

Recensioner

Interaktiv musikkomposition

Anders-Petter Andersson: *Interaktiv musikkomposition*. Diss., Göteborgs universitet, 2012 (Skrifter från musikvetenskap CI). 374 s., ill. ISBN 978-91-85974-18-4

Vad innebär det att komponera interaktiv musik? I sin avhandling *Interaktiv musikkomposition* ställer Anders-Petter Andersson frågan på följande sätt: "Hur kan man komponera musikaliskt tillfredställande interaktiv musik?".

Anderssons avhandling är en avhandling i musikvetenskap, konstnärlig-kreativ variant, vilket i detta fall innebär experimentellt, konstnärligt utforskande av "interaktiv musikkomposition" med inriktning mot utveckling och fördjupning av området. Det handlar således om praktikbaserad forskning för utveckling av en konstnärlig praktik. Arbetet har genomförts i nära samverkan inom gruppen Musical Fields Forever, en grupp för interaktiv konst med, förutom Anders Petter Andersson, också interaktionsdesignern Birgitta Cappelen och tonsättare Fredrik Olofsson som medlemmar.

Vad är då interaktiv musik? Avhandlingen har "[...] fokus på datorbaserad och för en interagerande publik musikaliskt motiverande interaktion [...]" och baseras på experiment med installationer där publiken som medskapare interagerar med ett datorprogram genom olika typer av fysiska gränssnitt.

Som läsare följer vi med på en resa genom 11 års arbete med interaktiva musikinstallationer som utforskar avhandlingens huvudfråga där installationen *Do-Be-Dj* i Augustenborgsparken i Malmö (år 2000) intar en central plats. "Do" står för att göra leka,

tävla, dansa och skapa musik. "Be" står för att vara i nuet och reflektera och "Dj" för "disc jockey [...] att skapa nytt från samplingar så som en Dj gör, och därigenom skapa egen musik tillsammans med andra eller med datorn." Gränssnittet för *Do-Be-Dj* består av plattor på marken som publiken kan kliva på, hoppa på etc., samt högtalare för "uppspelning" av ljud-clip i tre musikgenrer: jazz, funk och techno. Ett datorprogram definierar sedan interaktionen genom ett system av kompositionsregler. Vad är det för slags komposition?

Låt oss säga att en "komposition" är vad kompositören lämnar ifrån sig som material för framförande av ett musikstycke. Vi kan då identifiera "musikstycket" med det "klingande" resultatet av ett framförande. I improvisationsmusik, som t.ex. klassisk jazzmusik, är kompositionen ofta fullständigt bestämd samtidigt som kompositionen inte bestämmer musikstycket fullständigt, d.v.s. att den inte bestämmer en stark identitet i det klingande musikstycket. Samma sak gäller för s.k. aleatorisk musik. Det förefaller rimligt att se interaktiv musik – i den mening som detta begrepp ges i Anderssons avhandling – på samma sätt. Kompositionen, som ett algoritmiskt baserat system av regler över ett givet universum av ljudnoder, är fullständigt bestämd, men bestämmer inte musikstycket fullständigt. Vad är då den avgörande skillnaden mellan denna typ av kompositioner och att t.ex. komponera för improvisationsmusik eller att komponera aleatorisk musik? Centrala karakteristika handlar om:

(i) Instrumenten/orkestern. Instrumenten är i detta fall är ett fysiskt gränssnitt mot ett datorprogram, typiskt någon form av sensorbaserad input och olika typer av aktuatorer som output och feedback (högtalare m.m.). Själva interaktionen handlar om människa-datorinteraktion. Det är ett kollektivt instrument.

(ii) Instrumentalisterna. Publiken s.a.s spelar

stycket. Publiken är medskapare.

(iii) Graden av determinism. Interaktiv musik är i denna mening helt formaliserad och alltså fullständigt deterministisk. Det handlar om ett datorprogram.

(iv) Det musikaliska materialet utgörs av ljudclip eller datogenererade klanger och ljudförlopp. Ljud som spelas upp eller genereras i realtid av en dator via ett givet gränssnitt, typiskt en uppsättning högtalare.

Vad är de grundläggande utmaningarna för denna typ av kompositionsarbete? I någon mer allmän mening samma som för annat kompositionsarbete; att kunna förstå, hantera och utveckla logiken i kompositionen, men också att kunna förstå, hantera och utveckla kompositionen i relation till instrumenten, instrumentalisterna, publiken (lyssnaren) och det musikaliska materialet. I mer specifik mening handlar detta för interaktiv musik då om att kunna förstå, hantera och utveckla logiken i ett algoritmiskt baserat system av regler över ett givet universum av ljudnoder och att kunna förstå, hantera och utveckla denna typ av komposition i relation till olika typer av fysiska gränssnitt, till publiken som medskapare och till givna universa av ljudclips eller datogenererade klanger och ljudförlopp. Att komponera kommer i ganska stark mening att innebära att definiera logiken i ett musikstycke, snarare än att bestämma ett musikstycke, samt att definiera det gränssnitt som bygger interaktionen, men också att bygga upp det musikaliska materialet, det universum av ljudnoder, som musikstycket baseras på.

Man kan se en interaktiv musikinstallation som ett instrument i någon mening, visserligen ett ganska speciellt programmerbart instrument med minne och anpassningsförmåga, men ändå något man måste lära sig att spela. Tröskeln att s.a.s. få ljud i instrumentet kan vara mycket låg och spelbarheten kan läggas nära sådant som vi i vardagen redan

är vana att utföra, som att hoppa, signalera med händerna etc. Trots detta kvarstår frågan om avståndet mellan att få ljud i instrumentet och att spela något musikaliskt spännande och kanske lite smått virtuost, att lära sig spela med varandra eller mot varandra. För ett kollektivt instrument där publiken s.a.s. spelar är lärande och spelbarhet en stor och ganska speciell utmaning.

Andersson konkretiserar dessa utmaningar i en rad slutsatser, som sammanfattar de resultat han drar från de genomförda experimenten.

"Kompositören måste

- skapa musikaliskt tillfredställande ljudnoder, kompositionsregler och narrativa strukturer
- komponera varierad, repetitiv, direkt respons
- ta hänsyn till fysisk design och interaktion"

Det musikaliska materialet måste tala till de som ska bygga musikstycket. Det måste finnas ett system av kompositionsregler som bygger en narrativ struktur som grund för interaktion, d.v.s. installationen måste i någon mening vara begriplig som instrument.

Publiken som medskapare måste få direkt feedback från systemet som bekräftelse på "att man interagerar". Men till skillnad från ett mekaniskt instrument, som t.ex. ett piano, finns en möjlighet att också arbeta med varierad indirekt respons.

En installation för interaktiv musik bygger de instrumentella förutsättningarna för publiken som medskapare, för hur många som kan interagera, och på vilket sätt. Som gränssnitt mellan datorprogrammet och publiken är det med nödvändighet en central komponent i kompositionen. Detta innebär också att kompositionen i interaktiv musik ligger i gränslandet mellan musikalisk komposition – i mer traditionell mening – och interaktionsdesign, komposition och instrument får en mycket nära koppling till varandra.

Enligt Andersson:

- "datorprogrammet måste registrera, tolka och svara medskaparnas roller"
- "medskaparna måste kunna ha många roller"
- "kompositören måste skapa skiftande respons"
- "gränssnittet måste kunna anta flera roller"

Att komponera för publiken som medskapare ställer krav på rik interaktion, att fullt ut utnyttja interaktionsmöjligheter i gränssnitt och program relativt ett givet musikaliskt material. Anderssons avhandling behandlar centrala aspekter av en relationell estetik inom musikkonsten. Vad innebär det att komponera om sammanhanget för framförandet bestämmer musikstycket i mer icke-trivial mening? Vad innebär det att komponera för publiken som medskapare/instrumentalister?

