén om det totala överflödet för att illustrera sina resonemang; han tänker sig en "singularitetspunkt", d.v.s. en punkt "då vi närsomhelst, varsomhelst, i vilket sammanhang som helst kan välja att lyssna på vilken förinspelad musik som helst" (s. 13). Som konsekvens av denna singularitetspunkt framträder en brist på kontroll utifrån (såsom upphovsrättsliga problemområden), men också en brist på gemensam musikalisk referenspunkt. Detta sammantaget minskar möjligheten för musik att beröra.

Den omedelbara och oändliga tillgängligheten påverkar den musikaliska upplevelsen. I detta sammanhang framstår vidare närvaron som central (liksom den gör hos Benjamin). Det tycks nämligen vara så, enligt Fleischer, att "[v]arje gräns för musikens tillgänglighet kan i det postdigitala bli en resurs för

närvaroproduktion", där rumsliga och tidliga dimensioner utgör viktiga gränser (s. 34). Rummet som gräns rymmer exempelvis ett begränsat antal människor, och tiden räcker inte till för att höra all musik – dessa två dimensioner tvingar vidare fram ett urval som påkallar ansvar. Överflödet framträder nämligen också i form av en ständig närvaro av (o) ljud – detta är en konsekvens av ansvarslöshet. Om ingen tar ansvar för urvalet upplever vi rummet fyllt av skval. För Fleischer framstår närvarospekten som central för framträdandet av starka upplevelser. De "gemensamma erfarenheter av det digitala överflödet av information" framtingar i viss mån det postdigitala som en slags motrörelse (s. 36). Den musikaliska upplevelsen i denna digitala överflödets tillvaro kan ta sig olika uttryck, som t.ex. en form av negation av "iPod-kulturen", d.v.s. bort från den individuella upplevelsen som riskerar en slags värdenihilism, och mot den kollektiva där närvaro och samvaro blir viktiga aspekter. Syftet med denna negation är att uppnå en stegrad känsla av närvaro där musik berör. Men negationen innebär på intet vis ett förkastande av den digitala tekniken, utan den "förblir ett ofrånkomligt hjälpmedel för att upprätthålla en kulturell kontinuitet" (s. 42). Snarare är det så att det postdigitala perspektivet frammanar en ny slags materialism, där platsen och rummet betonas, d.v.s. en ny slags materialism som avfärdar drömmen "om en värld utan avstånd" (s. 61).

Avslutningsvis kan man fråga sig på vad sätt som Fleischers bok kan betraktas som ett manifest – det är åtminstone så boken framställs. Men vad är ett manifest, och vad syftar det till? Stilistiskt passar Fleischers bok in i 'manifesttraditionen', skriven i punktform, men går det därmed också att säga att den utgör en grund för, eller förespråkar, en specifik ideologi? Jämfört med det manifest som de konstnärliga modernisterna, konkretisterna,

formulerade i slutet av 1940-talet, där t.ex. bildkonsten delvis syftade till att bli mer jämställbar med musiken i 'kompositionell frihet', d.v.s. autonom – en estetisk och i viss mån också etisk ideologi med socialt ansvarstagande – framstår Fleischers bok åtminstone till ytan ideologiskt oklar. Vad han beskriver är snarare ett tillstånd, och hur vi skall förhålla oss till detta tillstånd. Men han formulerar också en postdigital kulturpolitik, en politik som måste förhålla sig till den klassiska uppdelningen mellan människa-maskin, seriös-populär och aktivt spelande-passivt lyssnande. Det handlar om en kulturpolitik vars målsättning bl.a. är, som Fleischer uttrycker det, att "[a]vveckla konstmusiken – men med förnuft" (s. 46), d.v.s. en postdigital kulturpolitik som "utgår från ett ständigt växelspel mellan individuellt lyssnande och kollektiva händelser, där det kollektiva i slutändan skattas högst" (s. 48). Strävan efter gemenskap, *Gemeinschaft*, är kanske ett nödvändigt måste i ett marknadsliberalt och individualistiskt präglat samhälle, d.v.s. en gemenskap som den digitala erfarenheten tvingar fram. På så sätt blir det postdigitala perspektivet en lösning på det problem som överflödets tillvaro skapar.

Mats Arvidson

Från Sigfridsmessa till The Ark

Från Sigfridsmessa till The Ark: Musiken i Växjö. Red.: Magnus Gustafsson och Boel Lindberg. Växjö: Växjö kommun och Smålands Musikarkiv/Musik i Syd, 2010. 304 s., ill., CD. ISBN 978-91-978644-0-4

En publikation får främst bedömas utifrån sina egna premisser. *Från Sigfridsmessa till The Ark* gör i själva verket inget anspråk på att ha ett vetenskapligt syfte. Detta betyder däremot inte att vetenskapliga avsnitt saknas. Som

annonseras i förordet avser antologin framförallt att visa "att Växjö i allra högsta grad tillhör denna skara [...] [av] många kommuner och städer i Sverige [som] är stolta över sitt musikliv" (s. 7). För att uppnå detta har man påkostat en fyllig bok med tvåspaltslayout, många illustrationer, ett utförligt namn- och låtregister samt två CD-skivor med kortversioner av i allt 106 musiktitlar. Elva författare med olika anknytning till Växjös musikliv har bidragit med texter. Dessa är lättlästa, mest på det beskrivande planet och tar upp en mängd olika musikhistoriska och nutida fakta och namn om Växjös musikliv från och med 1500-talet fram till idag, med en tidsmässig tyngdpunkt på 1900-talet.

Detta inbegriper intressanta synvinklar som Leif Sandbergs "Från Växjö ut i världen", där olika musikers, dansares och sångpedagogers karriärer kort belyses (Christina Nilsson, Karl-Olof Johansson, Sylvia Mang-Borenberg, Per Tengstrand m.fl.). Margareta Kriegs bidrag "Musikalisk smältdegel: Aktörer, arrangörer och entreprenörer" är en blandning av bakgrundsteckning, hyllning och musikrecension av Växjös musikliv sedan 1980-talet, främst på konserthus. Konsert-, opera-, musikal- och dansverksamheten beskrivs. Recensionskaraktären visar sig till exempel när hon ingående beskriver operan *Solitärs* urpremiär i samband med Växjö stads 650-årsjubileum 1992 (s. 15). Boel Lindberg belyser "Växjö som musikutbildningsstad" sedan 1945 och gör intressanta jämförelser mellan de kommunala och privata musikutbildningsinstitutionernas inflytande och utveckling samt sångens och instrumentalmusikens respektive status i musikutbildningssystemet (s. 40). Hon framhäver också enskilda aktörers och institutioners roller – såsom de hos Ungdomsrådet och Bertil Rask – för expansionen av Växjös musikutbildningssystem på det sena 1940-talet. Lindbergs slutsats är bland

annat "att de tre slag av musikutbildning [...] – offentligstödd, föreningsbaserad eller sådan som anordnas i privat regi – ofta är sammanflätade på ett ganska komplicerat sätt" (s. 69). Magnus Gustavsson tar i "Folkmusiken i Växjö" upp några intressanta funderingar kring folkmusikbegreppets utveckling från och med det sena 1700-talet och notböckernas regionala vandringar. Dessutom berörs frågor om mytologisering av de regionala landskapen som Varend eller Siljansbygden och dennas betydelse för den regionala musikutvecklingen i folkvisetradition (s. 76). Han ger dessutom några detaljerade inblickar i olika folkmusikaktörers agerande, bl.a. hos spelmän, samlare, upptecknare, sångerskor, folkmusikälskare, instrumentmakare, folkdansare och forskare. Genom att ta upp även sitt eget engagemang och folkmusikgruppen 'Sågskära':s verksamhet från och med 1980-talet förflyttar sig Magnusson till insidernperspektivet, vilket genomsyrar stora delar av hans framställning. Korta avsnitt om ballad-, folkvis- och folkdansforskningen, om Smålands Musikarkiv och "uppkomsten av en sanktionerad kulturpolitik i vårt land" (s. 95) vävs samman med långa berättande avsnitt om folkmusikens aktörer i övrigt.

Stig Jonassons "Växjö – ett starkt fäste för jazzmusiken" tar bland annat upp den "mörka perioden" från 1938 och några år framåt, där jazzen anklagades för att utgöra ett hot emot ungdomens utveckling (s. 100). Annars ritar Jonasson en fyllig bild av 1900-talets internationella jazzhistoria med Växjö i fokus: "Swingflugan surrade också i lilla Växjö" (s. 104). Även denna överblick leds av personlig insyn i dåtidens musikförhållanden. Här skriver en som har varit med sedan 1940-talet och som känner till många av de musiker och band som texten i sin lättlästa stil tar upp. Leif Carlsson går i "Populärmusik i Växjö från mitten av 1950-talet till slutet av 1970-talet"

in på popmusikens och popaktörernas intåg i Växjö på det sena 1950-talet och klassificerar Växjö i en kategori "med övriga mellanstora städer i landet" där popbanden inte heller "fick göra någon skiva" (s. 130). Han menar att "Sex Pistols på Barbarella sommaren 1977 är, tillsammans med Duke Ellington 1939 och Louis Armstrong 1955, händelser som för alltid är inskrivna i Växjös musikhistoria" (s. 134). Dansbandshöjdare i folkparken lyfts fram, samt ungdomsgårdens ('Uncan':s) roll för att skapa repmöjligheter och mötesplatser, diskotekens intåg i Sverige (ss. 141 ff) och studenternas inflytande på musiklivet sedan början av 1970-talet (s. 142).

Helena Söderlundh bygger tidsmässigt på Carlssons framställning och berör i "Populärmusiken i Växjö från 1980 och framåt" bland annat musikens samhällliga gränser och gråzoner, när hon berättar om 'Under Ika':s uppträdande på en av Norregårds musikkommitté anordnad maratonrock 1985 (s. 147). Hon tar framförallt upp rockens, synthens och punkens aktörer och institutioner i staden samt går in på frågan om festivaler och andra återkommande musikevenemang. I en visuell översikt, gjord av *Smålandsposten* 2002, visas hur musikerna i tio olika band var förknippade med varandra genom släktskap, gemensamma turnéer eller rentav flytt (s. 163). De tre mest kända Växjöbanden *The Ark*, *The Mo* och *Melody Club* undersöks här närmare. De förknippades under det tidiga 2000-talet med det så kallade 'Växjösoundet'. Att Växjö blev Popstad 2003 hängde inte minst ihop med "ett engagerat musikliv med en livaktig och livskraftig popmusikscen" (s. 168). I "Växjö: en stad med körtraditioner" tar författarna Hans Linden och Boel Lindberg utgångspunkt i dikotomin sakral – profan körverksamhet, men utesluter den första helt från framställningen. Samtidigt anses att "kyrko- och skoltraditionen" är av stor vikt för

Växjös körlivs utveckling (s. 175).

Betydelsen av enskilda köraktörer som "körgiganten" Bertil Rask sätts i förhållande till dagens förändrade möjligheter att försörja sig på att vara kvällstidskörledare. Om en generaliserande typologisering av körsångare verkligen kan ge ett mervärde kan ifrågasättas (s. 176). Växjös mansköres, damköres och blandade köres historia berättas utförligt med glimtar från framförallt manskörens storhetstid på 1800-talet. Men även dagens anpassningsprocesser till ett förändrat körliv berörs när exempelvis omdefinieringen av ordet "kör" nämns i syfte att kunna släppa in smågrupper av olika slag i Sveriges Körförbund och andra körorganisationer (s. 189).

Även Knut Sitells "Musiken i Växjö domkyrka på 1900-talet" bygger till stor del på redan publicerat material och är mer av beskrivande och sammanfattande än analytisk karaktär. Sakliga och detaljerade uppgifter om kyrkomusikens villkor och praktiska utformning vävs samman med vissa patetiska inslag, exempelvis "den genuina svenska folktonen [...] denna förädlade konst" (s. 194) eller "besjälade tjänare i Fru Musicas lustgård" (s. 196), kompletterade med personliga åsikter (ss. 200 ff). Främst uppmärksammas körsången, domkyrkan, orgeln, körledare och organister, bland andra Ture Olsson, samt det musikaliska utbildningssystemet under 1900-talet och körsångsrepertoaren. Sigfridsmässan behandlas som en symbolisk upphängare och underkastas ingen djupgående behandling.

I Thomas Niklassons "Musiklivet i Växjö domkyrka efter 1995" finns utförliga beskrivningar av Växjö domkyrkas olika orglar. Boel Lindbergs "Orkestermusik i Växjö från 1800-talet till idag" börjar med en överblick över musiksällskapets tillkomst på 1800-talet och framhäver bland annat körens starka ställning för tillkomsten av orkesterverksamheten. Samtidigt lyfter hon fram folkkonserternas

början på 1880-talet (s. 229). Hur ekonomiska kriser även på det tidiga 1900-talet fick en negativ inverkan på det offentliga musiklivets utvecklingspotential tydliggörs (s. 230). Också repertoarfrågor, och begränsningar relaterade till dessa, tas upp (s. 238). Inge Sandahls bidrag om "Militärmusiken i Växjöregionen" är det näst sista bidraget och tar upp regementsmusikens utveckling i och kring Växjö sedan 1600-talet med Kronobergarna och en "från slutet av 1770-talet [...] fungerande musik-kår" i centrum (s. 254). Militärmusiken och -instrumentens kanon och dess förändringar med bland annat turkiskt inflytande och stycken av Mozart belyser de internationella växelverknningar, som militärmusiken i Europa och dess regionala utvecklingslinjer under lång tid befann sig i. Också Sandahls bidrag bygger på redan publicerat material. Magnus Gustafssons "Något om musiklivet i Växjö i äldre tid" pekar på det intressanta faktum, att även musikreceptionen förändras över tid – det som kallas för "klassisk musik" idag lyste stort sett med sin frånvaro i Växjö under den så kallade klassiska perioden. Det var andra tonsättare än Vivaldi, Bach och Mozart som kopierades och spelades och därmed var populära komponister under 1700-talet (s. 279). Enskilda musikaktörer som Salomon Eklind, J.C. Zschotzsch och Johan Fogelberg och deras musikaliska verksamhet och tonsättningar får särskilt uppmärksamhet.

I en antologi av denna typ finns ofrånkomligen stilistiska skillnader och tematiska överlappningar. Samtidigt har ambitionen möjligtvis också varit att genom mångfalden i författarnas yrkesmässiga hemvist metaforisk belysa Växjös varierande musikaliska utveckling. *Från Sigfridsmässa till The Ark* är en ovanlig publikation, eftersom den fokuserar på musiklivet utifrån en enda mellanstor svensk stads perspektiv över tid. Resultatet skall bekräfta premisen att "musiken är en mycket

viktig del av Växjös identitet" (s. 25). Därför utgör publikationen inget forum för kritiska eller musiksociologiskt resonerande bidrag utan ger plats åt huvudsakligen presenterande och positivistiska beskrivningar av olika delar av stadens musikliv. Publikationen ger många intressanta inblickar i Växjös olika musikaliska verksamheter. Ett parallellt lyssnande på den bifogade musiken hade underlättats avsevärt om CD-titlarnas nummer hade satts i parentes i brödtexten i samband med varje musikers och musikstyckes behandling.

Ursula Geisler

Traditional Inuit Songs from the Thule Area

Michael Hauser: *Traditional Inuit Songs from the Thule Area*. Köpenhamn: Museum Tusulanum Press, 2010 (*Meddelelser om Grønland* CCCXLVI). 827 + 729 s., ill., notex., CD. ISBN 978-87-635-2589-3

Forskningsresandet är en särskild tradition med månghundraåriga anor. I Skandinavien har vi traditioner från bl.a. Linné och hans lärljungar, men senare också genom Sven Hedin, Henning Haslund-Christensen, Fridtjof Nansen, Roald Amundsen, samt flera mer eller mindre lyckade polarexpeditioner. Exotiska och utforskade områden tycks ha en enastående dragningskraft på den urbana människan.

Många är de författare, geologer, läkare, fotografer, polarforskare, zoologer etc. som vistats på Grönland under längre tid och lämnat vittnesbörd om traditionell sång. Några försökte också notera melodierna, t.ex. den amerikanske polarforskaren Elisha Kane redan 1856. Den första större samlingen av uppteckningar gjordes av den tysk-amerikanske etnologen Robert Stein 1902.

Under 1900-talet har tekniken möjliggjort

en ljudande kartläggning av tidigare okända musiktraditioner. Fonografinspelningar gjordes bl.a. av norrmannen Christian Leden som besökte östra Grönland 1910 och 1926 och spelade in sammanlagt 78 sånger. Men framför allt är det danska etnologer som naturligt nog intresserat sig för den grönländska kulturen. Den främste var arkeologen och folkloristen Erik Holtved (1899–1901). Det är hans 134 ljudupptagningar från 1937 av inuitisk sång i Thule som utgör utgångspunkten för den danske musiketnologen Michael Hausers imponerande verk, *Traditional Inuit Songs from the Thule Area*. Holtveds insamling har senare följts upp av Hauser själv i samarbete med Dansk Folkemindesamling 1962 och 1989. Det är främst detta material som transkriberats och analyserats av Hauser, men också fonografinspelningar av Leden. Som jämförelsematerial ingår också inspelningar av inuitsånger gjorda i Canada och Alaska.

Men det är Thule som står i fokus för Hausers dokumentation och analys. För oss utomstående kan det vara bra att upplysa om att den lilla kommunen Thule ligger på en landtunga i nordvästra Grönland och hade på 1990-talet 880 invånare. Huvudorten heter Qaanaaq och det är också där de flesta inspelningarna gjorts.

Utgåvan består av två stora volymer, där den andra innehåller fullständiga transkriptioner av materialet samt en omfattande melodi- och formanlys. Som alltid, när det gäller folklig sång, kan transkriptionerna inte göra rättvisa åt själva sångsättet. Men transkriptionerna behövs som ett arbetsmaterial för att närmare kunna studera melodimaterial, tonsystem och struktur i sångerna. För att få grepp om sångsättet krävs att man lyssnar på den medföljande CD:n. Lyssningen visar ifråga om sångsättet slående likheter med en annan urbefolkning som står oss nära, nämligen samernas jojk.

Den första volymen inleds med en redogörelse för dokumentationen av folkliga sångtraditioner på Grönland. En längre och mycket detaljerad diskussion kring transkriptions- och analysproblem i den inuitiska sångtraditionen utgör bokens kapitel 2. Läsaren orienteras där också om melodimotiv som utgör byggstenar i sångerna.

I den intressanta presentationen av Holtveds traditionsbärare i det tredje kapitlet får läsaren ta del av sångarnas släktskapsförhållanden samt huruvida de är första eller andra generationens invandrare från inuitbefolkningar i Canada och Alaska. Detta är viktigt, menar Hauser, eftersom en viss sångrepertoar introducerats av invandrarna. Sångerna är strofiska och den största delen av sångerna tillhör samma melodityp, en melodityp som skiljer sig från dem som förekommer i inspelningarna från 1962. Här lämnas också en utförlig beskrivning med notexempel av samlingarnas olika form- och melodityper, vilket också följs upp i det följande kapitlet om sångernas musikaliska parametrar.

I det femte avsnittet lär vi känna de miljöer som sångerna lever i och hur de framförs. Det konstateras att det huvudsakligen är fråga om solosång, ofta med ackompanjemang av en trumma, s.k. trumsånger. Här får läsaren en ingående beskrivning av olika trumtyper med fina bildillustrationer. Men vi möter också sångdueller och någon gång parallellsång. Sångerna förekommer i många sammanhang – rituella trumsånger, nid- och skämtramsor och vaggvisor. Som helhet ett spännande kapitel med massor av upplysningar om en för oss främmande musikvärld.

I de 6:e och 7:e kapitlen jämför Hauser sångtraditionerna i Thule med dem i andra delar av Grönland, men också med de hos inuitbefolkningar i Canada (främst Baffin Island) och Alaska, varifrån många invandrat till Thule. Genom att analysera repertoarernas

melodi- och formstruktur kan han visa på kulturell samhörighet, men också särskiljande drag. En jämförelse mellan 1937 års inspelningar och de från 1962 visar inte oväntat på inflytande från andra kulturer på sångtraditionerna i Thule. De äldre inspelningarna uppvisar en mycket mer homogen repertoar ifråga om form och melodityp, något som också framkommer i det avslutande avsnittet där Hauser sammanfattar sin forskning kring sångtraditionerna i Thule.

Den andra volymen utgörs, som nämnts, av fullständiga transkriptioner av Erik Holtveds samling samt musikalisk analys av detta material och inspelningarna från 1962. Analysen omfattar melodi, tonmaterial, rytm och form. Det framgår att sångerna överlag är pentatoniska. Den medföljande CD:n är ett viktigt komplement och lyssnaren får där ta del av en representativ samling sånger inspelade inte bara i Thule utan också i de inuitiska områdena i Canada och Alaska.

Som helhet är detta en oerhört gedigen och genomarbetad utgåva, som krävt en enorm arbetsinsats av Hauser. Att han bärs av ett brinnande intresse, en glöd för ämnet går inte att ta miste på. Det kan tilläggas att utgåvan trots sin storlek är lätt att ta till sig. Layouten är föredömlig med stickord i marginalen som vägleder läsaren. Utgåvan är illustrerad med fina foton av sångarna.

Märta Ramsten

Gregorian Chant

David Hiley: *Gregorian Chant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 (*Cambridge Introductions to Music*). xx + 250 s., ill., notex. ISBN 9780521870207

1993 kom Hileys tegelsten *Western Plainchant: A handbook* (Oxford: Clarendon) som kommit

att bli ett standardverk. Boken är oerhört innehållsrik men ganska svårtillgänglig för den icke initierade. Därför är det nu mycket välkommet att Hiley kondenserat ned sitt stora vetande inom fältet i en behändig nybörjarbok på dryga 200 sidor. Introduktionsböcker till gregoriansk sång finns det många av, och Hiley menar sig inte presentera något revolutionerande utan sammanfattar i denna bok det aktuella forskningsläget – både hans egen forskning och med många referenser till andra titlar i ämnet. En så grundlig introduktion med ett lättfattligt tilltal är ovanligt. Detta speglar säkert också läget inom musikvetenskapen: idag är musikhistorieundervisningen inom särskilt äldre musik mindre prioriterad än den varit för tidigare generationer musikvetare.

I bokens första kapitel ges en introduktion till ämnet avsedd för den riktige nybörjaren. En översikt ges framför allt till den gregorianska sångens liturgiska kontext och en stor mängd begrepp förklaras för att underlätta läsningen av de följande kapitlen. Enklare fundamentala begrepp såsom modusystemet, recitationstoner och -modeller behandlas. Sånggenrerna i mässa och tidegärd ges varsitt avsnitt.

I kapitel 2 behandlas den gregorianska sångens ursprung samt liturgisk sång i andra västliga och östliga kristna riter. Dessa 'sångfamiljer' brukar samsas under paraplybegreppet *cantus planus / plainchant* där gregoriansk sång blir en av flera grenar på det kristna liturgiska sångträdet. Kapitlet är en ytterst läsvärd sammanfattning och introduktion till den gregorianska sångens uppkomst och dess släktingar. Särskilt utrymme ägnas den segslitna frågan om den gammalromerska sångens ålder och ursprung.

Kapitel 3 ägnas senare typer av gregoriansk sång (troper och sekvenser) samt hystorier och liturgiska spel som uppkom under hög- och senmedeltiden. I detta kapitel

får Hiley dock ett pedagogiskt problem. I inledningen till kapitlet sägs att denna sång är att betrakta som "un-Gregorian" och att högmedeltidens nya tidegärdsmusik är "neo-Gregorian". Senare i texten förekommer också termen "post-Gregorian". Detta eftersom sången är komponerad efter standardrepertoarens etablering och innehåller vissa 'ogregorianska' drag. Varför man i en introduktionsbok till gregoriansk sång får läsa ett helt kapitel om 'ogregoriansk sång' framgår inte helt tydligt. Vidare är denna diskussion om vad som egentligen är gregoriansk sång inte särskilt fruktbar eftersom det bygger på antagandet att det är möjligt att slutgiltigt definiera vad gregoriansk sång är, både i tid och som musikanalytiskt fenomen. På andra ställen i texten framgår dock tydligt att Hiley inte bekänner sig till denna syn, vilket gör terminologin extra motsägelsefull. Begreppet "neo-Gregorian" är synnerligen problematiskt eftersom det används av Solesmes för att tala om deras nya kompositioner i gregoriansk anda från 1800- och 1900-talen. Kapitlet är dock intressant och välskrivet.

Kapitel 4 tar ett friskt och föredömligt lättöverskådligt grepp kring uppkomsten och framväxten av notationen och musikteorin. De viktigaste musikteoretikerna och deras bidrag till historien och hur detta påverkat det senmedeltida melodiskapandet presenteras. En kort redogörelse för den ständigt pågående diskussionen om den gregorianska sångens rytm genomförs med ett musikexempel.

I det sista och femte kapitlet behandlas tiden från 1500-talet fram till nutid samt aspekter på gregoriansk framförandep Praxis. Tiden från och med 1500-talet har glädjande nog på senare år börjat att intressera gregorianikforskningen så det är välkommet att detta behandlas redan på nybörjarnivå. Men symptomatiskt nog är detta kapitel också bokens absolut kortaste. Uppfriskande är att

Hiley inte moraliserar över den postmedeltida utvecklingen utan ser den som ett uttryck i tiden som har sin rättmätiga plats i den gregorianska sångens historia. Särskilt 1600-talets Mediceautgåvor och 1800-talets restaurering av den gregorianska sången behandlas, medan 1700-talet berörs flyktigt. Boken avslutas i nutid där det konstateras att det inte någon gång i historien sjungits så mycket gregoriansk sång som nu, om man räknar in all den gregorianik som sjungs i andra sammanhang än katolsk gudstjänst. Som en avslutande poäng skickar Hiley med läsaren den alltid lika tänkvärda påminnelsen att gregoriansk sång (Hiley använder (avsiktligt?) här det vidare begreppet "plainchant") alltid anpassats efter omständigheterna och att denna sång finns i en enorm mängd varianter, en variationsrikedom som det varit en av bokens huvuduppgifter att visa på.

Alla avsnitt avslutas med en litteraturlista för fortsatt läsning. Sist i boken återfinns tabeller, en karta och en ordlista över relevanta termer. Kartan upptar platser i Europa från vilka viktiga handskrifter är bevarade. För Nordens del kan vi glädjande notera att två nordiska platser finns angivna: Trondheim (Olavsofficiet) samt Skara (Skaramissalet). Tabellerna är dels en kronologisk tabell över viktiga händelser relaterade till gregoriansk sång från 313 fram till 1908, en tabell över ur vilka handskrifter musikexemplen är hämtade samt en tabell över statistik av gregorianska sånger *per modus*. Denna sista tabell är dock överkurs i en introduktionsbok av denna karaktär. Bättre hade varit om denna ersatts av en uppställning över formerna för olika typer av gregoriansk sång, exempelvis hur repetitioner av olika delar i responsoriala sånger vanligen utförs och vilka sångtyper som ska utföras med doxologi. Detta är kunskap som tyvärr sällan systematiseras trots att den är så grundläggande och bara delvis diskuteras i

Hileys text.

En av bokens röda trådar är den medeltida muntliga kulturens fundamentala betydelse för den gregorianska sångens utformning och transmission. Ytterligare en är liturgin och sången vid Worcester cathedral, ett av Hileys specialområden, som ett fallstudium över hur det kunde se ut i en specifik kyrka. Fördelen är att man genom en kyrka får en inblick i dess liturgiska praktiker och melodier. Nackdelen är att den engelska dominansen blir stor. I en introduktionsbok är det kanske mer pedagogiskt att försöka sprida musikexemplen över ett större geografiskt område. Ytterligare ett problem med de valda musikexemplen är att Hiley i flera fall valt att visa troperade varianter av etablerade sånger (exempelvis ett återgivet *Kyrie*), utan att någon riktig förklaring till valet ges eller vad troperingsteknik innebär. Eftersom tropering tillhör gregorianikens finlin så blir det förvirrande att blanda in detta redan på nybörjarstadiet. Avsnittet om troper i kapitel 3 hjälper tyvärr inte till att skingra mystiken eftersom det behandlar så specifika troperingar.

Dessa invändningar till trots så har boken ett mycket inbjudande och pedagogiskt tilltal där författaren ofta resonerar kring olika problem snarare än levererar en lösning. Ofta avslutas resonemangen med ett ödmjukt "We simply don't know". I de fall där Hiley för fram en egen tolkning är detta tydligt. De många musikexemplen diskuteras ingående på ett sätt som även tjänar som metodologisk analysmodell för gregoriansk musik.

Är då boken en nybörjarbok? Nja, kanske inte självklart. Det här är ett bitvis svårgenomträngligt fält där det ofta behövs vägledning även i muntlig form. Hiley har gjort ett mycket gott arbete och boken är, vill jag påstå, det bästa försöket bland nu aktuell litteratur i ämnet. Den är välskriven, har ett bra format med bra sammanfattning av ett enormt fält.

Läsaren bjuds spännande läsning där olika trådar vävs ihop till en större helhet på ett ibland oväntat sätt. Som lärare blir jag genast intresserad av att använda den som undervisningsmaterial för att se hur den fungerar som pedagogiskt material i praktiken.