Det är inte nya frågor, men teknisk utveckling och förändrade estetiska diskurser ställer frågorna i ny belysning och ger oss nya utmaningar. Vad innebär det att komponera när själva kompositionen är ett algoritmiskt baserat system av regler över ett givet universum av ljudnoder? Vad innebär det att komponera när komposition och interaktionsdesign länkas samman? Avhandlingen ger här ett fördjupat perspektiv genom en lång rad mer detaljerade frågor som ställs och diskuteras i relation till experimentella fullskaleprojekt.

Lars Hallnäs

Jazzens väg inom svenskt musikliv

Alf Arvidsson: *Jazzens väg inom svenskt musikliv: Strategier för självständighet och erkännande 1930–1975*. (Umeå universitet, Etnologiska skrifter LVII; Svenskt visarkiv, Publikationer från Jazzavdelningen XXII.)

Möklinta: Gidlund, 2011. 317 s. ISBN 97-91-7844-841-8

Hur etablerades jazzen som en självständig, som en autonomt uppfattad musikform i Sverige? Hur erövrades den idag – tämligen självklara – starka positionen för jazzen inom högre musikutbildning och offentligt sanktionerat musikliv? Detta är frågor som i varierande grad har intresserat jazzforskare i Sverige under senare år men får i denna framställning av Alf Arvidsson en genomlysning de inte tidigare haft.

Med sin välskrivna översikt om jazzmusikens legitimeringsresa i Sverige, från exotisk musikalisk främling i det svenska musiksamhället, till en etablerad och officiellt sanktionerad musikform med hög status, har Alf Arvidsson med denna bok lämnat ett av de viktigaste nutida bidragen till skrivandet av den svenska jazzens brokiga och fascinerande historia.

Det är en synnerligen väldisponerad text som inbjuder till många infallsvinklar och reflektioner – grundad i en noggrant insamlad empiri, en stor teoretisk beläsenhet och relevanta frågeställningar. I grunden är Arvidssons undersökning, något hårdraget, ett utmärkt exempel på musikvetenskap som diskursanalys – inte en vetenskap om musik – utan som en vetenskap om diskursen om musik. Vilket naturligtvis är lika viktigt för att förstå musik: förutom artefakter i form av musikinstrument, noterat material och inspelningar (centrala i jazzhistorieskrivningen) är lämningar av människors tankar och attityder kring musik – när de finns bevarade – en huvudkälla för att kunna göra det förflutna gripbart och beskrivbart. För att nyansera: texten innehåller också en hel del utmärkta musikanalyser, ekonomiska och precisa, utgående från inspelningar.

På vilket sätt är då detta en diskursanalys? Det centrala och genomgående temat i Arvidssons bok är hur jazzmusiken med ord

och argumentation definieras och – med viss möda – legitimeras i det svenska musiksamhället, får status och acceptans som egen genre och så småningom också som en genre med hög kulturell status. Denna legitimeringsprocess sker diskursivt på olika arenor i det offentliga samtalet under de fem decennier som boken behandlar. Det är de diskursiva spåren i form av bevarade tal, debattinlägg, tidningsartiklar, pedagogiska ställningstaganden etc. som utgör huvuddelen av det material som Arvidsson har använt för sin analys.

Syftet är "[...] att undersöka hur jazzen etablerades som en del av det officiella musiklivet – från att först ha lanserats som ett populärkulturellt fenomen och därefter konstituerats som en särskild delkultur" (s. 10). "Strategi" är ett nyckelbegrepp som på fruktbara sätt operationaliseras genom boken: som de olika sätt och metoder som jazzens musiker, kritiker och publik använde och utvecklade för att på olika sätt legitimera musiken. Dispositionen är tematisk-kronologisk och tydligt utmejslad kring fyra tematiska djupstudier på lika många kapitel, där författaren analyserar skilda aspekter av jazzens legitimeringsväg inom svenskt musikliv.

Den första djupstudien behandlar hur jazztidningen *Orkester-Journalen (OJ)* "under 30-talet användes för att odla en skriftlig diskurs kring jazzen som självständig musikform". Detta kapitel har den kanske tydligaste diskursanalytiska ansatsen då materialet i en specifik – och tongivande – jazztidning används för specifika frågeställningar om hur jazz under denna tid definieras och avgränsas av skribenter och kritiker i tidskriften.

Den andra djupstudien har en genusteoretisk ansats och behandlar vilket utrymme som fanns för kvinnor att etablera positioner i jazzen under perioden 1930–1970; ett "anspråkslöst exempel på kompletterande kvinnoforskning" (s. 22). Här tar författaren

avstamp i mycket genusforskning liksom mer explicit i forskning om musicerande kvinnor. Arvidsson lyfter fram en rad kvinnliga jazzmusiker som spelade och/eller spelade in musik tidigt i jazzens svenska historia men diskuterar också – och presenterar i flera citat – den redan tidigt etablerade manligt dominerade diskursen kring jazzmusik där kvinnliga instrumentalister ofta i bästa fall betraktades som en kuriositet. Den dominerande musikerrollen för kvinnor som primärt sångerskor (och blickfång) etablerades, inte minst med 1950- och 60-talens framstående sångerskor som Sonya Hedenbratt, Nannie Porres och Monica Zetterlund.

Den tredje djupstudien undersöker den period – åren 1945–1960 – då jazzens aktörer tar en mer aktiv strid för att ge musikformen erkännande som en legitim del i det svenska samhället och kulturlivet, i den offentliga kulturdebatten, inom pedagogiken och den högre musikutbildningen m.m. Särskilt intressant är redogörelsen för hur aspekter av jazzmusicerandet kommer in i musikpedagogiken, bland annat för barn, och bidrar till att vitalisera musikpedagogiken.

Den fjärde studien, slutligen, diskuterar hur jazzen mer explicit kom att definieras som en form av konstmusik under perioden 1960–1975 – och hur den i samband med ett gradvist erkännande från konstmusikvärlden som just konstmusik samtidigt definierar sig i en motsatsposition till vad Arvidsson med ett känt begrepp kallar "Den andre", i form av den nya pop- och rockmusiken, som ju är besvärande lik jazzmusiken i flera avseenden och nu får utstå ungefär samma generaliserande, negativa omdömen som jazzen fått utstå ett par decennier tidigare. Samtidigt utvecklas svensk jazzmusik under 1960- och 70-talen efter flera parallella spår: det aktiva närmandet mot konstmusiken sker i en rad experiment, inkorporerandet av den svenska folkmusiken

– men då utifrån förhållningssätt distinkta för just jazz – liksom det tidigare lika otänkbara närmandet till kyrko- och körmusiken i en rad projekt, där jazzmusiker samarbetar med både Svenska kyrkan och frikyrkorna. Den svenska "kyrkojazzen" tilldrog sig t.o.m. amerikanska elitmusikers intresse; exempelvis blev Duke Ellingtons samarbeten med Alice Babs mycket uppmärksammade på sin tid.