Karin Strinnholm Lagergren

Från Wantones till Wild Force

Sven-Erik Klinkmann: *Från Wantones till Wild Force: Nya sound i en gränsstad*. Stockholm: Gidlund, 2010. 503 s., ill. ISBN 978-91-7844-797-8

Folkloristen Sven-Erik Klinkmann har skrivit en bok om hur rocken och popen kom till österbottniska Vasa mellan åren 1960–1990. Man kan nästan tala om en minnesbok. I botten på texten finns författarens egna minnen av epoken. Om än inte en central aktör när det begav sig, upplevde han ändå flertalet av de omskrivna händelserna och kände framför allt de viktigaste namnen. En verkligt central aktör har han dock i efterhand blivit i egenskap av epokens skildrare. Men utgåvan är också en minnesbok för att källmaterialet i stor utsträckning utgörs av intervjuer och e-postkommunikation, där aktörerna återger sina minnesbilder och sina uppfattningar om dem.

Studien är över huvud taget mycket aktörsorienterad, för att inte säga aktörsnära. Vi presenteras för ett antal män som var aktiva, främst som musiker, i den händelseutveckling som skildras. Personerna beskrivs och citeras mycket ingående, så ingående att en etisk gräns om inte passeras, så åtminstone tangeras. Men någon passage om författarens etiska hållning till sin redovisning finns märkligt nog inte. Det är därför inte svårt att ana bakgrunden till att en av de intervjuade dragit tillbaka sin medverkan i texten.

Boken har flera ansikten. Den är både populär och vetenskaplig. Den vänder sig följaktligen till både Vasabor och forskare. Klinkmann har löst uppgiften att tillfredsställa båda grupperna på ett smått lustigt sätt, nämligen att ge dem olika delar av texten (jfr s. 24). Av bokens fjorton kapitel får de lokalhistoriskt intresserade tio. I dessa avsnitt är lokal- och tidsfärgerna starka och detaljerna många. Det dåtida Vasa stiger fram med sina caféer och klubbar, sina språkuppdelade skolor, sina band och sina grupperingar bland de unga. Den forskningsmässiga anknytningen finns i försynta fotnoter som då och då ger möjlighet till vidgade perspektiv på vissa förhållanden i de ungas Vasa.

Forskarnas fyra kapitel avslutar boken. De är å andra sidan övervägande analytiska, där forskarkollegers namn, arbeten och begrepp tar sedvanlig plats i texten. Det metodiska greppet är inte bara ett, även om det kartografiska angreppssättet med teckning av minnets geografi är viktigast. Men avståndet mellan inledningens myller av handfasta uppgifter och denna sofistikerade geobiografiska metod är stort. Och dessutom lanseras metoden i sista kapitlet, varför läsaren på sätt och vis får börja om i sitt försök till förståelse av rockens och popens Vasa.

Apropå metod så finns nästan ingen hänvisning till liknande studier av andra städers tidiga rockliv – undantaget en exkurs om Helsingfors. Det existerar trots allt en hel del sådana undersökningar av lokala scener, visserligen med varierande grad av vetenskaplighet. Utan jämförelser blir det hart när omöjligt att värdera förhållandena i Vasa. Och lika frågande kan man vara inför det faktum att Klinkmann gör ganska lite av en befintlig framställning om jazzens Vasa.

Boken har också flera ansikten i det att den främst vänder sig till en finlandssvensk läsekrets, men är publicerad i Sverige. Några

förordsrader om detta förhållande hade varit på sin plats. För en rikssvensk läsare erbjuder Klinkmanns text en utmärkt ingång till den finlandssvenska existensen i en av Finlands mest svenska städer. Det visar sig nämligen – och här finns studiens verkligt intressanta inblickar – att det dåtida musik- och kulturlivet i Vasa vilade på språkgruppernas olikheter och på vissa aktörers förmåga att verka i båda grupperna. Klinkmann delar in sina musiker i tre kategorier efter språkliga färdigheter: svenskspråkiga, finskspråkiga och tvåspråkiga. Även om han bara intresserar sig för svensk- och tvåspråkiga står det klart att de sistnämnda haft en stor betydelse för rocklivets dynamik i Vasa. Om inte annat, har de tvåspråkiga haft större möjligheter att verka som musiker under längre tid i det rock- och popliv som huvudsakligen varit språkuppdelat, trots att engelskan som sångspråk dominerat i båda lägren. Klinkmann sammanfattar: "Man kan konstatera att å ena sidan olika typer av musikgenrer, som rock, pop, jazz och klassisk musik i en tvåspråkig stad som Vasa fungerar som neutrala fält där de olika kulturerna kan träffas [...] Men samtidigt finns en motsatt tendens som märks som en skillnad i musiksmak mellan de olika språkgrupperna, något som får språkgrupperna att rotera mot olika tyngdpunktsområden" (s. 431). Det verkar som om detta är bakgrunden till den unika utvecklingen av rockens Vasa.

Även om Klinkmann är uppmärksam på faktorer som påverkat förloppet i denna gränsstad, underskattar han enligt min mening en viktig omständighet. Rocken innebar inte bara en musikalisk novation gentemot den dåtida jazzen, den stod också för ett teknologiskt språng. För att skapa en egentlig rockscen behövdes både musikteknologisk utrustning och musikteknologiskt kunnande. Annars lät det inte som det skulle om elitarrerna, för att inte tala om sången som måste förstärkas

på visst sätt för att låta rock. Det är känt att pionjärernas intresse omfattade såväl musiken som musikteknologin. Klinkmanns skildring snuddar vid teknologiska ting, men gör ingenting större av detta problemkomplex. Det hade exempelvis varit relevant att diskutera nödvändigheten av teknologisk behärskning som en bakgrund till den manliga dominansen bland de ledande aktörerna – och bland studiens intervjuade.

Bokens uppenbara styrka är rikedom av uppgifter och författarens närvaro i texten, i den dubbla rollen som förmedlare av uppväxtminnen och efterhandskommentator. Frånvaron av register till denna ocean av person- och bandnamn, till låttitlar och begrepp kommer åtskilliga läsare svära osande eder över. Men Klinkmanns engagemang i ämnet och i sin hemmiljö står trots allt framför denna brist och utgör definitivt en behållning av läsningen.

Gunnar Ternhag

To musikkulturer – én institution

Sanne Krogh Groth: *To musikkulturer – én institution: Forskningsstrategier og tekst-ljudkompositioner ved det svenske elektron-musikstudie EMS i 1960'erne og 1970'erne*. (Diss., Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns universitet, 2010). 224 s.

När uppbyggnaden av Elektronmusikstudion (EMS) påbörjades i mitten av 1960-talet innebar det att Norden äntligen var på väg att få en första elektronmusikstudio av internationell klass. Planerna var omfattande och förhoppningarna hos många avantgardistiskt inriktade kompositörer högt ställda. Den första studion som färdigställdes var analog. Den gick under namnet "klangverkstaden". 1968 togs så den

tekniskt mycket avancerade stora studion i bruk. Detta var en digitalt styrd hybridstudio. Även fortsättningsvis arbetade dock många i den analoga studion, som var mera användarvänlig. Men det var den stora studion med dess visuellt medvetet moderna, nästan kliniskt rena utformning som var ämnad att bli framtidsmusikens kongeniala instrument.

Men problem tornade snart upp sig. Att verksamheten inom institutionen EMS länge förknippades med konflikter och personmotsättningar som hindrade den från att utvecklas till det flaggskepp i svenskt musikliv som det var tänkt, har länge varit känt. Genom Sanne Krogh Groths arbete om EMS under 1960- och 1970-talet klargörs nu vari motsättningarna bestod och i vilka oförenliga ideologiska uppfattningar konflikterna bottnade.

Krogh Groth har för sin ph.d.-avhandling tagit sig an ett ämne som tidigare inte i nämnvärd utsträckning varit föremål för forskning. Ett pionjärbete utgör Per Olov Bromans *Kort historik över Framtidens musik: Elektronmusiken och framtidstanken i svenskt 1950- och 60-tal* (Stockholm: Gidlund, 2007), som också författaren i tillämpliga delar stöder sig på.

Angreppssättet är Bourdieu-inspirerat. Sanne Krogh Groth anser "at man kan betragte EMS som et felt, hvori der består en konflikt mellem positionen 'videnskab', karakteriseret ved højteknologisk-innovativ, forskningsbaseret, 'autonom' elektronisk musik og positionen 'text-ljud', karakteriseret ved lavteknologiske, performance- og samtidsorienterede tekst-ljud-kompositioner" (s. 14). Den vetenskapliga, forskningsinriktade verksamheten var knuten till den stora studion och företrädades av EMS' förste chef, Knut Wiggen, en starkt ideologiskt inriktad och kontroversiell person, som i sin krets räknade bl.a. Carl Lesche, filosof, vetenskapsteoretiker och i praktiken ett slags

chefsideolog; Lesche ingick även i föreningen Fylkingens teorigrupp. På den andra, lågteknologiska sidan fanns de som föredrog praktiskt komponerande i klangverkstaden. Där urskiljer författaren de komponister som arbetade med text-ljud-komposition, d.v.s. i första hand Lars-Gunnar Bodin, Sten Hanson och Bengt Emil Johnson. Det är utifrån spänningen mellan dessa poler som Krogh Groth studerar fältet EMS. Dock måste hon tillstå att det även fanns en tredje grupp med komponister som Ralph Lundsten, Miklós Maros, Jan W. Morthenson och Tamas Ungvary, några av dem t.o.m. verksamma som lärare vid EMS. Detta antyder att den valda metoden inte är helt idealisk. Verkligheten var mera komplex än metoden klarar att hantera. Ändå är det mycket som klarläggs genom att ställa positionen vetenskap mot positionen text-ljud, så som författaren gör i den genomförda studien.

Efter en historisk tillbakablick på den konkreta musikens etablering i Paris och den elektroniska i Köln beskriver Krogh Groth EMS' förhistoria med början 1959. Det huvudsakliga källmaterialet har hämtats ur EMS' och Fylkingens arkiv, som idag ingår i Musik- och teaterbiblioteket. Krogh Groth har även intervjuat komponister och tekniker och inte minst Knut Wiggen. Verksamheten i den tidiga lilla ABF-studion beskrivs också tämligen ingående, även om den endast lämpade sig för undervisning; för skapande verksamhet var den alltför begränsad. Genom att denna första elektroakustiska verksamhet skedde i ABF:s regi, förleds Krogh Groth att i väl hög grad betona den politiska kopplingen när det sedan gäller EMS' uppbyggnad.

Eftersom det var Sveriges Radio som efter många år av interna överläggningar och utredningar så småningom inrättade elektronmusikstudion, borde även Radions arkivmaterial ha konsulterats. Liksom då det gäller andra tidiga studior – som exempelvis i Paris,

Köln och Milano – var det just inom radioföretaget det huvudsakliga förarbetet gjordes och drivkrafterna var mera konstnärliga än politiska. Frågan om en elektronmusikstudio diskuterades första gången på ett konsultmöte inom Radiotjänsts musikavdelning i november 1956. Att historiken i avhandlingen tar sin början 1959 blir missvisande. Frågan var sedan en återkommande punkt på konsultmötena. Förutom de tre konsulterna, Blomdahl, Leygraf och Wallner, var de fast anställda radiomedarbetarna Bengt Hambraeus och Ingvar Lidholm engagerade förespråkare för en svensk elektronmusikstudio. Att Blomdahl, då han 1963 av radiochefen Olof Rydbeck erbjöds att bli musikchef, ska ha satt som villkor att en elektronmusikstudio skulle inrättas inom Sveriges Radio, framhålls visserligen i avhandlingen, men detta hade således föregåtts av en lång kamp inom företaget. När EMS väl började byggas var det i lokaler på den legendariska radioadressen Kungsgatan 8.

Krogh Groth refererar ofta lite vagt till Måndagsgruppen, vilket i och för sig inte är ovanligt då svenskt musikliv under 1900-talet behandlas. Men i ett vetenskapligt arbete krävs en tydligare redovisning av vilka personer som åsyftas. Då elektronmusiken blev aktuell i början av 1950-talet var denna studiegrupp upplöst även om vissa av medlemmarna fortsatte att samarbeta i olika konstellationer i andra sammanhang, främst inom Fylkingen och Sveriges Radio. Den ursprungliga Måndagsgruppen hade heller inte något uttalat naturvetenskapligt ideal eller någon forskningsinriktning, som går att referera till såsom författaren gör även om medlemmarna förespråkade ett nysakligt förhållningssätt och reagerade mot framför allt den nationalromantiska estetiken och musiken. I avhandlingen räknas dessutom en del personer till Måndagsgruppen, som aldrig hörde dit, exempelvis Gunnar Bucht och Erik Götlind.

Efter den första presentationen av konkret musik i Stockholm hösten 1952, förblev det "stille om musique concrète frem til begyndelsen af 1960'erne", enligt Krogh Groth. Detta är emellertid knappast korrekt. Mimabanden i Blomdahls opera *Aniara* (1959) väckte en oerhörd uppmärksamhet, och genom att verket fick ett genomslag utan motstycke i svensk operahistoria spreds kunskapen om konkret musik långt utanför de specialintresserades trånga krets, vilket medverkade till att bereda vägen för den elektroakustiska musiken i Sverige.

Sanne Krogh Groth ger med sin avhandling ett värdefullt bidrag till vår kunskap om en viktig del av modernismen i svensk 1900-tals-historia, en bild som tecknas i relation till motsvarande internationella institutioner. Hon visar bl.a. att betydligt fler verk än vad som tidigare framkommit ändå producerades i EMS' prestigefyllda stora studio innan den monterades ner mot slutet av 1980-talet. Texten är lättläst och språkbehandlingen god, men innan arbetet publiceras måste de ymnigt förekommande tryckfelen i framför allt svenska citat korrigeras, liksom vissa sakfel. Förutom avhandlingens stora värde i sig ger den många uppslag till fortsatt forskning. Den elektroakustiska musiken är ett område där svenska komponister haft betydande internationella framgångar under årens lopp.

Christina Tobeck

Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony

Esa Lilja: *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Diss., Helsingfors Universitet. Helsingfors: IAML Finland, 2009 (*Publications of the Finnish Music Library Association CXXXVI*). 227 s., notex. ISBN 978-952-5363-35-7

Det var med största sannolikhet otänkbart för de fyra arbetarungdomarna i gruppen Black Sabbath att de drygt 40 år efter det att de grundat sin banbrytande hårdrockgrupp skulle vara en av de grupper som nämns flitigast i en finsk doktorsavhandling i musikvetenskap. Men så är det.

Esa Liljas studie bygger på tre hypoteser:

- 1) Att akustiska egenskaper spelar en betydande roll för hur man bygger ackord i heavy metal
- 2) Att heavy metal har starka kopplingar till, och likheter med, andra västerländska musikstilar
- 3) Att teorier och analytiska metoder som används på västerländsk konstmusik även kan användas på heavy metal. Annorlunda uttryckt: även om heavy metal innehåller musikaliska element som är centrala för stilen delas vissa av dessa med andra musikstilar.

Utöver detta bjuder Lilja bl.a. på en generellt vettig bakgrundshistoria över heavy metal från förhistorien på 1960-talet fram till 80-talet där Liljas undersökningsmaterial har sin borte gräns. Enkelt uttryckt utreder Lilja de tre hypoteserna med stort stöd ur forskningslitteraturen och gör det på ett bra vis, till och med så bra att man önskar att vissa exempel skulle ingå i läroböcker om musikteori för att blåsa bort det massiva dammtäcke som ligger likt en yllefilt över litteraturen på området. Utan tvivel är majoriteten av dagens studenter mer hemma i den musikvärld som Lilja skriver om än i den hos döda manliga kompositörer. Faktum är att jag med glädje skulle emotse en lärobok i musiklära baserad på rockmusik skriven av Lilja. Han är entusiastisk, kunnig och har uppenbarligen en djup källa att hämta information och musikexempel ur. Förutsättningarna finns alltså.

Mera skeptisk är jag till hypoteserna, som knappast kan kallas sensationella. Man kan också fråga sig varför det är viktigt att

applicera analysmetoder som fungerar på viss konstmusik inom det här fältet. Ger det en god bild av hur heavy metal låter? För att vara positiv: tanken att använda rockmusik – heavy metal i det här fallet – som objekt för musikalisk analys är både god och självklar. Lilja har använt klingande exempel från skivinspelningar som underlag för sina analyser. Gott så, men flera av analyserna blir otillräckliga för den som har hört olika versioner av vissa analysobjekt. I andra fall skulle korrigeringar kunnat göras om Lilja hade använt sig flitigare av DVD eller YouTube, för när man har både ljud och bild uppenbaras mycket nyttigt för analytikern som örat inte alltid uppfattar. Medlen finns och analysen blir bättre ju fler källor man kan använda sig av.

Jag uppskattar boken som helhet, men önskar att Esa Lilja hade gjort en snävare avgränsning. Som det är nu är avsikten att täcka in såväl heavy metals förstadium som barndom och tonårstid – 80-talet. Där slutar det. Ser man till vilka grupper som analyseras flitigast ligger det nära till hands med en inriktning på den tidiga hårdrocken från England – just det, hårdrock, inte heavy metal, en annan diskussion som jag inte är helt tillfreds med i boken – och jämförelseobjekt från 80-talets s.k. 'New wave of British heavy metal' (NWOBHM). Det hade räckt mer än väl och gjort hela undersökningen mer fokuserad. En sådan jämförelse hade sannolikt också lyft fram de olika förutsättningarna och de olika musikaliska bakgrunderna som visar upp en nygammal tradition i förändring.

Det finns en rad småsaker som är inkonsekventa, felaktiga eller beklagligt ofullständiga, men det kan man lämna därhän eftersom avsikten denna avhandling är mycket god och genomförandet också gott. Jag ser fram emot en mera koncentrerad fortsättning!

Thomas Olsson

Musikk og nasjonalisme i Norden

Musikk og nasjonalisme i Norden. Red.: Anne Svånaug Haugan, Niels Kayser Nielsen och Peter Stadius. Porsgrunn: Høgskolen i Telemark, 2008 (*HiT-skrift* 2008: III). 161 s., ill. ISBN 978-82-7206-287-2

Denna publikation är en utlöpare från en nordisk konferens i Bø i Norge 2007, initierad av Nordplus-nätverket "Nordiska erfarenheter" som en uppföljning av en tidigare konferens om "språk och nationalism". Men av de tolv presentationerna vid konferensen är det bara sex stycken som publiceras här, tillsammans med ytterligare två artiklar. Dessutom finns referat från de två konferensdagarnas program och diskussioner. Tre artiklar är på engelska, två vardera på svenska och danska samt en på norska.

Trots titeln och vissa tecken på teoretisk nyorientering så är det Sveriges, Norges, Danmarks och Finlands nationalismer som behandlas. Exempel från Island, Färöarna, inuiter och samer skulle ha varit intressanta i denna kontext.

Bidragen varierar i format: några är fylliga och självständiga artiklar, andra är korta och ger intryck av att vara de presentationer som gavs vid konferensen. Resultatet blir ett blandat intryck, där några bidrag har tyngd medan andra mest ger en antydning. Trots det har även de kortare bidragen några intressanta poänger. Som helhet kan boken betraktas som en lägesrapport från ett etablerat men inte uttömt forskningsfält (och inte det definitiva verk som titeln kan ge associationer till).

De tre inledande bidragen handlar faktiskt också om tysk nationalism och symbolik. Linda Maria Koldau presenterar några tyska politiska sånger använda mot danskar i Schleswig-Holstein under 1840–60-talen, och den är

kopplad till Inge Adriansens (tillagda) artikel om den sydjylländska *Blaa Sangbog* och dess funktioner under det tyska styret i samma område 1864–1920. Ursula Geisler studerar i sitt bidrag hur musikaktörer (musiker, kritiker, myndighetspersoner etc.) i Nazi-Tyskland använde och omkodade idéer om "svensk", "tysk" och "nordisk" och hur denna diskurs mottogs i Sverige.

Anne Svånaug Haugan gör en historisk översikt av hur folkmusik användes i nationsbygget i Norge under 1800-tal och tidigt 1900-tal. Genom att begränsa sig till distriktet Numedal, visar hon hur generell kulturnationalism under 1800-talet förändrades till en "bygdenasjonalisme" under 1900-talet. Ett mål att restituera folkmusiken, ge den officiellt erkännande på nationell nivå, doldes av ett syfte att rekonstruera, där folkmusikintresset skulle förankras på lokal nivå. Karin Eriksson pekar, utifrån sin avhandling *Bland polskor, gånglåtar och valser: Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken* (2004), ut en liknande utveckling i Sverige där instiftandet av landskapsförbund på 1930-talet ledde till en insnävning av vilka folkmusikgenrer som dokumenterades på regional nivå enligt nationella diskurser om vad som utgör "autentisk" folkmusik.

Ett kortare paper av Glenda Dawn Goss diskuterar Jean Sibelius musik med hjälp av Michael Billigs begrepp "het" och "banal" nationalism. Verk som *Finlandia* och *Athenarnes sång* var "heta" när de uppväckte nationella känslor i den offentliga debatten vid deras första framföranden, men blev förr eller senare "banala". (*Finlandia* har använts i många sammanhang, t.ex. som nationalsång för Biafra och i filmen *Die Hard II*). En längre text av Stine Isaksen är metodologiskt intressant; hon jämför den samtida nationella musikkritiken av Sibelius med den av Jacob W. Gade, och pekar ut fyra distinkta teman: den

nationella konserten (skild från den vanliga symfonikonserten), idén om en nationell musik, tonsättaren som personifiering av det nationella, och erkännande från andra nationer. Dessutom diskuteras också några stridsfrågor i den finska kritiken: var Sibelius musik anti-rysk? Symboliserade han en etnisk finskhet, eller en kombinerad finsk/svensk finländskhet? I sin avslutning poängterar Isaksen de skilda kontexterna: Finland var en nationsstat under uppbyggnad, Danmark en etablerad statsnation – alltså fick musiken en position av att vara essensen av den Finländska nationalsjälens, medan musiken i Danmark enbart bekräftade en redan existerande nationell identitet.

Två intressanta teoretiska poänger finns i antologin. En handlar om vikten av att studera sambanden mellan populärmusik och nationalism, i stället för att ta för givet att populärmusik till skillnad mot folkmusik och konstmusik är ett internationellt fenomen. Tyvärr så återges enbart ett av de fyra konferensbidragen som handlade om populärmusik. Det är Janne Mäkeläs korta men intressanta reflektioner över den finska populärmusikbranschen, där en viss avundsjuka gentemot Sveriges internationella framgångar har tynat bort parallellt med 2000-talets framgångar för flera heavy metal-grupper som Lordi och Nightwish. Här konstrueras det nationella i musik inte i stilistiska termer utan som framgång i en internationell stil.

Den andra poängen formuleras av Niels Kayser Nielsen i hans referat av den andra konferensdagen och utgör en kritik av marxistiska ställningstaganden (Hobsbawm, Gellner och Anderson) för att de blandar samman nationalism och nationell identitet. Istället ser Nielsen ett växande intresse för historiskt situerade studier där de specifika aktörerna och deras drivkrafter granskas närgående. Det finns ingen anledning att förutsätta att alla

nationalistiska yttringar har en självständig stat som mål; snarare så kan nationalism betraktas som ett fält med flera konkurrerande aktörer med olika positioner. (Detta skulle vara en intressant väg att fortsätta på, särskilt om även "etnicitet" drogs in i diskussionen.) Och för att ytterligare varna för musikalisk essentialism, anför Nielsen Dimitrij Sjostakovitjs musik som exempel på hur musik i skilda tider och samhällen både kan uppfattas som bärare av skilda etniska och nationella kvaliteter och som att helt sakna sådana egenskaper.

Alf Arvidsson

Improvisation and Pedagogy through Heinrich Scheidemann's *Magnificat* Settings

Karin Nelson: *Improvisation and Pedagogy through Heinrich Scheidemann's Magnificat Settings*. Diss., Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, 2010 (*Skrifter från musikvetenskap* XCVI). 302 s., ill., notex. ISBN 978-91-85974-12-2

This is a wide-ranging study that richly combines the insights gained from performance (and the practice of improvisation) with the scholarly knowledge gathered from primary and secondary texts. The project is three-fold: it explores the practice and concept of improvisation at the organ in 17th-century North Germany, and suggests ways in which these might be applied in the teaching studio, and in performing contexts today; it offers a close examination of the *Magnificat* settings of the 17th-century Hamburg organist Heinrich Scheidemann, and argues for a new attribution for the two unattributed works in the manuscript in which these pieces are transmitted; and it imaginatively

demonstrates the practice of improvisation in three accompanying CD recordings: "Songs in Meantone" (improvisations made by Nelson at Göteborg's North German baroque organ, with her colleagues Anders Jormin [double bass] and Jonas Simonson [flute]); a recording of the seven Scheidemann *Magnificat* settings, along with the two anonymous *Magnificat* settings, at the North German Baroque organ; and a recording of *Magnificat* settings by other composers, up to and including J. S. Bach, which sets the Scheidemann project in a wider musical context, and is made on two organs built in 2004 and 2006 by Karl Nelson.

The project's core question concerns the relationship between composition and improvisation in the 17th-century North German organ repertoire, and specifically in Scheidemann's cycle of *Magnificat* settings: What is the status of these *Magnificat* settings as notated musical 'works'? Are they to be understood as immutable monuments to the organ art (which is how they are often performed today), or should they rather be approached as archeological fragments that communicate traces of improvisation? In what sense might these pieces have been invented, and written down, as models for improvisation? And to what extent, more generally, can we distinguish between improvisation and composition in the performative and pedagogical culture of the 17th century?

The dissertation is organized into two interlocking sets of issues, under the rubric "History and Documentation" and "Art and Pedagogy". A focus on the Scheidemann *Magnificat* settings must take into account the single source in which they are transmitted: this manuscript, known by its shelfmark Zellerfeld 1 (hereinafter abbreviated Ze 1), is the single most important source for the music of Scheidemann, and was copied by a scribe evidently close to the Scheidemann

circle. It includes seven organ *Magnificat* settings attributed to him – one on each of the tones I to VI, and VIII; a *Magnificat* on the VIIth tone is also included, but this piece has no composer attribution in the manuscript; the set of eight *Magnificat* settings is followed by an extended *Magnificat* fantasia on the 8th tone, also without attribution. Both these unattributed works have been considered in the literature to be by Scheidemann; indeed, in the latter case, the *Magnificat* fantasy has been considered by Scheidemann scholar Pieter Dirksen to be a masterpiece by Scheidemann and perhaps his greatest achievement. The dissertation asks the following questions of this crucial source: Why were the *Magnificat* settings of Ze 1 written down? Why were the *Magnificat* settings by Scheidemann composed in such a systematic fashion? Who was the scribe of Zellerfeld 1, and what is the status of the two unattributed *Magnificat* settings in it?

These are archival, source-critical considerations. But Nelson emphasizes that her study approaches the topic not only from the point of view of the material trace (the archival document) but also from the perspective of the sounding work: she aims to frame the theoretical and historical questions she poses through the experience of practice: hers, she stresses, is the view from the organ bench. Her conclusions as to the function, and the pedagogical applications, of the North German organ repertoire derive both from her scholarly research and from what I'd like to call her practical research – experimentation and questioning through performing (and recording) the music in question, through using that music as the basis for her own improvisations, and through using that music as a model with which to teach her own students. Under the rubric "Art and Pedagogy" Nelson pursues related matters of how Scheidemann and his

contemporaries learned to improvise. This leads to a consideration of how improvisation is taught today, and the similarities and differences between our approach and that of the organist-composers of the 17th century

Nelson summarizes Scheidemann's career in the context of cultural life in Hamburg in the 17th century, drawing on the work of Pieter Dirksen, Werner Breig, Liselotte Krüger, and Gustav Fock, in order to establish the context for Scheidemann's compositional output, and to explore the pedagogical and even ideological background to his works. Scheidemann's teacher J. P. Sweelinck is a central figure here: citing similar findings by scholars of 16th- and early 17th-century English music, Nelson explores the ways in which Sweelinck's notated music might have been intended as pedagogical material for the teaching of composition or improvisation. Sweelinck's main compositional activity for the keyboard appears to have coincided with the influx of students from Germany in the early 17th century, students who studied improvisation from notated works that served as models for compositional invention at the keyboard. If Sweelinck's notated music served as a pedagogical model for improvisation, then this was the model from which Scheidemann learned, and likely the model on which his own practice was based.

Scheidemann's complete cycle of *Magnificats*, Nelson argues, should therefore be understood as having been conceived as part of a systematic pedagogical program with the aim of instructing organists in improvisation. They cover, she argues, the art of elaboration of a chorale in a set number of different styles, and with a variety of systematically explored figures and techniques. Copied by a student, she suggests, "at the behest of the master", they are similar in function to Sweelinck's notated compositions.