Arvidsson sammanfattar i slutet av boken de strategier som jazzen och dess aktörer använde för legitimeringen under perioden 1930–1975 på följande sätt:

- Urskiljandet av en särskild jazzmusikerroll för musiker som förkroppsligade jazzen;
- Odling av en (manligt dominerad) elitism och professionalisering;
- Former som urskilde "jazzen i sig": konserter och skivinspelningar, jamsessions;
- Avgrensning från populärkulturen;
- Utveckling av cross over-former med etablerade musikstilar;
- Platstagande i etablerade konstnärliga sammanhang;
- Odlandet av en skriftlig diskurs – en särskild jazzkritik som betonade skillnader och intellektualiserade jazzintresset;
- Deltagande i offentlig debatt, med utgångspunkter i att jazzen hade egenskaper som saknades i andra musikformer, och att jazzen byggde på konstnärliga drivkrafter;
- Argumentation för och engagemang i skola och undervisning;
- Organisationsbyggen, uppvaktningar och annat politiskt arbete. (ss. 267–268).

Arvidsson menar att dessa strategier i princip skulle kunna användas av vilken konstform som helst, men att jazzen i Sverige i själva verket etablerade en slags modell för hur detta ska göras på ett framgångsrikt sätt. Han sammanfattar sina slutsatser (på s. 268)

med följande tänkvärda rader – som också är en utmärkt motivering till varför denna bok bör läsas av var och en som är intresserad av varför vårt samtida musiksamhälle ser ut som det gör, som är intresserad av modern svensk musik- och mediehistoria eller av bakgrunden till svensk kulturpolitik:

"Jazzmusikens roll för att producera modeller för kulturlivet i det massmediala samhället är underskattad. Förskjutningen av intresset från upphovsmannens intentioner till uppförandets konstnärliga värde och hantverkskicklighet, den massmediala produkten som konstverk, det gruppdynamiska arbetssättet, en relation till det folkliga och populära, en medvetenhet om förtryckta gruppers närvaro, pedagogik som utgår från grupsituationer, improvisationsbegreppet – jazzmusiken blev det uttryck som gav gestalt åt/lanserade dessa idéströmningar som sedan införlivades i många olika konstarter och sociala situationer."

Toivo Burlin

Beyond Notes

Beyond Notes: Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries.

Red: Rudolf Rasch. Turnhout: Brepols, 2011. xii + 387 s., ill., notex. ISBN 978-2-503-54244-7

Beyond Notes är en imponerande samling av artiklar, som tangerar det svåra ämnet improvisation från olika håll med många välgrundade insikter, fast kanske inte tillräckligt många. De flesta texterna är på engelska (13) och en tredjedel på italienska (7) med lyckade engelska abstracts.

Tyvärr berättar bokens namn också mycket om det inbyggda problemet i improvisationsforskningen: notskriften är det enda röret vi kan lyssna genom för att höra hur

man spelade före bandspelare. Därtill finns skriftliga beskrivningar från samtida musiker, teoretiker och lyssnare samt indirekta spår man kan ana från bevarade instrument.

Samtidigt är det omöjligt att dra klara gränser mellan komposition och improvisation. Mellan en realisation av ett noterat stycke och mer eller mindre improviserade tillägg finns det också andra nivåer av släktskap än bara klingande tonhöjder: dynamik, artikulation, agogik o.s.v. De är klumpiga och egentligen omöjliga att visa på papper, men självklart nödvändiga i det egentliga spelandet. Därför kan man legitimt säga, att allt spelande måste innehålla improvisatoriska ingredienser. Då kan man också påstå att det enda som säkert är fel är det som står i noterna, och att det enda sättet att dokumentera ett klingande stycke är att spela det in. Även då förlorar man visuella aspekter, som definitivt är viktiga i en verklig konsert, och en videoinspelning kan heller inte ersätta en levande upplevelse med sina kedjor och nätverk av aktioner och reaktioner, dofter och atmosfärer.

Bokens huvudpunkt är just det här skuggiga området mellan notation och klingande verklighet i tiden före inspelningsapparatur. Slutsatsen är föga överraskande just den, att vi vet ytterst lite om hur musiken egentligen lät. En modern lyssnare skulle säkert vara förvånad av att höra en Bellini-aria som Bellini fick den eller var tvungen att höra den, och likaledes skulle Bellini vara förskräckt av att höra en modern not-trogen tolkning med eller utan inövade ornamenttillägg från någon slarvig 1800-talsdagbok, som kanske är bevarad bara av ren slump.

Många imponerande artiklar handlar just om ornamentering och variationsvanor i sångkonsten på 17- och 1800-talen. Man verifierar med fin dokumentation hur självklart och oersättligt ett varierande sångsätt var just i födelsetiden av den repertoar, som man nu

gärna vill återskapa med stiltrogna tolkningar. Självklart var det sättet att musicera inte begränsat till sång. Det finns till och med fortfarande en fras på italienska som heter "Paganini non ripete", Paganini spelar inte om.

Här kommer man lätt till en pinsam paradox. Hur ska man då noggrant återskapa en förlorad tradition, som i sin levnadstid inte var noggrann och som i sitt grundläggande tankesätt strävade för att hitta på nya saker och inte repetera i musikens utförande? Det betyder ju att den kreativa processen var mycket mera med i utförandet, ända till den enskilda klingande tonens uppkomst, och eftersom den processen alltid är bunden till musikerns egen bakgrund och omgivning, blir det omöjligt att återskapa konsten som den levde en gång i tiden. En begåvad musiker kommenterade till mig, att han inte uppskattar klassiska språk i improvisation, eftersom sådan musik aldrig kan bli autentisk. Javisst, en modern människa kan inte sortera bort Brahms och Beatles från sin medvetenhet, och då är det kört. Synd. Lyckligtvis tänker inte alla på det sättet.

Boken innehåller fina artiklar om t.ex. hur notation har förändrats i olika tider, hur man även improviserade dikter tillsammans med melodi och hur Alessandro Scarlatti använde harmoniska standardmönster för vissa affekter och t.o.m. för konjunktioner i recitativ-texter.

Flera artiklar handlar också om stråkinstrument. Man visar hur partimento-spel med kända baslinjer var vanligt på gamba och senare också på cello, hur man gjorde passacaglier på allmänt kända basgångar och hur gamla virtuosa och improviserade tillägg fortsatte att vara en del av violinundervisning långt in i 1800-talet. En trevlig artikel drar paralleller mellan 17- och 1800-talssångvanor och Paganinis violinkonst.

Improvisatoriska element på klaverinstrument kommer med bl.a. i artiklar om Hummelns Sonat i f-moll, Clara Schumanns mellanspel

för noterade stycken, och Viernes inspelningar på orgel.

Ibland hittar man också märkliga åsikter om improvisation, lustigt nog just i en bok som handlar om det ämnet. Säkerligen kan man fastställa, att improvisation inte är någonting som först "mognade till en verklig konst på 1800-talet, särskilt i Frankrike", och att J.S. Bach och G.Fr. Händel inte bara improviserade för att testa orgelns lungor eller göra kadenser i orgelkonserter, som en av skribenterna menar.

Särskilt Vincenzo Caporalettis teoretiskt fulladdade analys om improvisation är tankeväckande och till och med rolig i sin genomsydda filosofi, och gör i sig boken värd att köpa. Enligt min uppfattning är den tunga boken på området fortfarande Ernst Ferands *Die Improvisation in der Musik* från 1938.