An important outcome of Nelson's analyses of Ze 1's *Magnificat* settings is a discussion of the identity of the scribe – which in turn raises the difficult issue of the authorship of the two unattributed settings. Nelson argues that the *Magnificat* on the 7th tone, and to some extent the *Magnificat* fantasy, are less systematic and less "unified" than the others in the cycle; in addition, they seem to her to invoke a later style of elaboration. They cannot, she therefore argues, be by Scheidemann. Most likely, to judge from other manuscript collections of similar works, such as the Visby Tabulature, the composer of these two pieces was, she suggests, the scribe himself: likely a student demonstrating what he has learnt from the works of the teacher that he has copied. In searching for the identity of that scribe she summarizes the archivally-based arguments of Dirksen and Ortgies, but bases her own assessment on the internal stylistic evidence she has found in the works: she suggests that the scribe is not the Braunschweig doctor and organist Hieronymus Jordan (Dirksen's candidate), but rather the young Matthias Weckman (whose role in the copying of part of the manuscript has already been proposed by Ibo Ortgies).

Nelson's interdisciplinary project, one that successfully combines archival work with practical insight at the organ, makes a persuasive case for improvisation as the starting point for an understanding of 17th-century North German keyboard culture. What emerges forcefully is a sense that the surviving musical texts reveal an improvisatory culture in the past, that can inform sounding music in the present.

I want to stress here, again, that these conclusions as to authorship derive less from the archival, source-critical work (much of which has been done with authority, by Pieter Dirksen and Werner Breig) than from Nelson's

own insights as a performing musician. What she brings to her analyses is the kind of inner familiarity with a work that derives from the intense, repeated encounters that the preparation of a performance (and particularly a recording) demand. She has produced such a recording of the complete Scheidemann (and anonymous) *Magnificats*, – on which she presents powerful and beautifully crafted performances of the pieces. I wanted at first to use the word 'interpretations' here – and I found myself wondering about the extent to which this recording relates, in fact, to the project of the dissertation: isn't the preparation of a recording in fact precisely the opposite process to improvisation? Endless repetition, obsessive attention to detail, the chance to exercise criticism over all parameters of the performance. Surely this couldn't be further from the ethos of improvisation? There is little that is ephemeral, and even the end product, which 'fixes' the music for eternity seems itself anathema to the fleeting moment of improvisation. And while the music is recorded on an organ as close as possible to the instruments Scheidemann would have known, the fabulous North German Baroque organ at Örgryte, the *Magnificats* are presented here as concert works, without the context of a Vespers service, or even the alternating chant verses: this would seem to produce a kind of music far from anything that Scheidemann would have recognized.

We might hear from Nelson later on this, but if I might offer my own answer to the question, as part of my reading of the project as a whole – I find, in fact, that this very problem offers an interesting reflection on the improvisation pedagogy described in the dissertation: for everything we know about improvisation in the 16th to 18th centuries, and certainly what we can learn from the manuals cited, points to two essential, and perhaps

paradoxical ideas: the art of improvisation (in this period and in this style) is crucially dependent on the repeated practising of very small units (the elaboration of single intervals, for example, progressively advancing through intervals of larger sizes), – its all about repetition and the mastery of detail – ; it is also founded in the idea of decontextualizing musical ideas as they are gathered into the storehouse of memory: in this sense, both the process of preparing the recording, and the final result do in fact speak to the 17th century art of improvisation in unexpected ways.

Annette Richards

S:t Sigfrid besjungen

Ann-Marie Nilsson (utg.): *S:t Sigfrid besjungen: Celebremus karissimi, ett helgonofficium från 1200-talet*. Stockholm: Runica et mediævalia, 2010 (*Scripta maiora* VI). 171 s., ill., notex. ISBN 978-91-88568-44-1

Boka er en kommentert utgave av tidebønnene for St. Sigfrid, med særlig vekt på melodiene, og har som mål å gjøre leseren kjent med hvilke sanger som ble brukt for feiringen av denne helgenen i Sverige i middelalderen, og hvordan man gjennom disse melodiene og tekstene har forsøkt å skape et bilde av Sigfrid som forkynner og kirkegrunnlegger.

Boka åpner med en innledning (kapittel 1) som introduserer leseren for Sigfrid-kulten og gir en sammenfattende presentasjon av tidligere forskning, samt en oversikt over kilde-situasjonen og offisiets historiske bakgrunn og spredning. Kapittel 2 har en del generell informasjon om sangtekstene og melodiene, slik som en oversikt over tekstenes innhold og form, og en diskusjon av sanger som kan ha blitt brukt som modeller for noen av offisiets tekster eller melodier. Kapittelet avslutter med

en gjennomgang av edisjonsprinsippene som er fulgt i boka.

I kapittel 3 presenteres melodiene med transkripsjon og enkelte forklaringer eller parallelle melodiversjoner. Mesteparten av kommentarene er samlet i det etterfølgende kapittel (kapittel 4) hvor det også er tatt med en del bemerkninger som angår tekstene som ellers har fått sitt eget kapittel (kapittel 5). Her er det foretatt en sammenligning med legendetekstene er det der aktuelt, og man finner en oversettelse av de latinske tekstene til svensk, et velkomment supplement for ikke-latinkyndige lesere. Kapittel 6 gir en oversikt over det som er kjent av kilder for offisiets tekster eller melodier, etterfulgt av en engelsk oppsummering (kapittel 7), som gjør boka lettere tilgjengelig for en leserkrets også utenfor Skandinavia. Siste del av boka består av noter, litteraturliste, et appendiks som presenterer sanger fra messen (alleluia-vers og sekvenser), en liste med ordforklaringer, registeret over sangtekster, og til slutt en oversikt over illustrasjonene.

Det er et omfattende stykke arbeid som ligger bak denne utgivelsen, noe enhver som har beskjeftiget seg med denne typen materiale kan bekrefte. De sammenlignende transkripsjonene er ikke en del av boka, men er gjort tilgjengelige på nettet, til glede og nytte for forskere som gjerne vil se nærmere på dem, og ikke minst også som dokumentasjon på hva slags detaljarbeid som ligger bak en slik studie. Det jeg savner i denne sammenhengen er en gjengivelse av håndskriftene. Jeg har full forståelse for at de ikke er tatt med som illustrasjoner i boka, den ville blitt veldig omfattende med såpass mange plansjer, men det hadde vært til stor hjelp for andre forskere hvis de kunne gjøres tilgjengelige i digital format, ikke bare for å ha muligheten til å gjøre opp sin egen mening når det gjelder uklarheter eller tvetydigheter i originalhåndskriftene,

men også for å få tilgang til informasjon som nødvendigvis må bli borte i en transkripsjonsprosess. Boka inneholder noen få illustrasjoner som gir et visst inntrykk av noen av kildene. Dessverre er det ikke tatt med målestokk, og noen er bare gjengitt i gråtoner.

Som Nilsson har gjort i sine tidligere utgivelser av helgenoffisier har hun også her plukket ut én versjon av hver sang som hun bruker som utgangspunkt for presentasjon og sammenligning. Hun velger fritt fra forskjellige kilder og gjengir ikke "nödvändigtvis [...] en tidigaste eller 'bästa' version." Men, som hun legger til, "[e]tt rimligt krav på huvudkällan är att dess version är representativ för traditionen" (s. 28). Hva det betyr å være representativ, eller hva som karakteriserer "traditionen", går hun ikke nærmere inn på, og det er heller ikke så mye å hente i kommentarkapitlet (kap. 4) under "Val av versjon": her oppgis det som regel bare hvilken versjon som er gjengitt, ikke hvorfor den ble valgt. For å lette sammenligningen med en tidligere tekstutgave har Nilsson brukt den eldste kilden for offisiet der det er mulig og supplerer med versjoner fra senere kilder. Sangene som presenteres her er dermed tatt fra forskjellige håndskrifter skrevet fra 1200- til 1500-tallet. Dette er ikke helt uproblematisk. Håndskrifter har sin individuelle opprinnelses- og brukshistorie som setter preg på utforming og innhold, og ved å stille sanger fra kilder som er spredt over flere århundre og et større geografisk område ved siden av hverandre oppstår lett inntrykk av at dette ikke har så mye å si. Nilssons hovedanliggende med utgivelsen er å presentere melodiene og å undersøke hvordan samspillet mellom tekst og musikk skaper et bilde av Sigfrid som "Värends apostel". I denne sammenhengen er det kanskje ikke så viktig å fokusere på enkelthåndskrifters særegenheter, men at dette må tas hensyn til i andre sammenhenger kunne gjerne være fremhevet.

Noen strukturelle aspekter ved boka gjør den mer tunglest enn nødvendig. Jeg opplever det bl.a. som uheldig å ha melodipresen-tasjonene og kommentarene i hvert sitt kapittel, dette resulterer i mye blaing fram og tilbake for å få med seg relevant informasjon. En annen detalj er at figurhenvisningene ikke gir sidetall, slik at man ender opp med å bruke tid på å lete etter figurene. (På den annen side slipper man feil i sidetall som f.eks. på s. 143 hvor tabell 2:2 oppgis å være på s. 21 mens den faktisk er gjengitt på s. 28.) Bruk av sluttnoter fremfor fotnoter gjør det også mer tungvint for en interessert leser å få med seg nyttig informasjon. Tabellforklaringene (s. 79) kunne med fordel ha blitt gjentatt i tabellene senere i teksten (ss. 86–87 og 107) og tilpasset de enkelte tabellene ved å sløyfe tegn som ikke forekommer i den aktuelle tabellen.

Uavhengig av de kritiske punktene nevnt ovenfor er det ikke noe tvil om at *S:t Sigfrid besjungen* er et viktig bidrag til den tidlige svenske musikk- og liturgihistorien. Nilsson må takkes for å ha hentet dette stoffet fram i lyset og gjort det tilgjengelig i bokform, med supplerende sammenligningsmateriale på nettet og kommentarer som viser at dette er et felt som hun har inngående kunnskap om. Her er det mye spennende å ta tak i, ikke bare for musikkvitere, men også for historikere, liturgihistorikere eller andre med interesse for helgenkulten i middelalderen.

Gisela Attinger

Sparka mot porten och storma!

Gunnar Syrén: *Sparka mot porten och storma!: Gluntarne som teater*. Hedemora: Gidlund, 2009. 315 s., ill. ISBN 978-91-7844-772-5

Alf Henrikson skrev en gång en bok om vad som hade hänt om den eller den världshistoriska händelsen inte hade inträffat och skeendet

därmed hade blivit ett annat, och han är inte ensam om att ha roat sig med sådana kontrafaktiska lekar. Men hur skall man egentligen kunna bedöma en sådan framställning eller en motsvarande som vill göra en specifik företeelse till något annat än den är? Problemet dyker upp med mycket speciella förtecken, när litteraturforskaren Gunnar Syrén vill se Gunnar Wennerbergs *Gluntarne* som potentiella teaterscener och därför har skrivit en livfullt engagerad bok om dem med titeln *Sparka mot porten och storm!: Gluntarne som teater*. De jämförelser författaren inledningsvis gör med några av Wennerbergs förebilder som t.ex. Bellmans *Fredmans epistlar* och Tegnérs *Frithiofs saga* som likaledes latent teaterstycken innebär knappast någon motivering i sig, även om de båda verken använts som utgångspunkt för sceniska bearbetningar.

Syrén går minst sagt grundligt till väga och börjar med att söka rötterna till ett teaterintresse hos Wennerberg genom att följa teaterlivet i hans barndoms städer, Lidköping, Mariestad och Skara. Redan här blir dock läsaren lätt orolig, ty vad som i denna med nödvändighet högst skissartade översikt är relevant eller ej, är egentligen omöjligt att veta. Ett kapitel ägnas studentens Wennerbergs uppträdande som ett slags teatral gestalt i Uppsalas sällskapsliv, i salongerna och bland juvenalerna, men om detta utan vidare gör honom till en författare som tänker sceniskt, är också högst oklart. När Syrén i fortsättningen letar efter associationer till existerande teaterstycken från 1800-talets första hälft, kan man beundra hans spårinne, hans stora beläsenhet och avsevärda mått av fantasi och dessutom vara tacksam för att han inte nödvändigtvis talar om 'påverkningar'. Bevisen för Wennerbergs kännedom om repertoaren är emellertid knappast heltäckande, och i stället blir man som läsare alltmer fundersam över att finna tänkbara anknytningar till *Gluntarne* i

snart sagt varje scenpjäs som dras fram i ljust. Det blir helt enkelt för mycket av det goda, och till slut börjar man undra, om varje stycke som innehåller en kyparroll, har varit förebild för glunt XXV, "Examenssexa på Eklundshof", och om alla manliga par i litteraturen före Magistern och Glunten – särskilt nämns de ojämliga som Mozarts Don Juan–Leporello och Tamino–Papageno – har lämnat spår hos Wennerberg. Ett exempel på en typisk glidning i Syréns utläggningar är att glunt VIII, "Huruledes månen intresserar sig för Glunten och Magistern", associerar till Almqvists drama *Signora Luna*, och eftersom detta (av Syrén) anses vara ett vandringsdrama, ser han *Gluntarne* som en ironisk variant av ett sådant.

I ett omfångsrikt genrekapitel tar Syrén upp *Gluntarnes* släktskap med i tur och ordning opera, *tableau vivant*, vådevill och sångspel. Här innehåller varje avsnitt en historisk överblick, men sällan har nog trots ett ganska skickligt faktaurval så många öppna dörrar slagits in. Vi får veta att Wennerbergs samling på goda skäl kunde kallas "ett episodiskt sångspel" – i så fall väl också "en episodisk vaudeville", eftersom den inte innehåller talad dialog? – och för säkerhets skull har det svenska sångspelets aktualitet i Uppsala skildrats två gånger med samma hänvisningar och citat. Ändå frågar man sig vart det gustavianska sångspelet tagit vägen, bl.a. därför att flera av dess alster var ovanligt långlivade och därför att man där ofta tillämpade lokaliseringar till svenska förhållanden, något som således inte var Blanchés påfund.

Men *Gluntarne* kan enligt Syrén också rubriceras som "en svit musikaliska *tableaux vivants*", och den genren har en central ställning i hans pläderingar, särskilt som den onekligen omhuldades i Uppsala-salongerna. Men han gör med orätt Almqvist till dess nyckelperson, troligen efter Axel Helmers minst sagt olyckliga formulering i *Musiken i*

Sverige: "Almqvist med sina berömda *Songes* (*Törnrosens bok* 1833–51) skrivna för s.k. tableaux vivants i Malla Silfverstolpes salong i Uppsala." Det finns faktiskt ingenstans nämnt, således inte heller hos Arne Bergstrand, att *Songes* skrevs för Malla eller någonsin framfördes som tablåer i Uppsala eller Stockholm, inte ens i Vendela Hebbes krets under 1840-talet, då samlingen började ta sin slutgiltiga form. Fortfarande vet man inte, när Almqvist skrev sin ramberättelse kring *Songes*, där han på ett genialt sätt låter sina innehållsligt mycket heterogena sånger förvandlas till tablåer i Jaktlottets gula salong, och därför kan endast säkerställas att denna idé blev bekant först genom publiceringen i andra bandet av Imperialoktavupplagan av *Törnrosens bok* 1849. Att en grupp *Songes* var tänkta att tryckas redan i första imperialoktavvolymen 1839, säger ingenting om att ramberättelsen skulle ha varit med, särskilt som den skulle ha krävt ett utrymme som då med stor säkerhet inte fanns. Däremot trycktes redan 1839 "Björninnan", som inte hör till *Songes* och som Syrén felaktigt anger skall ha publicerats 1849! Han namnger två *Songes* som skulle kunna ha utövat visst inflytande på Wennerberg, "Clementia Ombrosa" och "Rafael och Orni", men båda offentliggjordes alltså 1849, och de "manus" i Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm, som återopas, är inga autografer utan avskrifter av troligen ganska sent datum och efter trycket. En autograf till "Rafael och Orni" finns däremot på Nordiska Muséet som också äger flera autografer till duetten "Gionzeba och Leila", som hade varit ett bättre jämförelseobjekt i sammanhanget genom sin dialogiska form. Den hade klingat flera gånger hos Malla men trycktes också först 1849.