Namnet "Beyond Notes" är symptomatiskt för de oundvikliga begränsningar man har när man försöker ta fast i improvisation, den berömda våta tvålbiten. Då hamnar denna samling i de trygga trakterna av ornamentering och variation. Den för sin tid kanske viktigare improvisationskonst som en gång var och som omöjligt kan återkomma i samma form heter väl hellre "Without Notes", och den var och är baserad på reaktioner inom den musikaliska satsen. Saker uppstår som svar och lösningar till det som just då eller lite tidigare har hänt, och de händer samtidigt på många nivåer som form, harmoni, stämföring, dynamik, agogik, ornamentik o.s.v. Då smälter kompositoriska, improvisatoriska och utförandepraktiska element ihop i samma soppa, som kan ha väldigt olika smaknyanser. Den kritiska skillnaden mellan komposition och improvisation är väl den, att tonsättaren när som helst kan hoppa tillbaka i tiden och ändra saker, medan improvisatören måste nöja sig med det som blev gjort och kanske senare i stycket hitta på förklaringar till tidigare märkligheter. När

historien redan är i gång, kan man inte ändra antalet prinsar i början. Synd är, att boken inte har med fler åsikter från musiker som faktiskt gör det som man har stora svårigheter att ens tala om, d.v.s. från praktiserande improvisatörer.

Mikko Korhonen

Rock'n'roll i Hultsfred

Jonas Bjälesjö: *Rock'n'roll i Hultsfred: Ungdomar, festival och lokal gemenskap*. Diss., Lunds universitet, 2013. Båstad: Hammarlin. 199 s., ill. ISBN 978-91-979381-0-5

Festivalisering är ett begrepp i musiketnologernas verktygslåda. Det ska bland annat beskriva hur musikgenrer successivt anpassas efter festivalernas förutsättning, hur villkoren för festivalframträdanden mer eller mindre tvingar musiker och band att rätta sig efter festivalformatet som i sin tur påverkar hur man framträder i andra sammanhang. Begreppets förekomst är i sig en spegling av festivalernas växande del av det publika musiklivet. Festivalernas utbredning gäller inte bara populärmusiken, är det bäst att påpeka. Inom i stort sett alla musikaliska genrer spelar festivalformen idag en stor roll. Begreppet festivalisering kan därför också fånga denna strukturella förändring av dagens musikliv.

I Sverige är Hultsfredsfestivalen sinnebilden av festivalframväxten. När en grupp ungdomar i den småländska industriorten organiserade sig i föreningen Rockparty, kunde de inte ana att de både snabbt och grundligt skulle förverkliga föreningens namn. Festivalen blev paradoxalt nog en institution. Den tillfälliga scenen för rock och pop invid sjön Hulingen utvecklades till ett måste för orten, till en given vallfartsplats för musik- och festlystna ungdomar och till en maktfaktor i

populärmusikens ekonomiska virvlar.

Etnologen Jonas Bjälesjö har skrivit sin avhandling utifrån en speciell position, eftersom han själv varit med om att både bygga och underhålla festivalen. Hans särskilda förutsättningar att skildra orten och festivalen kan liknas vid ett mångårigt fältarbete, där insamling av källmaterial pågått då och då – bokstavligen genom deltagande observation. Bjälesjö karakteriserar sin forskning som autoetnografi (s. 21). I jämförelse med andra festivalstudier som nästan alltid bygger på materialinsamling under pågående evenemang har Bjälesjö följt en festivals livscykel, dessutom med tillgång till årens skiftande lokala perspektiv. En möjlig följd av den djupa förtrogenheten är att komparationer med andra festivaler i stort sett saknas, något som hade legat närmare till hands för en mer distanserad forskare. Vi får en mycket god insikt i Hultsfredsfestivalen, men kan inte ställa den invid andra festivaler för att veta vad som hos den var unikt respektive vanligt.

Bjälesjöns ambition är att "studera hur social gemenskap formas" (s. 20). Han intresserar sig för festivalens framväxt i Hultsfred, för de arrangerande människornas samspel med varandra och med ortens företrädare. Men studien omfattar (förstås) också festivaldagarna, med alla tillströmmande besökare. "Denna önskan att komma nära och förstå festivalpraktiken, att analysera festivalen när den händer har varit en viktig utgångspunkt i avhandlingen" (s. 19).

Boken har tre analyserande kapitel. Efter en inledning med introduktion av frågeställning och teoretiska verktyg följer ett kapitel om orten Hultsfred och arrangörsföreningens väl och ve. Det andra analyskapitlet behandlar festivalen ur ett arrangörsperspektiv. Det tredje analyserande kapitlet tar sikte på festivalbesökarna, deras beteenden och upplevelser. En kort sammanfattning avslutar.

De teoretiska verktygen överraskar inte den som är kulturanalytiskt bevandrad: en dos fenomenologi för studiet av festivalupplevelset, lite av Bourdieus socialt och kulturellt kapital, subkulturbegreppet med tillhörande synsätt och inte minst scenbegreppet för att förstå festivalen som process. (Christopher Smalls musicking-begrepp, välkänt för musikvetare, introduceras, men används knappast.) Bjälesjö har följaktligen sträckt sig efter de teoretiska hjälpmedel som behövts för att genomföra undersökningen.

I samtida etnologi är resultat och slutsatser inte alltid särskilt tydliga. Det är analyserna i sig som är den vetenskapliga behållningen. Detta gäller för Bjälesjöns text.

Av de tre analyskapitlen är det första utan tvekan mest läsvärt. Studier av festivalarrangemang och -upplevelser har trots allt gjorts tidigare. Uppslaget att studera festivalens uppstigning ur orten och arrangörsföreningens sätt att årligen manövrera sig fram i en liten ortens komplexa strukturer är mera originellt. Läsvärdet förhöjs avgjort av Bjälesjöns djupa kunskaper om både orten och arrangören. I sammanfattningen talar han om att "föreningen utvecklade ett slags social och kulturell smidighet" (s. 183). Rockparty växte fram ur ortens föreningskultur, men ville å andra sidan framstå som den rebelliska rockens företrädare. Medlen var traditionella, men målet var nytt. Författaren lyckas gott med sin skildring av den tvåhövdade organisationen och dess samspel med politik, föreningsliv och allmänhet.

Den mättade skildringen av Hultsfred som arena för en framgångsrik musikförening är också en berättelse om musiklivets villkor på en mindre ort, därmed också ett stycke av den lilla musikhistorien om vår egen tid. På de flesta sätt var förutsättningarna i Hultsfred inte annorlunda än de som gällde på andra orter av samma storlek. Ett välutvecklat föreningsliv

som nådde ner i ungdomsgrupperna, den lilla kommunens närhet till politiken och tillgång till några spelställen. Men något gav ändå grogrund för festivalen. Bjälesjö pekar inte riktigt ut det, även om han återkommande betonar platsen Hultsfreds betydelse för den makalösa utvecklingen.

Bokens yttre måste också kommenteras. Avhandlingen har getts en skön form av Lars Hammarlin. Formen är inte rock n'roll som man med ett stereotyp uttryck skulle kunna säga. Nej, den låter i stället texten flyta lugnt över sidorna, men ger generösa utrymmen åt det minst sagt talande bildmaterialet, ömsom proffsfoton, ömsom bilder ur privata album. Faktum är att man (nästan) får en uppfattning om avhandlingens innehåll genom att bara titta uppmärksamt på bilderna. Själv fastnade jag för ett amatörtaget foto med den prosaiska bildtexten "Ortsbor och funktionärer i Entrégruppen fixar med festivalarmband" (s. 77). Man ser fyra djupt försjunkna vuxna i lediga sommarkläder à la tidigt 90-tal sitta med verklig bandslöjd. Fotot ger i bokstavig blyxtbelysning en uppfattning om det lokala engagemanget bakom festivalen, men också om den existerande gemenskap som festivalen förstärkte.

När detta beröm om avhandlingen som bok är utdelat, är det på sin plats att peka på avsaknaden av kartor. Hultsfred som ort får en grundlig beskrivning, liksom festivalområdet. Med kartor hade utbytet av dessa skildringar blivit betydligt bättre.

Till klagoadelningen hör också en kritik mot författarens sätt att göra litteraturreferenser. På alltför många ställen skriver han bara författarnamn och utgivningsår. Han anger således inte den sida eller de sidor som referensen syftar på. Sådana grova hänvisningar är mer eller mindre värdelösa för den som vill gå vidare i det spår som författaren lagt ut.

Jonas Bjälesjös avhandling är ett äreminne

över Hultsfredsfestivalen som därmed också fungerar som bearbetning av sorgen över ett fantastiskt musikbygge som gått Hultsfredsborna ur händerna. Ur musikvetenskapligt perspektiv finns åtskilligt att hämta i hans text. Främst handlar det om hur populärmusikens uppdelning i genrer och subgenrer hela tiden finns närvarande: i arrangörsledet och hos publiken. Men Bjälesjö behandlar också musikupplevelser i festivaldimmans mitt och musik som förenande passion. Hultsfredsfestivalen såsom den skapades av Rockparty är borta, men återskapas i huvudet hos den som tar del av Jonas Bjälesjös insiktsfulla skildring.

Gunnar Ternhag

Johann Andreas Stein's 1781 Claviorganum

Robin Blanton: *Johann Andreas Stein's 1781 Claviorganum and the Construction of Art in Eighteenth-Century Augsburg*. Diss., Göteborgs Universitet, 2012 (Skrifter från musikvetenskap C). 425 s. ISBN: 978-91-859744-16-0

Traditionally, organology and musicology have been starkly different scholarly endeavors: organology was originally pursued by museum curators, while musicology concerned itself largely with musical works, often considered apart from questions of their material production. Today, as scholars delve into music's media history, this divide is diminishing. Robin Blanton's dissertation provides a fine example of how we might productively bridge the two disciplines. Blanton positions her project as part of the New Organology: an emerging field of study that considers traditional questions of organology – such as classification and technical description – in connection with broader questions about the culture in which

instruments flourished and in relation to social and aesthetic discourse.

The hero of Blanton's dissertation is not a person but a musical instrument: a keyboard known today as the Claviorganum, built in 1781 by Johann Andreas Stein, an Augsburg instrument builder best known today for his pianos. The *claviorganum* – or the *clavecin organisé* as it was known in its time – is a combination organ piano, and was owned by the Gothenburg businessman Patrick Alströmer. Today it is held by the Gothenburg City Museum, though it is not in working condition. Blanton's project is one of local history: she explores the instrument and its maker in the specific context of Augsburg. Drawing on the work of Bruno Latour, her aim was to "'re-assemble' the society in which Stein's instruments existed, from bits and pieces of contemporary conversation—and indeed from bits and pieces of the instruments themselves." (p. 44). Her exploration of these local questions opens up much larger questions about the nature and definition of art and genius and the role of instruments in the formation of these concepts in the late eighteenth century.

In taking on this project, Blanton goes against the traditional teleological narrative that traces how the harpsichord gave way to the piano. She instead presents the eighteenth century as a period of intense and vibrant technological invention and exploration. Blanton stresses that as odd as the Claviorganum might seem today, it could not have stood out as unusual in its day: many keyboard instruments, including the piano, were experimental. Blanton also considers other instruments made by Stein: the famed Barfüßer organ, completed in 1756, the *Poly-tono-clavichordium* – a combination harpsichord and piano – built in the 1760s, the *melodica*, a small organ that allowed for crescendo and decrescendo, the *vis-à-vis*

(a keyboard instrument that allowed two performers to play facing each other) and the *Saitenharmonika*, which combined hammer and plucking action.

Blanton draws on diverse sources for this project: the claviorganum itself, Stein's private notebooks, Paul von Stetten's texts on the history of the arts, trades, and crafts in Augsburg, letters W. A. Mozart exchanged with his father in connection with his 1777 visit to Augsburg, the writings of Christian Friedrich Daniel Schubart (who lived in Augsburg for a time and knew and respected Stein), and the diary of the owner of the claviorganum, Patrick Alströmer, which sheds light on the life of the instrument in Sweden. Over the course of six chapters, plus an introduction and conclusion, Blanton explores Stein's rigorous goals as a builder, the conceptions of fine art in Augsburg, and how the public exhibition of Stein's instruments led to the "co-construction of instrument and audience."

The closely related themes of refinement and improvement are of particular importance to Blanton's project. Paul von Stetten considered Stein's instruments to be works of art; Blanton unpacks what this could have meant in the eighteenth century. She is careful to point out that this did not mean the instruments were works of art in our modern sense. The idea of the fine arts crystallized in the eighteenth-century as a coherent group, separated from the "mechanical arts"; the former were the arts of pleasure or entertainment, the latter considered utilitarian. Blanton argues that Stetten believed the distinction between artist and non-artist could be made within a single occupation: the mechanical arts could approach the fine arts if they exhibit enough refinement. In addition, Stetten's conception of art hinges on ideas of rational understanding, improvement, and honor. A true artist must use his reason and intellectual

prowess, he must strive for improvement and progress, and he must work for something more than economic gain. These are qualities that Stetten saw in Stein and his creations.

Examining Stein's notebooks, his instruments, and in particular his development of his hammer action, Blanton shows that Stein was constantly striving to refine and improve his mechanisms; furthermore, his instruments were designed with the same values that surrounded contemporary music, in particular the idea of "Empfindsamkeit": that prized sensitivity that was, in Blanton's words "a prerequisite for the experience of art." (p. 205). This kind of sensitivity required instruments that could approximate the flexibility and dynamic nuance of the singing voice. Stein's *melodica*, for example, was a small organ with a single rank of pipes that allowed the player to alter the pitch and loudness of a single note. Blanton argues that he invented it in order to improve the shortcomings of keyboard instruments that had been expressed by C. P. E. Bach in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Blanton then suggests that the Claviorganum might be considered the Melodica 2.0: it was created with the same sonic values and designed to support *empfindsamer* musical behavior.

Blanton simultaneously contextualizes the Claviorganum and, more radically, creates technological archaeology of the modern idea of art. The notion that "art exists in improvement" prefigures Kantian notions of genius. This project not only serves as a model of what the New Organology can be, it shows us how we think about aesthetics and art in music in a way that moves beyond musical works; Blanton reveals that the status of "artwork" cannot be reserved purely for a Beethoven symphony or Verdi opera.

Emily I. Dolan

Musiken och jag

Thomas Bossius och Lars Lilliestam: *Musiken och jag: Rapport från forskningsprojektet Musik i Människors Liv* (Göteborgs universitet, Skrifter från musikvetenskap XCIX). Göteborg: Ejeby, 2011. ISBN 978-91-88316-58-5

Musiken och jag redovisar intervjuer från 2007–2009 med 42 människor i Göteborgsområdet. Liksom tidigare Tia DeNora försöker författarna med rikhaltiga intervjuer redovisa hur människor använder musik i vardagen: vad musik betyder för dem, i vilka sammanhang och för vilka syften de lyssnar eller musicerar, vilka minnen musiken förknippas med och vad de anser om olika musiksorser. De intervjuade var 20–95 år, hälften av varje kön. De intervjuades 20–90 (oftast 45–60) minuter. Forskarna blandade olika metoder för att välja ut sina informanter och intervjuerna ägde rum på skiftande platser, för att uppnå en maximal spännvidd.