Även flera kopplingar till Geijer är diskutabla, och med bästa vilja i världen kan jag inte finna någon melodisk relation mellan

hans "Thekla" och glunt XVII, "Magisterns flamma" (den textliga överensstämmelsen tycks lika obegriplig). När Syrén i sin övertro på *tableau vivant* spinner vidare på Ulla-Britta Lagerroths tänkvärda synpunkter på Geijers "Skärslipargossen", är han också ute på hal is. Lagerroth menar inte att sången *de facto* utfördes som en tablå utan pekar (dock utan referenser) på en speciell genre som tyvärr inte ägnats någon större omsorg från vare sig litteratur- eller musikforskarna. Det är den skog av rolldikter som vår 1800-talspoesi äger och som har sin direkta motsvarighet i ett otal 'rollsånger'. Eftersom dikt fortfarande lästes högt och romanser sjöngs med största betoning på texterna och gärna med en frihet som gott kan kallas teatral, hade dessa rolldikter en avsevärd attraktion, då de kunde ge en viss frihet innanför de ofta låsta sociala skrankorna (detta gäller förstas särskilt tidens alla mer eller mindre uppenbara kärleks-sånger). Även Wennerberg ägnade sig åt genren, hans "Jätten" (!) skrevs 1848 och även "Strömkarlen" hör 40-talet till, och han var säkert medveten om dess potential, men några teatrala tablåer i Syrén'sk mening var de inte.

Mera pinsamt för dramaforskaren Syrén är nog ändå, att han inte uppmärksammat de teaterevenemang som ägde rum under Wennerbergs tid i Uppsala utanför den Delandska truppens sejourer. Då kunde han dessutom ha fått ett ordentligt stöd för sina teorier om de danska vådevillernas eventuella betydelse för Wennerberg, eftersom exempelvis två danska teatersällskap, Lewinis samt Cortes och Weises, gasterade på Uppsala teater 1843 resp 1845. Det förstnämnda framförde bl.a. Heibergs *Emelies Hjerterbanken* och det sistnämnda Schneiders *Den resande studenten*. Men staden gästades också av bemärkta svenska sällskap som exempelvis Djurströms 1844, Elffors 1846, Roos 1848 och Hesslers samma år, och 1845 spelades

bl.a. det svenska originalet *Studenten i klämman* med musik av J. N. Ahlström och 1847 framförde Edvard Stjernström Johan Jolins "monologvådevill" *Studentens majfest*; Hessler gav *Wermvändingare* för första gången i Uppsala den 14 nov 1848. Allt detta och mera därtill finns registrerat av Leif Jonsson i dennes omfattningsrika *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854* (Stockholm: Statens musikbibliotek, 1998), som tar upp också alla skådespel med sånginslag, och han ger vidare hela bakgrunden till glunt XV, "Harpospelet på Schylla", genom att citera såväl tidningen *Thorgny* 1845 som Wennerbergs reaktioner. Att Syrén inte uppmärksammat Jonssons stora arbete är desto mer generande, då Sven G. Svenson i sin Wennerberg-biografi använt sig av dennes då ännu opublicerade excerpter. Uppsalas konsertliv från den aktuella perioden finns f.ö. skildrat även i Gösta Morins lappkatalog (Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm) och i min egen *Tonsättaren Erik Gustaf Geijer: En musikalisk biografi* (Bromma: Reimers, 2001).

När det gäller mera dramatekniska ting, är Syrén bättre utrustad, och hans iakttagelser ger därtill många analytiska uppslag att ta vara på till *Gluntarnes* karakteristik. Något hakar man ändå upp sig på, att duetternas humoristiska sida enbart noteras som olika former av ironi, även dessa självfallet noggsamt exemplifierade, ty därmed respekteras inte deras rättfram skämtsamma tonfall. Musiken som Syrén delvis avstår från att utnyttja som referens, har där åtskilligt att förmedla, särskilt i parodiska stycken, där Wennerberg på ett medvetet sätt har utnyttjat 'det välbekanta' för att understryka sitt syfte. Så t.ex. i glunt IX, "Nattmarschen", som verkligen bygger på en marschsablon som emellertid inte fullföljs (den tonartsmässigt traditionellt införda mellandelen, trion, följs inte av något sedvanligt *da capo*, eftersom de båda studenterna inte lyckas ta sig hem för egen maskin).

I slutkapitlet avslöjas den antagligen viktigaste bevekelsegrunden till den välmatade bokens tema – Syrén har själv för en dansk scen författat ett par teaterstycken över *Gluntarne*! I dem har han gjort Magistern till en kvinnlig student med den något krystade motiveringen, att den till kärlek gränsande vänskapen mellan de två studenterna därigenom får "en intressant sidobelysning" (kanske blir de nu också veritabla kontubernaler, d.v.s. rumskamrater?). Men därmed har Syrén också desavuerat en av de väsentligaste förutsättningarna för det verk han ägnat en hel bok för att detaljbelysa!

Lennart Hedwall

Musik som handling

Anders Tykesson: *Musik som handling: Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning (med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi)*. Diss., Högskolan för scen och musik, Göteborgs Universitet, 2009 (*ArtMonitor* XXII). 289 s. ISBN 978-91-977757-7-9

Hovedspørgsmålet i Anders Tykessons afhandling står i kursiv midt i et afsnit på s. 9: "Hur kan man beskriva musikaliskt innehåll i ett interpretatoriskt och performativt syfte?". Og her har vi så straks også tre hovedbegreber i afhandlingen: Det drejer sig om *fremførelse* af musikalske værker (på grundlag af et nodebillede); og det drejer sig om interpretation, *fortolkning*, analyse af det musikalske indhold i betydningen *musikalsk mening* (og her altså ikke "fortolkning" i betydningen "fremførelse" nok en gang, selv om Tykesson ofte anvender denne anden betydning i sin fremstilling – se blot citatet lige nedenfor – og ofte lader dem smelte sammen).

Og for at gentage tankegangen med begreberne fra afhandlingens titel: Musik er

handling, nemlig fremførelse, men også et indre musikalsk drama som en *analyse* af værket som det fremstår i noderne, må få frem, og: "Att gestalta är att ge innehållet klingande form. Att interpretera är att uttrycka ett innehåll genom gestaltningen." (s. 24).

Men hvad er "musikalisk mening", "verkets innehåll" eller "innebörd" som det afvekslende kaldes? Det er i hvert fald altså først og fremmest noget som komponisten har skrevet ind i "den noterede strukturen" (også s. 9), og som må fremanalyseres derfra. Og for at vise hvordan han tænker dette (og selv arbejder med det som musikteoretiker, teoripædagog og udøvende musiker), har Tykesson valgt ét hovedeksempel, nemlig (som afhandlingens titel afslører) Anders Eliassons *Quartetto d'Archi*. Efter et indledende teorigenkapitel med drøftelse netop af grundbegreberne "Verk, interpretation och verkanalys" følger fire kapitler om musik og musikalsk mening som henholdsvis "handling", "emotionellt uttryck", "rörelse" og "mimesis", hver med en af sætterne fra Eliassons strygekvartet som eksempel, men også med sideblikke til andre komponister og værker (som Beethoven og Stenhammar). Et afsluttende kapitel, "Interpretation och gestaltning – mot nya analysformer" afrunder, opsummerer og perspektiverer afhandlingen.

Anders Tykessons afhandling er ikke helt enkel at læse. Ikke fordi han skriver komplekst og indforstået, tværtimod – Tykesson skriver sprogligt set forbilligt enkelt og ligefremt – men på grund af tre andre forhold: tekstens ganske kompilatoriske karakter, forfatterens lidt løsagtige omgang med de mange begreber og synsmåder som hentes frem fra alle de refererede og delvis diskuterede teoretikere fra filosofiens og musikvidenskabens verden (med Gadamer som filosofisk hovedfigur, Bo Wallner nok som den musikalske), og endelig forfatterens tilsyneladende modvilje mod at lægge sig fast på bestemte definitioner og entydigt

præciserede standpunkter.

Der er noget essayistisk over skrivemåden – og faktisk slutter hele afhandlingen med at pege på "ett *essäistiskt förhållningssätt* som en möjlighet för den musikaliska verkanalysen att verka kreativt i interpretation och gestaltning" (s. 241, kursiv i originalen). Bemærk: Dette er ikke noget Tykesson mander sig op til at foreslå som vejen frem; det er blot en "möjlighet" som måske er værd at overveje.

Visse ting står dog ganske klart, fx at Tykesson mener at hele hans projekt på en måde er ganske paradoksalt: "Således ägnar sig avhandlingen åt en paradox: att tala om det utsägliga och att beskriva det obeskrivbara" (s. 8). Det synspunkt at der skulle være noget paradoksalt her, er mildest talt ikke noget Tykesson er alene om, og derfor kan han – som det er karakteristisk for hele hans fremstillingsmåde – ikke blot fremføre det med mange forskellige egne formuleringer, men også gennem referater og citater af andres, lidt nuanceforskellige fremstillinger af sagen. Lad mig benytte den begrænsede plads der her er til rådighed, til at gå lidt i dybden på dette punkt, både fordi synspunktet er så centralt for afhandlingen, og fordi det er så udbredt.

For lige så udbredt denne form for tænkning er, lige så fejlagtig er den. Hvorfor skulle man ikke kunne tale om det som man ikke kan sige, altså ikke kan udtrykke i verbalsprog? Bare det at kalde det "det utsägliga", er jo at tale om det. Men lad os kigge på nogle af de formuleringer som Tykesson henter frem fra andre, nok mere for at fremstille sit synspunkt end for at begrunde det. Her kommer hans referat af noget af det filosofen Bengt Molander har sagt om den ting: "Man kan visserligen beskriva känslor och handlingar, men beskrivningarna är inte identiska med dessa och oftast inte tillräckliga för att demonstrera känslan eller handlingen" (s. 29).

Nej, tænk engang: Beskrivelser er ikke

identiske med det de beskriver, og kan heller ikke *vis* det beskrevne frem! At være forskellige fra noget, men til gengæld karakterisere det, er jo sådan set lige nøjagtigt beskrivelsers opgave. Bare forestil jer at den form for beskrivelser af landområder vi har i landkort, skulle være identiske med de områder de redegør for.

Her kommer så Tykessons referat af noget den østrigsk-amerikanske psykolog Paul Watzlawick har skrevet – hentet fra et helt andet sted i afhandlingen, for dette er netop et gennemgående tema: "Watzlawick mener at analog kommunikation [som i musik] inte innehåller någonting som är jämförbart med det symboliska språkets logiska syntax. Med andra ord är det nästantill omöjligt, och därför oftast meningslöst, att översätta musik och musikaliskt innehåll til verbalt språk" (s. 198).

At oversættelse fra musik til verbalsprog skulle være "nästantill omöjligt" og derfor "oftast meningslöst" turde være en underdrivelse. Gad vist hvornår det alligevel kan lade sig gøre og være meningsfuldt! Begrebet "oversættelse" er slet og ret malplaceret i denne sammenhæng. Når man spørger efter meningsindholdet i en roman, er det jo ikke en oversættelse af romanen man er ude efter, på trods af at her er oversættelse faktisk mulig. At sige at her har vi en melodi i C-dur, er jo omvendt heller ikke et mislykket forsøg at oversætte melodien. Og det samme gælder hvis vi siger at her har vi en trist melodi.

Og her kommer så et sidste eksempel, nemlig fra amerikaneren Edward T. Cone, om hvem Tykesson fortæller at han "påpekar att, om en verbalisering av ett musikaliskt innehåll över huvud taget är möjlig, måste den till stor del baseras på en ingående strukturanalys" (s. 40).

Det er det udbredte udtryk "verbalisering" jeg vil anholde her, et udtryk der placerer sig et uklart sted mellem "beskrivelse" og

"gengivelse i ord", det sidste nærmest i betydningen "genskabelse". Og igen: Hvis der findes noget man kan kalde "musikalsk indhold", er der ikke noget problem i at beskrive det, med eller uden strukturanalyse, men genskabe det i verbalsproget hverken kan eller skal man.

For resten understøtter helheden i Anders Tykessons afhandling lige nøjagtigt den pointe. Hvor meget han end tumler teoretisk rundt med sit indbildte paradoks, så får han faktisk både sagt en masse interessant om forskellige måder at nærme sig musik og musikalsk fremførelse på, og ikke mindst om mulighederne i Anders Eliassons komplekse strygekvartet.

Søren Kjörup

Visor från skånska landsbygden

Visor från skånska landsbygden: Samlade av Nils Andersson. Utg.: Mathias Boström och Märta Ramsten med bistånd av Bo-Anders Dahlskog och Eva Danielson. Stockholm: Svenskt visarkiv, Dialekt- och ortsnamnsarkivet i Lund, och Samfundet för visforskning, 2010. 224 s., ill., notex. ISBN 978-91-977013-7-9

Det finmaskiga kartnätet som omger *Visor från skånska landsbygden* är dekorativt om än svårläst. Men guidad av medlemmar i Skånska landsmålsföreningen lär man sig hitta i bygderna. Nils Andersson, Anders Malm och Per Larsson var de mest aktiva visinsamlarna, var och en med sitt revir på 1880- och 90-talen. 188 visor är resultatet. Märta Ramsten och Mathias Boström är nu orienterade i de härader där dessa 'landsmålare' hade sina rötter. Ordningsföljden i innehållsregistret över Ljunits, Vemmenhög, Harjager, Torna, Bara, Ingelstad, Järrestad och Albo är styrd av upptecknarna.

Också längre in i landskapet hade

studenten Nils Andersson (f. 1864) som blev den store Nils Andersson, kontakter. I Höör, mitt i Skåne, fanns den tjugo år äldre John Enninger, f.d. kongl. kammarmusiker, nu klockare. Han skriver i sin dagbok 1889: "Var Stud. Nils Andersson här. Gaf honom åtskilliga upplysningar för uppteckning av folkmusik". Men några visor hämtade inte denne Stud. med sig därifrån; han ansåg väl trakten förbehållen Enninger. Besöket var vid tiden för *Teckningar och toner ur Skånska allmogens lif, utgifna af Skånska landsmålsföreningen i Lund* (Lund: Gleerup, 1889). Då hade Nils Andersson sysslat med uppteckningar i c:a två år.

I Landsmålsföreningen umgicks Nils Andersson med en annan Frostabo, Lars A. Nyrup av traditionsbärfamilj i Munkarp. Han bildar tillsammans med Per Larsson och Anders Malm en elegant trio på ett foto i *Visor från skånska landsbygden*. Men så var de knappast klädda på de lantliga färderna. Larsson gick till fots i sitt hemmahärad Ljunits, då han av hälsoskäl inte använde cykel. Kortbiografierna över traditionsbärfamilj och upptecknare, som bygger på Bo-Anders Dahlskogs forskning, förmedlar atmosfären i den lundensiska landsmålggruppen och ger inblickar i lantliga levnadsvillkor. Om Lars A. Nyrops roll i föreningen får vi däremot inte veta mera. Faksimilen av en reseräkning från Nils Andersson är en god tidsbild. Där kan man utläsa vissångarnas arvoden *in natura* – öl och smörgåsar, någon gång konjak – eller kontant mellan kr. 0,50 och 2,50.

Ortsnamnet Hofterup i Harjager har för skånska spelmän en speciell klang. Det är Nils Anderssons hemförsamling. Där mötte han de första visorna och hörde spelmansmusiken. Åtta visor återfinns i *Teckningar och Toner*, dubbelt så många i *Visor från skånska landsbygden*. Meddelarens namn står inte men troligen härrör de flesta från modern Hanna Ottosdotter. Nils Andersson karakteriserar

hennes sång så: "[...] hon sjöng [...] med de gamles sätt, deras drillar och melismer, deras omhuldande av melodien och dess renhet."

Som koralforskare trodde jag först, att visor var mindre utsmyckade än s.k. folkliga koraler. Det stämmer i många fall. Men här hos Nils Anderssons mor finns till exempel den innerliga "Skapelsevisan" ('Adamsvisan'), som på sina håll sjunges med texten "Det sitter en dufva på lindeneqvist", och kärleksvisan "Några rader jag ämnat mig att skriva", som betecknas som enda uppteckning. Sonen har dokumenterat både text och melodi. Här finns likheter med Enningers koralluppteckningar.

När man frestas att tro att visorna sjöngs snabbare än korallerna, inser man att inte heller det stämmer. Nils Andersson har tempoangivelser redan i de åtta bidragen från Hofterup i *Teckningar och toner*. Där är *Andante* vanligast, och tempot går ner till *Adagio* i "Jungfrun och Necken" med alla dess melismer. Men ett *Andantino* kan bli ett *Quasi Allegretto* i 3/8-delsvisan "Jag vet så grant, hvar min käraste hon bor" och ändå rymma många 16-delar.

Landskronaorganisten och tonsättaren Bengt Wilhelm Hallberg (1824–1883), skriver i sin 1882 utgivna korallbok en kommentar till en enkel melodiändring att man i södra Sverige inte är böjd för att sjunga "höga f". Har det varit så i vissången? Någon kommentar till omfånget har jag inte hittat i utgåvan, inte heller var Nils Andersson gjort transponeringar.

En och annan visa betecknas som enda eller unik, exempelvis två stycken efter den kände spelmannen Lorens Brolin i Abbekås, Vemmenhögs härad. Ett litet unikum i samlingen är en Vallåt, som har smugit sig in från ett annat härad, Oxie. Den ingick i *Teckningar och Toner*. Nu är den uppdelad på två nummer, lockrop för sig, vals för sig. I Skåne tycks inte behovet av vallvisor vara stort. Här är vi

långt ifrån fäbodkulturen. Däremot har dessa härader ett stycke kust. Följaktligen ingår sjömansvisor i repertoaren. Bland det 50-tal texter som den unge Lännart Ribbing (vars livsbeskrivning saknas) samlade in sommaren 1894 i Järrestad och Albo finns åtskilliga med sådant innehåll.

Den geografiska bakgrunden ställer frågor om gemensamma temaval och preferenser. Jag söker anknytning till Danmark. Bara när det gäller *Majvisan*, "Godafton om ni hemma är", som finns i många varianter i Skåne, finner jag en antydan. I en uppteckning från Kivik (n:r 179) av Lännart Ribbing nämns de gamla danska landskapen.

Skillingtryck med dess många genrer, andliga visor, ballader av olika slag, kärleksvisor, yrkesvisor, skämtvisor, årstidsvisor, finns det gott om. Intressant historik meddelas ibland. Ett tryck av "Ett slott i Österrik" (n:r 25) är daterat 1642, ett sent med samma innehåll 1894 (n:r 163). Märkligast är dock att visan förekommer i Tyskland 1480.

Boken ger en trivsam bild av Skånska landsmålsföreningens arbetssätt. Under terminerna i Lund möttes medlemmarna, med eller utan gäster, varannan lördag och rapporterade vad de lyckats samla in av sägner, låtar och visor under ferierna. De uppförde teaterpjäser på landsmål, men de upptecknade visorna är mera sällan på dialekt. Ett av undantagen är den långa Dybecksvisan (n:r 94) som ingick i *Teckningar och toner* med en enda strof. Nu är den försedd med Per Larssons 22 fotnoter med behövliga översättningar och historien bakom visan.

Att de flesta visorna återgetts i faksimil gör musiken och Nils Anderssons arbete livfullare än de kopierade trycken från *Teckningar och toner*. Man kan väl säga att utgåvan inte bara är ett – ytterligare – monument över Nils Andersson själv utan också en god påminnelse om 'landsmållarnas' betydelse för

vistraditionen. Märta Ramsten och Mathias Boström bidrar med utgivningen i hög grad till visrepertoaren i våra dagar och levandegör genom sina kommentarer "den kultur som varit på väg att försvinna" (för att citera förordet) i Nils Anderssons hemlandskap.

Elisabet Wentz-Janacek

Vägen till den nya musiken

Anton Webern: *Vägen till den nya musiken*.

Utg. och övers.: Paul-Christian Sjöberg och Kjell-Ove Widman. Göteborg: Ejeby, 2009. 107 s. ISBN 978-91-88316-51-6

Av tonsättarna i den andra wienskolan var det Anton Webern (1883–1945) som stod för den mest rigorösa och strikta användningen av tolvtonstekniken. Han ses av många som grundaren av den hyperintellektualiserade serialismen och kom att bli en förgrundsgestalt för Pierre Boulez och andra inflytelserika tonsättare under 1950- och 60-talen. Weberns tankar om musik har därför i förlängningen haft betydelse för en mängd tonsättare. Nu har Ejeby förlag valt att ge ut *Vägen till den nya musiken*, en svensk översättning av Anton Weberns femtio år gamla *Der Weg zur neuen Musik* (Wien, 1960), vilket är mycket glädjande. *Vägen till den nya musiken* innehåller sexton föredrag som Webern höll i Wien 1932–33, och utgör ett högtintressant musikhistoriskt dokument, i synnerhet vad gäller tolvtonsteknikens uppkomst.

Föredragen stenograferades och var först avsedda att publiceras i musiktidningen 23. Men Willi Reich, utgivare av *Der Weg zur neuen Musik* tillika Webern-elev, förklarar i sin inledning att utgivningen fick lov att vänta, bland annat eftersom den skarpa kritiken mot nazisternas konstpolitik skulle ha inneburit obehagliga följder för Webern. Boken

innehåller också ett slutord med utdrag ur brev som Webern skickade till Reich, och den svenska översättningen är även försedd med ett inspirerande förord av tonsättaren Rolf Martinsson.

Det är sällsynt att eftervärlden har möjlighet att ta del av en tonsättarens syn på musik lika utförligt och närgånget som vi får i Weberns *Vägen till den nya musiken*. Föredragsformen har dessutom gjort att språket är mer personligt än det sannolikt skulle vara om det främst var avsett för skrift.

De sexton föredragen är uppdelade i två serier, där den första bär samma namn som boken, och den andra har rubriken "Vägen till komposition med tolv toner". Den första är en allmän musikhistoria där Webern inledningsvis tar hjälp av Goethe och klargör att konst handlar om naturlagar, inte estetik: "Människan är blott ett kärl i vilket 'den allmänna naturen' hållt det som den vill uttrycka" (s. 22). Med den utgångspunkten börjar Webern sedan förklara den västerländska musikens tonsystem, och visa hur naturenligt det är; den diatoniska skalan uppfanns inte, den "upptäcktes", och treklängen ses som en "ren imitation av naturen" (s. 29).

Redan tidigt framträder också Weberns evolutionistiska historiesyn. Enligt Webern har musiken hela tiden utvecklats och förbättrats, utvecklingen har skett med nödvändighet och ingen annan väg hade varit möjlig. Webern ger kärnfulla beskrivningar av hur "vägen sett ut", som i denna nästintill komiskt komprimerade sammanfattning om utvecklingen från en enda ton till den nya musiken: "En ton är sålunda ett komplex bestående av grundton och övertoner, och ur de enklaste av dessa kan den elementära skalan härledas. Processen fortskrider sedan, det sammansatta grundmaterialet utnyttjas stegvis i allt högre grad; det näraliggande tas först i anspråk, sedan det mera avlägsna och komplicerade. Detta är den

enda möjliga vägen, människan tar i allt högre grad det av naturen givna i besittning, och nu har processen fullbordats så långt att *den nya musiken* uppstått" (ss. 28–29).

Weberns något udda framställning av musikhistorien är mer intressant i förståelsen av honom och hans musiksyn, än i förståelsen av de historiska perioder han redogör för. Det som kanske är mest spännande i hans framställning är hans fokus på de gemensamma mål som han menar att tonsättare haft genom århundraden: *erövringen av tonförrådet* och *framställningen av en tanke*. I framställningen av en tanke är *begripligheten* viktigast; tonsättare har i alla tider haft en strävan att uttrycka sig så begripligt som möjligt. Enligt Webern uppnås begriplighet genom samband, och han visar hur ambitionen att skapa samband och enhet har haft betydelse inom gregoriansk sång, nederländsk polyfoni, i Bachs *Die Kunst der Fuge*, i Beethovens *Diabelli-variationer*, i Brahms och Regers musik och inte minst i komponerandet med tolv toner. "Stora tonsättare" har enligt Webern ansträngt sig att tydliggöra sambandet och det har nu nått en högre nivå genom komponerandet med tolv toner: "Tolvtonsmusiken har uppnått en sambandets fulländning i en grad som man tidigare inte ens varit i närheten av." (s. 33).

Just "samband" är för övrigt ett av de mest problematiska begreppen i den svenska översättningen, som dock annars är bra överlag. Även om det tyska begreppet "Zusammenhang" inte är lika svårt att översätta till svenska som till engelska, är det problematiskt eftersom det kan syfta på samband mellan självständiga enheter, samband mellan delar av samma enhet, och även syfta på sammanhanget, helheten som skapas av dessa samband. "Zusammenhang" har inte översatts konsekvent, vilket inte heller vore lämpligt, men det hade varit bra med ett

förord där översättarna Paul-Christian Sjöberg och Kjell-Ove Widman kunde ha tagit upp detta. Där kunde även "musikalische Raum", som på ett olyckligt sätt översatts på olika sätt i samma stycke (s. 40), och andra problematiska begrepp diskuteras.

Allra mest interessant i *Vägen till den nya musiken* är den andra föredragsserien där fokus ligger på hur Schönberg och hans elever kom fram till ett nytt "superslakte: vårt nye tonsystem av tolv toner" (s. 71). Webern beskriver på ett personligt og spennande sätt hur de prøvade sig fram i "heta duster". Med hjelp av musikeksempler forklarar han hur flere tidiga 1900-talsverk naturligt ledde fram till tekniken att komponere med tolv toner, og hur en lag kom till: "En dag fann Schönberg sedan på intuitiv väg den lag som ligger till grund för tolvtonskompositionen. Av nödtvång utvecklades lagen också till att föreskriva att man organiserade tolvtonsserien og gav den *en bestämd ordningsföljd*." (s. 83).

Vägen till den nya musiken ger mycket interessant og underhållande läsning, og jag kan inte annat än hålla med Peter Stadlen som skrev i *The Musical Times* 1960 (CI, 1413, s. 695), när *Der Weg zur neuen Musik* just givits ut: "It is impossible to exaggerate the interest which this most welcome publication holds on a variety of levels for anyone who has followed the radical trends in 20th-century music".

Per-Henning Olsson

Samtal om samspel

Olle Zandén: *Samtal om samspel. Kvalitetsoppfatninger i musiklärare dialoger om ensemblespel på gymnasiet*. Diss., Högskolan för scen og musik, Göteborgs Universitet, 2010 (*ArtMonitor* XVIII). xiii + 239 s. ISBN 978-91-977758-7-8

Olle Zandén disputerte 16. april 2010 ved Göteborgs Universitet, Högskolan för scen og musik på avhandlingen *Samtal om samspel. Kvalitetsoppfatninger i musiklärare dialoger om ensemblespel på gymnasiet*. Dens mål er å beskrive og forstå hva musikk-lærere samtaler om når de kommenterer for dem ukjente gymnasieelevers ensemblespill, samt å utlede kvalitetsoppfatninger og bedømmelseskriterier fra samtalen og relatere disse til en didaktisk kontekst. På denne bakgrunn har forfatteren formulert to forskningsspørsmål:

1. Hvilke kvalitetsoppfatninger og bedømmelseskriterier gir lærergruppene uttrykk for i sine samtaler om gymnasieungdommens ensemblemusisering?

2. Hvordan forholder disse kvalitetsoppfatningene og bedømmelseskriteriene seg til de styringsdokumenter som regulerer gymnasieskolans ensembleundervisning?

For å beskrive og forstå disse problemstillingene har Zandén gjennomført en forskningsprosess og skrevet en doktoravhandling som er bygd opp av følgende elementer:

I første kapittel settes svensk musikkundervisning generelt, og gymnasieskolans ensembleundervisning spesifikt, inn i en historisk, utdanningspolitisk og overordnet musikkdidaktisk kontekst. Her refereres også tidligere forskning om musikalske kvalitetsoppfatninger i pedagogisk sammenheng.

Så følger to kapitler som på ulike måter redegjør for teoretiske begreper, perspektiver og forståelsesmåter som forskeren bygger på og anvender i sitt prosjekt. Sentralt i avhandlingens andre kapittel står i så henseende et begrep om dialogisme eller dialogisk meningsteori, hvor Zandén knyttet an til en tradisjon som går via Bakhtin, Vygotskij, Mead, Wittgenstein og Rommetveit fram til Per Linells arbeid, som utgjør en viktig inspirasjonsskilde for det foreliggende arbeidet, og som forskeren har utviklet en relativt sofistikert

forståelse og anvendelse av. Dette kapitlet inneholder også en presentasjon av didaktiske begreper og problemstillinger.