Intervjuerna och boken avses vara förutsättningslösa och inte styras av teoretiska modeller. Istället är frågorna och kapitlen löst strukturerade runt allmänna teman. Kapitlen 2–8 (Lilliestams) behandlar i tur och ordning sociala mönster, musikalitet, lyssnande, sångtexter, konsertbesök, dans och samlande, med "själva musiken och de musikaliska aktiviteterna som utgångspunkt och fokus" (s. 202). Boken avrundas sedan med (Bossius') tre mer kulturteoretiskt syftande kapitel om smak, upplevelseminnen och hälsa.

Boktiteln "jag" fokuserar på enskilda individers musikbruk, liksom intervjumetoden som fokuserar individer snarare än socialt samspel. Det handlar om musikens "användbarhet", "effekter", "verkan", "värde", "mening" och "plats" i folks dagliga liv (ss. 9–14). I anslutning till Smalls begrepp "musicking" används verbet "att musika", som Lilliestam definierat

som "alla aktiviteter där musik ingår" (s. 13). Författarna undviker medvetet varje strukturering i olika huvudtyper. De utgår klokt från att musikens mening och emotionella effekt uppstår i samspelet mellan musiken, människorna och situationen (ss. 14, 108), och försöker därför ringa in hur de intervjuades personliga egenskaper samspekar med olika typer av musik i olika sociala, rumsliga och tidliga sammanhang: i olika miljöer och livsfaser.

Undertiteln anger sakligt korrekt att detta är en projektrapport. Därmed understryks att det handlar om akademisk forskning och ingen populär (själv)biografi, samtidigt som man anspråkslöst signalerar att det är ett arbetsmaterial som slutredovisas. Författarna låter de många intervjuцитaten framträda i egen rätt, utan ingående tolkningsförsök, för andra att bygga vidare på. Det är generöst tänkt, även om det sällan är enkelt att återanvända andras material, då det ursprungliga sammanhanget och frågeställningarna begränsar tolkningsramarna.

Att basera studien på intervjuer innebär att man tar utgångspunkt i människors sätt att uttrycka sig i ord. Inledningsvis redovisas vissa begränsningar i denna metod, då många har svårt att komma ihåg artister och låtar, namnge musikstilar och känna till facktermer för hur musiken låter (ss. 24f). Man blir därmed beroende av det medvetna minnets begränsningar samt av metaforer och värdeomdömen som riskerar att låsa fast associationerna i stereotyper, men också av hur intervju-situationen i mötet med en musikforskare kan fresta till att försöka leva upp till antagna förväntningar. När de försöker beskriva musikrelaterade upplevelser visar sig informanterna "känna att orden inte räcker särskilt långt", eftersom emotiva musikassociationer ofta är personliga och svårformulerade, vilket medför vissa problem för denna typ av studie.

Gång på gång konstateras att intervjuerna knappast överraskar utan stämmer väl överens med tidigare forskning (ss. 51, 77, 162, 201). Konsertkapitlet finner det "slående" att informanterna nämner bred pop och rock mycket oftare än folkmusik, jazz och klassiskt (s. 172), men det omvända hade väl förvånat mera, åtminstone utanför en snäv musikskolekrets? Kapitlets sammanfattning är också rätt förutsägbar (s. 175f), och att de som läser fackböcker om musik även är mest musikintresserade (s. 197) är väl föga förvånande?

Kanske vore det fel att begära överraskningar i studier av vardagslivet som var och en redan har så ingående erfarenhet om? Att bekräfta det man redan vet från egen erfarenhet eller tidigare forskning gör i så fall studien trovärdig. Men det föder ändå en längtan efter distanserande element som sätter den välbekanta normaliteten i nytt ljus. En hermeneutisk insikt lär att det inte finns någon förutsättningslös observation, utan att man i stället bör reflektera över de egna föreställningar som påverkar vad man ser och hör. Både textanalyser och etnografi behöver moment av perspektiverande distansering. Det som upplevs som främmande blir mer begripligt om dess länkar till det hemvanda betonas, men just vardagslivets oreflekterade rutiner kräver ett mått av främmandegörande för att de mönster ska bli tydliga som ligger under medvetandets tröskel. Den metod som här valts undviker medvetet sådana steg, för att troget reproducera det de intervjuade själva uttrycker. Vad hade blivit synligt med ett annat vägval vad gäller förhållningssättet till det rikhaltiga materialet?

Vid några tillfällen menar man sig ha kommit något intressant på spåren, men istället för att tränga djupare med eget tolkningsarbete efterlyses då oftast mer forskning. Att forskning skulle saknas om "frågor som handlar om anpassning och under- och överordning

när det gäller manliga och kvinnliga sätt att musika, om manliga och kvinnliga smakpreferenser och vad musik betyder för män och kvinnor" (s. 51) kan diskuteras, då sådant på senare tid belysts i flera andra studier. Det konstateras att svenskfödda tar etnicitet för självklar (s. 60), men sedan anges undantag där hemvist och ursprung tematiseras på sätt som säger mycket om hur lokalt och nationellt konstrueras även där det vanligtvis döljs bakom det förment naturliga och universella. Det pekar mot musikens rumslighet, men i stället hoppas till musikens roller vid livets brytpunkter. Kapitlet om "det sociala" väcker frågor om etnicitets-, klass- och könsmonster som även annan forskning påvisat, men av respekt för individuella variationer väjer man för varje systematisering. Samtidigt förmedlas respektfullt en levande bild av några individers musikpraktiker, som lämnas till andra att tolka.

Varje kapitel har en kort introduktion med några perspektiv på kapitlets tema. Därefter följer intervjuer som belyser dessa huvudaspekter, avrundat av en kort sammanfattning. För det mesta får informanternas utsagor stå relativt ostörda i centrum. De allt kortare kapitlen antyder en successiv uttunning fram till kapitel 7 om dansande på bara åtta sidor, där man letar förgäves efter något om DJ-kultur eller nyare dansformer. Nästa kapitel om skivor är dock mer fylligt och uppdaterat.

Kapitlet om lyssnande skjuter dock in korta referat av tidigare forskning. Talet om musikalisk "habitus" alluderar på Bourdieu, men knyts inte till livsbanor och positioner i sociala fält. Adornos lyssnartypologi förkastas som spekulativt elitistisk. Lyssningsätt exemplifieras utan systematiserande anspråk, eftersom informanterna sällan själva talade i sådana termer, även om det konstateras att några faktiskt nämnde "allätare", "album-människor", "rytmkillar", "textpersoner", "repeatlyssnare" och "lyssningsmänniskor" (s.

112). Den individuella och situationsberoende variationsrikedomen betonas åter.

Bossius' kapitel erbjuder mer tolkningsarbete i relation till aktuella kulturteorier – en välkommen, inspirerande fördjupning. Kapitlet om smak resonerar om musikens roll i senmodernt identitetsarbete, där smaken ingår i spel där människor identifierar sig genom att med avsmak ta avstånd från andras musikstilar. Här samspelar identitetsordningar som ålder, kön, klass och etnicitet med musikaliska genreformationer som ibland bildar delkulturer, andra gånger förefaller individuellt präglade. Alla "förhåller sig reflexivt till sina favoritartister" och ingen vill kallas för "fan" (s. 233): andra kan höra till den stora idoldyrkande massan, men själv är man alltid en medveten och självständig individ.

Kapitel 10 framhäver hur känslor och upplevelser lätt uppfattas som privata och individuella men i själva verket är starkt socialt och kulturellt beroende (s. 243). Författarna menar att mer etnografiskt, interaktionsorienterat material hade krävts för att uppfatta sådana bestämningar. Ungdomar och deras föräldrar visar sig ofta lyssna på samma musik, till skillnad från i föregående ungdomsgenerationer (s. 251), vilket bekräftar att generationsklyftan var som störst decennierna kring 1968.

Kapitel 11 om "den existentiella hälsan" knyter an till Bossius' doktorsavhandling. Före millennieskiftet tyckte sig många i new age se tecken på en individualisering som försköt religionen från det offentliga till det privata (ss. 282, 298f). Idag förefaller detta inte lika självklart, med tanke på hur institutionaliserade former av kristendom och islam på nytt utgör fokus för många samtidskonflikter. Då tycks det mer fruktbart att i anslutning till Winnicotts lek teori placera musikpraktikerna i ett kreativt "mellanområde" (ss. 283f).

Det hävdas att kulturforskare främst undersökt subkulturer (ss. 12, 233). Det gällde

sjuttioalets brittiska cultural studies, men knappast det som publicerats om ungdom och musik sedan dess, såväl på engelska som i Norden, där forskning långt oftare handlar om "vanliga" ungdomars musikgenrer än extrema nischstilar.

Slutkapitlet antyder en central tankegång kring klasshierarkier av högt och lågt, som legat under ytan i kapitlen 2 och 9. Här sägs nu att sådana indelningar är "ett mindre problem för yngre generationer", vad det nu kan betyda. Författarna tror nog inte att klassklyftorna upplösts, men kanske har ungdomar blivit mindre stela i sina preferenser? Eller har de präglats av "postmodernistiska" blandningsideal? Eller finns en strukturell förändring av smakhierarkierna så att eliternas avsmak för det "låga" förbytts i ett senmodernt allärtarideal om att kunna uppskatta alla sorter? Det har både Richard Peterson och Erling Bjurström påvisat, och det hade varit intressant att pröva mot författarnas nya material.

"Är vi säkra på att musik betyder mer för människor bara för att man kan lyssna så mycket mer än förr?" (s. 296). Den hisnande idén lockar till historiska jämförelser. Visst lyssnar människor mer nu, och har tillgång till oändligt mycket mer via musikmedier. Men hur ska man därifrån "bevisa" att musiken också betyder mer? Det sällsynta kan vara oerhört centralt, medan det som överflödar kan bli en likgiltig bakgrund. För att avgöra sådant måste man bråka med materialredovisningen och tvinga den att tala.

I avslutningen berättar författarna att de i början ville "försöka komma lite djupare än man gjort i tidigare forskning" och "förstå vad musik gör och varför den är så viktig i människors liv" (s. 299). Hederligt bekänner de studiens begränsningar och att de inte nådde så långt, och inte heller skulle kunna komma djupare "genom fler studier som denna, där vi försöker greppa helheten". "Strängt taget alla

de sätt att använda musik som vi undersökt är värda fördjupningar. Vi vet för lite om allihop." En sådan ödmjuk ärlighet är sällsynt och förtjänar respekt!

Johan Fornäs

Musik oss emellan

Annika Danielsson: *Musik oss emellan: Identitetsdimensioner i ungdomars musikaliska deltagande*. Diss. Örebro universitet, Musikhögskolan, 2012 (Örebro Studies in Music Education VI; Örebro Studies in Conditions of Democracy VIII). 177 s. ISBN 978-91-7668-880-9

I inledningskapitlet till *Musik oss emellan* klargörs att avhandlingen inte primärt rör skolans musikundervisning. Danielsson avser att ta ett samlat grepp om ungdomar, musik och identitet – där skolan utgör en del. Avhandlingens syfte är att analysera relationen mellan identitet och ungdomars musikaliska deltagande. De centrala frågeställningarna är:

- Hur använder ungdomarna musik i olika vardagliga kontexter?
- Vilken social och individuell betydelse har musiken i dessa sammanhang?
- Vilka aspekter av identitetsprocessen blir synliga i ungdomarnas användning av, och tal om, musik?

De teoretiska utgångspunkterna har främst hämtats från Anthony Giddens beskrivning av reflexiv självidentitet samt Richard Jenkins tre identitetsdimensioner (institutionell, interaktionell, individuell).

Studien bygger huvudsakligen på grupp-samtal och intervjuer med elever som gick i åttonde klass i en mindre respektive en större svensk kommun. Vid en första samling utdelades skriftlig information tillsammans med en förfrågan om deltagande i studien.

Datainsamlingen startade med fyra träffar i halvklass. Frågorna gällde hur, när, var och varför ungdomarna sysslade med musik. Vid detta tillfälle delades en enkel enkät ut med uppmaningen: ange fem låtar som du lyssnat på de senaste dagarna. Nästa steg var gruppintervjuer med de 15 elever som valt att delta, följt av enskilda intervjuer.

Resultatet av intervjuerna presenteras under tre huvudrubriker som i stora drag bygger på Jenkins identitetsdimensioner. "Musiken och dom" är det första temat och det är uppbyggt utifrån kategorierna ålder, kön, etnicitet.

Därtill kommer bostadsort och social klass men som ur deltagarnas perspektiv framför allt handlar om social status och att vara uppdaterad. Analyserna ger vid handen att det tycks finnas en skillnad mellan vad man lyssnar på och vad man säger sig lyssna på. Det finns en performativ aspekt inblandad.

"Musiken och vi" är den andra tematiken med underrubrikerna: Hemmet och familjen, kompisar, skolans musikundervisning samt stil. I hemmet kolliderar musiken ofta med föräldrars och syskons musik, vilket kan leda till konflikter men även till en viss tillvänjning. Det tycks inte finnas något generellt behov hos dessa ungdomar att revoltera mot föräldrarnas musik, vilket motsäger mycket av tidigare ungdomskulturforskning. Musiken i skolan uttrycks i termer av kul i ett kortare perspektiv men onyttigt i ett längre tidsperspektiv. Valet av stil framstår ofta som en balansakt mellan att framstå som normal och att vara speciell.

Temat "Musiken och jag" behandlar individens reflexion över sin egen musikupplevelse. Det finns få exempel i materialet på att ungdomarna använder musik i sin strategiska livsplanering. Däremot betraktas musik i många fall som en resurs för kroppens sensualitet. Musiken används både för att ge utlopp för en viss känsla och för att förändra ett visst känsloläge.

I avhandlingens avslutande del diskuteras olika rumsliga aspekter av identitet och musik. Danielsson konstaterar att musikens performativa funktion tycks vara beroende av avståndet till dem man umgås med. Det blir viktigare att framstå som enhetlig i sina musikval tillsammans med människor som man bara är flyktigt bekant med och mindre viktigt i förhållande till familj och nära kompisar. Genom det mobila lyssnandet sker en frikoppling från rummet och en individualisering av lyssnandet som kan ses som typiskt för vår tid.

Vidare diskuteras vad som kännetecknar den kompetenta musikaliska deltagaren. I mångt och mycket handlar det om förmåga att hitta balanspunkten mellan självbild och publik bild – att välja musik med självkänedom utan att alltför uppenbart bryta omgivningens förväntan eller sociala konventioner. Det empiriska materialet har uppvisat en påfallande tolerans mot andras musikval men i betydligt lägre grad har deltagarna visat överseende med andra människors överskattning av den egna musikaliska förmågan.

I nästa diskussionsavsnitt behandlas implikationer för skolans musikundervisning. En viktig slutsats är att den kompetenta musikaliska deltagaren i skolans musikundervisning inte kan utnyttja sina under fritiden förvärvade musikaliska erfarenheter. Detta leder till att försöken att bemästra det musikaliska hantverket under lektionen åtföljs av en upplevelse att befinna sig under sin egentliga musikaliska förmåga. Det gäller dock inte de elever som spelar eller sjunger på fritiden. Dessa ungdomar drar nytta av sina praktiska färdigheter på lektionerna och får också bra betyg i musik.