Tredje kapittel kretser videre om didaktikk, idet forfatteren drøfter begrepet 'bedømming' i forhold til, og som, et didaktisk begrep-sinnhold og en didaktisk kjernekompetanse, hvilket også spesifiseres i musikkdidaktisk retning og sammenheng. For øvrig redegjør dette kapitlet for ulike estetiske og musikalske forskningsområder om bedømming av musisering, kvalitetsoppfatninger om musikk, samt noe av den musikkpedagogiske diskusjonen omkring formell og uformell læring i musikk som har preget fagområdet det siste tiåret.

Fjerde kapittel er et metodekapittel hvor forskeren gjør rede for sine metodologiske valg og prosjektets forskningsdesign. Ut fra grunnlaget i dialogisk teori begrunnes en datainnsamlingsteknikk som benytter fokusgrupper og intervjuer. Forskningsdesignet er i hovedsak konstruert ved hjelp av videoinspillinger av gymnasieelever og etablering av lærergrupper som vekselvis samtaler seg i mellom og intervjues. Deretter analyseres datamaterialet i forhold til de to forskningsspørsmålene som angår henholdsvis kvalitetsoppfatninger og bedømmelseskriterier og relasjoner til styringsdokumenter.

Dette følges av et stort anlagt resultatkapittel hvor forskeren gir detaljerte presentasjoner av undersøkelsen i forhold til minst fire nivåer eller perspektiver, det vil si i forhold til dialogisk uttrykte kvalitetsoppfatninger, verdihierarkier, sammenholdte samtalekontekster, kvalitetsoppfatninger og bedømmelseskriterier, samt i relasjon til styringsdokumentene. Her kommer en tydelig og svært interessant tendens i lærernes kvalitetsoppfatninger til syne. Det ser ut til at lærerne har en gjennomgående tilbøyelighet til å betone aspekter ved elevenes autonomi, engasjement og ekspressivitet som viktige, mens musikalske kvaliteter også har

betydning, men likevel spiller en mer underordnet rolle.

I avhandlingens avslutningskapittel drøftes resultater og funn, blant annet i forhold til en estetisk dimensjon og til hvilke mulighetsbetingelser en dialogisk og, ut fra dette teoriperspektivet, potensielt mer profesjonalisert musikkdidaktikk kan ha. Her bringer forfatteren også engasjement og temperatur inn i diskusjonen ved å formulere problemstillinger som vedrører de tendensene avhandlingen bringer et forskningsmessig blikk på, og som eksempelvis spissformuleres som en 'avdidaktisert' musikk lærerrolle eller ved å anse klasserommet som et 'umulighetsrom'.

En interessant eksemplifisering av avhandlingens funn og kritiske drøfting av disse, kommer til syne i presentasjonen av hvordan de undersøkte lærergruppene diskuterer og tillegger et hardrockensembles musisering mening og betydninger som blant annet kretser om spørsmål som angår musikkens og musikkundervisningens autenticitet. Gjennomgående holder lærerne fram stor grad av elevautonomi og motsvarende mangel på intensjonal lærerstyring som positive kriterier for vurdering av et godt og, som de sier, *genuint* samspillresultat i dette tilfellet. Mens utsagn som "man tror ju inte att det är en lärare inblandad" (s. 122) i andre musikkpedagogiske sammenhenger skulle kunne betegne en negativ vurdering, er det i denne konteksten snarere uttrykk for at "[l]ärarna uppskattar detta så mycket att självständighet och läraroberoende framstår som musicerandets kanske viktigaste kvalitet" (id.). Den uformelle fritidsmusiseringen beskrives som ideal, til dels i skarp kontrast til en negativt ladet undervisningskontekst som andre eksempler på ensemblemusisering relateres til: "[...] men det är inte alls samma undervisningskänsla på detta", og "detta är [...] ska jag säga passionerat musicerande [...] det andra var [...] en skolsituation" (s. 123),

selv om det altså er formalisert og formell ensembleundervisning som hele tiden kommenteres. I den videre dialogen kommer lærerne til konklusjonen at musiseringen låter bedre fordi det tilsynelatende er et – didaktisk, estetisk så vel som kulturelt – fravær av en musikkpedagog. Lærerne formulerer i den sammenheng noe som betegnes som 'vakuumpedagogikk', eller et undervisningsideal der læreren intervenserer så lite som mulig og kun fungerer som en slags ytre kontakt overfor skolen og dens krav om eksempelvis en viss arbeidsmoral. Zandén skriver betegnende at "[h]är tycks det didaktiska problemet vara att eleverna äger både genren och låten och därmed i praktiken definierar de relevanta kvalitetskriterierna genom sitt musicerande. Därmed har läraren ingen funktion" (s. 129).

Kanskje kan man hevde at det kommer en tendens til hierarkisk underordning av den musikkpedagogiske kulturen i forhold til andre musikkulturer til syne gjennom Zandéns empiriske forskningsprosjekt. De undersøkte lærergruppene beskriver hvordan en aktiv lærer risikerer å hemme elevenes autonomi, initiativ, engasjement, spilleglede samt musikkalske og fysiske uttrykk i samspillsituasjonen. På samme tid uttrykkes en forestilling om ungdomskulturens uformelle fritidsmusisering som det ideelle miljø for ensemblespill: "Här växer en bild fram av läraren som respektfull besökare i elevernas revir" (s. 165). Dette indikerer også at det ligger visse oppfatninger om autentisitet og inautentisitet under diskursen om gymnasieskolans ensembleundervisning, hvor det ser ut til å være en musikkpedagogisk tendens til å betrakte uformell læring som mer autentisk enn formell. Denne trenden er til en viss grad også underbygget av internasjonal musikkpedagogisk forskning det siste tiåret, for eksempel i Lucy Greens (2001, 2008) arbeider, så vel som i resepsjonen av hennes forskningsresultater. Selvsagt kan det være

svært betimelig og positivt at stivnede makt-hierarkier, også innenfor musikkpedagogikken, blir utfordret. Imidlertid kan enkle omroinger av posisjoner og verdier også medføre at like ureflekterte maktforhold re-etableres. Zandén drøfter i den sammenheng, blant annet med henvisning til Allsup (2008) og Georgii-Hemming og Westwall (2010), hvordan en sterk vektlegging av uformell læring kan føre til at elever og studenter gis dårligere grunnlag for å utøve demokratisk dialog og kritikk, hvordan de får reduserte muligheter til å møte ny og for dem ukjent musikk, og hvordan en ny etnosentrisme kan oppstå, hvor "[...] autonoma elever [...] ägnar sig åt vit, mansdominerad rockmusik" (s. 62).

Med slike, godt forskningsbaserte, diskusjoner har Olle Zandén med denne avhandlingen gitt et oppdatert og vesentlig bidrag til det musikkpedagogiske forskningsfeltet.

Petter Dyndahl

Uppsatsreferat

Den folkliga koralen och ursprungsfrågan

Madeleine Modin: "Den folkliga koralen och ursprungsfrågan: Teori- och metodproblem, identitet och förståelse." Masteruppsats i musikvetenskap, Institutionen för musik- och teatervetenskap, Stockholms universitet, 2010.

Uppsatsen undersöker forskningen om folkliga koraler och folklig koralsång i Sverige med fokus på ursprungsfrågan. Ett av syftena är att belysa forskningsfältets komplexitet eftersom kunskaper inom olika områden, som t.ex. musiketnologi, folklivshistoria, hymnologi, kyrkomusik, kyrkohistoria, kulturhistoria, teologi och musikteologi, har betydelse för en djupare förståelse av fenomenet. Sällan har en och samma forskare intresse för och kunskaper inom alla dessa inriktningar. De olika forskningstraditioner, ideologier, forskaridentiteter, intressen och arbetsplatser som forskare och insamlare sedan slutet av 1800-talet fram till idag har stått under inflytande ifrån, liksom olika förutsättningar i form av t.ex. källtillgång, har som hypotes haft en avgörande betydelse för hur ursprungsfrågan har behandlats (eller inte behandlats). I kap. 2 beskrivs forskarnas bakgrund, källtillgång och relationer. I kap. 3 analyseras forskningen närmare utifrån hur de för ursprungsfrågan centrala begreppen utveckling, trading och påverkan har använts.

Madeleine Modin

Rockbrudar – en intervjustudie

Jennie Tiderman: "Rockbrudar – en intervjustudie". Magisteruppsats, Musikhögskolan i Örebro, 2010.

Denna studie har som syfte att lyfta fram relationerna mellan musikanvändande, socio-kulturell bakgrund, identitet och genus hos fyra kvinnor vars musikanvändande främst håller sig inom rockgenren. Materialet som ligger till underlag för undersökningen är kvalitativa forskningsintervjuer med dessa fyra kvinnor. För att analysera intervjuvären används teoretiska perspektiv som utgår från tre teman gällande habitusbegreppet och den sociokulturella bakgrundens betydelse, genus samt musik och identitet.

Resultaten visar att samtliga fyra kvinnor kommer från landsorten och att de är uppväxta i hem som är präglade av en stark arbetarkultur. Det är också i hemmet som kvinnorna mötte rockmusik första gången genom en manlig familjemedlem. Smaken har sedan utvecklats och förändras i samma takt som deras självuppfattning och genusidentiteter. När det gäller genusperspektivet berättar informanterna att de genom sitt deltagande på ett fält som domineras av manliga uttryck kan göra revolt mot rådande könsnormer kring kvinnlighet. De berättar också att de ibland kan uppfattas som störande och aggressiva när de uttrycker rockens råa och direkta karaktärsdrag. Flera av dem upplever också att de är hindrade att fritt röra sig på rockfältet på grund av att de är kvinnor. Musiken är väldigt viktig för dessa kvinnor även på ett personligt plan. Rocken hjälper dem att definiera sig själva och omvärlden. Den kan också hjälpa dem att komma i kontakt med sitt inre jag.

Jennie Tiderman

Kulturmejeriet – Kamp, Kultur, Kredibilitet

Filip Johansson: "Kulturmejeriet – Kamp, Kultur, Kredibilitet". Kandidatuppsats, Avdelningen för musikvetenskap, Lunds universitet, 2011.

Kulturmejeriet i Lund är en unik inrättning som underhållit kulturlivet i Lund i flera decennier. Denna studie söker insikt i vilka krafter som drivit utvecklingen av en välbesökt och väl förankrad kulturförening. Med bakgrund i musiksociologi och organisationsteori analyseras de drivkrafter som präglar Kulturmejeriets utveckling. Huvudsakliga begrepp är autenticitet, subkulturellt kapital och organisationsteorin *Human Relations*.

Kulturföreningen har uppkommit genom ungdomars egen vilja att urskilja sig som grupp och bygga upp sin egen verksamhet och sitt eget subkulturella kapital. Den dagliga driften bygger på social motivation och icke-ekonomiska belöningar, gemenskap och en platt organisation. Vidare är verksamheten styrd med viljan att skilja sig från det kommersiella och arrangera något genuint som man inom verksamheten själv tror på. Tre tydliga drivkrafter har definierats:

Kamp – vilket handlar om föreningens historia, hur idén om ett kulturhus startade på gräsrotsnivå och växte genom mångårig kamp till att påverka opinion och politiker att ge samtycke och bidrag för byggnation av Kulturmejeriet.

Kultur – vilket handlar om att föreningen till stor del är beroende av ideellt arbete och eldsjälar som arbetar hårt trots obefintligt finansiellt stöd.

Kredibilitet – vilket handlar om vikten av vilka arrangemang och akter som bokas. Autenticitet, träffsäkerhet och tillgänglighet för alla är ledord.

Filip Johansson

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

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

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

Hemsida/Website: musikforskning.se

samfundet@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. 141.

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 huvudredaktören: tobias.lund@kultur.lu.se eller Tobias Lund, Institutionen för kulturvetenskaper (Norlind-huset), Box 117, 221 00 Lund. *STM* 2012 har manusstopp 15 januari 2012.

Förlag

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

Äldre årgångar av STM

finns i begränsad utsträckning. Vänligen kontakta kansliföreståndaren enligt adressuppgift ovan. Årgångarna 1967–2005 finns som PDF på tidskriftens hemsida: musikforskning.se/stm

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 någon av redaktörerna Erik Wallrup (erik.wallrup@music.su.se) och Jacob Derkert (jacob.derkert@music.su.se). 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 musikforskarsamfunden. Vid konferenserna presenteras aktuell forskning. För ytterligare information, se musikforskning.se

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@kultur.lu.se or Tobias Lund, Institutionen för kulturvetenskaper (Norlind-huset), Box 117, SE-221 00 Lund, Sweden. The submission deadline for the 2012 issue is 15 January 2012.

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 Administrative Director. The 1967–2005 issues are available in PDF format on the Journal's website: musikforskning.se/stm

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 editors Erik Wallrup (erik.wallrup@music.su.se) and Jacob Derkert (jacob.derkert@music.su.se). 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

Owe Ander

owe.ander@music.su.se

Mats Arvidson

mats.arvidson@kultur.lu.se

Gisela Attinger

gisela.attinger@imv.uio.no

Stefan Bohman

stefan@strindbergsmuseet.se

Sten Dahlstedt

sten.dahlstedt@musik.uu.se

Petter Dyndahl

petter.dyndahl@hihm.no

Karin Eriksson

karin.eriksson@lnu.se

Ursula Geisler

ursula.geisler@kultur.lu.se

Lennart Hedwall

lhedwall@msn.com

Leif Jonsson

leif.jonsson@hf.ntnu.no

Sverker Jullander

sverker.jullander@ltu.se

Annemette Kirkegaard

kirkegd@hum.ku.dk

Søren Kjørup

sk@khib.no

Martin Knust

martin.knust@music.su.se

Tobias Lund

tobias.lund@kultur.lu.se

Jonas Lundblad

jonas.lundblad@teol.lu.se

Per-Henning Olsson

per-henning.olsson@musik.uu.se

Thomas Olsson

thomas.olsson@kultur.lu.se

Märta Ramsten

08-300811@comhem.se

Annette Richards

annette.richards@cornell.edu

Jan Olof Rudén

ordommusik@yahoo.se

Maria Schildt

maria.schildt@musik.uu.se

Karin Strinnholm Lagergren

karin.strinnholm.lagergren@lnu.se

Gunnar Ternhag

gte@du.se

Christina Tobeck

christina.tobeck@sr.se

Erik Wallrup

erik.wallrup@music.su.se

Elisabet Wentz-Janacek

elisabet.wentzjanacek@telia.com

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 6000 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 139. 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* 71 (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 manuskriptet. 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.