Vid disputationen diskuterades problem förknippade med att både ha ett individ- och ett samhällsperspektiv. Vad finns det för sammanbindande begrepp? Ett andra övergripande diskussionstema var konflikten mellan studiens

synkrona karakter og at de teoretiske utgangspunkter implicerer at identitet er at betrakte som en process. En metodkritik som framföres under disputationen var at resultatens tillförlitlighet inte diskuteras. Urvalet av de 15 elever som intervjuades och bortfallet borde gjorts till föremål för ett resonemang om validitet och i förlängningen en värdering av i vilken utsträckning resultaten är generaliserbara.

Avhandlingen behandlar ungdomars användning av musikk som en del av identitetsprocessen och det är som jag ser det ett aktuellt och angeläget ämne. Idén att se skolans musikkundervisning som en del av den vardagliga användningen av musikk är tilltalande och saknar inte originalitet. Min bedömning är at resultaten har hög relevans för musikkpedagogisk praksis i vid bemärkelse. Det samlade intrycket är at avhandlingen är noggrant genomförd och ovanligt välskriven. Annika Danielssons doktorsavhandling fyller en lucka i nordisk musikkforskning och innehållet borde även vara tilltalande för en internasjonell publik.

Sture Brändström

Att lära av och med varandra

Anna Ehrlin: *Att lära av och med varandra: En etnografisk studie av musikk i förskolan i en flerspråkig miljø*. Diss., Örebro universitet, Musikkhögskolan, 2012 (Örebro Studies in Music Education VII; Örebro Studies in Educational Sciences with Emphasis on Didactics III). 196 s. ISBN 978-91-7668-886-1

Anna Ehrlin har studert musikkens funksjon og plass i förskolan i et flerspråklig miljø. Syftet var å undersøke og belyse musikkens funksjon og plass i to musikkförskolors pedagogiske virksomhet. Studien tok utgangspunkt i fire problemstillinger:

- Vad ligger bakom utveklingsprocessen av en förskola med musikkprofil?
- Hur förhåller personalen sig till musikk i sin profesjon?
- Vad är det personalen framhåller som betydelsefullt i musikkaktiviteterna?
- På vilket sätt framstår sång og spel [sic] kunna stimulere flerspråkiga barns språklige og sociale delaktighet?

Til dette etablerte Ehrlin en forståelsesgrunn med tre teoretiske nivå. De to første hadde til hensikt å innramme studien mens det tredje skulle bidra med begrep og verktøy i analysen. På det første nivået relateres studien til begrepene lærande, delaktighet og kommunikasjon, lederskap og styring, kultur og flerkultur. Det andre nivået beskriver relasjoner mellom studien og læreplanen, didaktiske perspektiv, musikalitet, musikk og språkutvikling, musikkalsk kompetanse og musikk i førskolealderen. Det tredje nivået utgjøres av et sosiokulturelt perspektiv. Våre handlinger, tanker og idéer formes i den sociale sammenhengen vi befinner oss i, hevder hun. De er derfor både sosialt og kulturelt betinget. I denne sammenhengen går Ehrlin inn på språk og språkutvikling, situert læring, deltakelse i praksisfellesskap og teori om den nærmeste utviklingssonen. I tillegg til de tre teoretiske nivåene diskuteres til slutt den posisjonen estetikk har i studien og det musikkpedagogiske grunnsynet som studien bygger på.

For å belyse problemstillingene empirisk tok Ehrlin utgangspunkt i sosiokulturell teori, etnografi og hermeneutikk og designet prosjektet som en etnografisk studie. Informasjonsinnsamlingen var grunnet i et ideal om triangulering og besto av intervjuer, observasjon, studier av virksomhetsplaner og en standardisert språkstest. Utvalget besto av tre førskoler: to med musikkinnretting og en uten. Den siste ble valgt med tanke på bedre å

oppdage det spesielle ved arbeidet med musikk i de to første.

Den innsamlede empirien ble analysert i flere steg der Ehrlin blant annet forfattet skisser til resultatpresentasjoner som ble diskutert med informantene og der resultatet av diskusjonene så ble lagt til grunn for nylesning av det innsamlede materialet. De teoretiske perspektivene ble tatt i bruk for å se deler av analysen i forhold til helheten i studien og for å øke forskningsavstanden til den innsamlede informasjonen slik at tolkningsskikt med ulik avstand til empirien kunne reflekteres i hverandre. Data fra den standardiserte språktesten måtte ekskluderes fra analysen, blant annet på grunn av bortfall mellom første og andre testrunde.

Studiens resultat presenteres og diskuteres i 3 kapitler som omhandler resultatpresentasjon, resultatanalyse og diskusjon. De er disponert etter studiens problemstillinger for deretter å gi en sammenfattet belysning av forbindelsene mellom resultatene og studiens syfte.

Bak utviklingen av førskolene med musikkprofil lå en "förebildande kultur" der sjefene og personalet bl.a. deltok i de samme tiltakene for kompetanseutvikling. Imidlertid framtrådte også andre, mulige tolkninger skriver Ehrlin: Det kan også forstås som at sjefene bevisst har styrt arbeidet i en ønsket retning med støtte av spesielt interesserte i personalet. Personalets oppfatning av sin egen profesjon og kompetanse utviklet seg innenfor praksisfellesskapet fra mangelfull, grunnet i et elitistisk syn på musikk og estetikk, til noe som kan utvikles og som ikke forutsetter at man i utgangspunktet er musiker eller spesielt begavet.

Det mest betydningsfulle i musikkaktivitetene for å stimulere flerspråklige barns språklige og sosiale delaktighet var mulighetene for å oppleve glede og fellesskap. Imidlertid

forutsatte det at alle deltok slik det var tenkt fra personalets side og at barna klarte å tilpasse seg til aktiviteten så vel som til hverandre. I slike sammenhenger kunne barna få mindre rom enn ellers til dialog med hverandre og personalet.

Samlet belyser svarene på problemstillingene spørsmålet om musikkens plass og funksjon. Musikkens plass beskrives som økende med bakgrunn i personalets læreprosesser i sin egen kompetanseutvikling. Musikkens funksjon framsto som mye mer sammensatt og omfattende enn det som kom fram i personalets verbaliseringer om den og kunne sammenfattes i en språklig, en sosial, en grenseoverskridende og en opplevelsesfunksjon.

I noen avsluttende kommentarer om barns estetiske erfaringer i læreprosessene og musikk som redskap reiser Ehrlin kritikk mot essensialistisk musikkpedagogisk tenkning. Forskning som er kritisk til musikkens instrumentelle verdier bidrar til at pedagogiske virksomheter der musikken har instrumentell verdi framstår som "musikaliskt anspråkslösa" skriver hun. "Min studie visar att musiken kan beskrivas som ett redskap men ändå vara viktig för sin egen skull och att en sådan beskrivning kan rymma en undervisning som på intet sätt är musikaliskt anspråkslös" sier Anna Ehrlin.

Avhandlingen ville ha tjent på en høyere grad av konsistens i forholdet mellom syfte, problemstillinger, teori og resultat. Sentrale begrep kunne ha vært bedre definert og avgrenset. Andre begrep, som 'musikkens plass og funksjon' og 'profesjon' er det ikke redegjort for. Relasjonene mellom avhandlingens tittel og studiens syfte er også uklare. Bruken av de ulike sosiokulturelle tilgangene kunne ha vært diskutert grundigere og disse tilgangene kunne ha vært relatert til hverandre på en mer overbevisende måte.

På det metodiske området kunne forholdet

mellom observasjon og intervju ha vært bedre avklart og utviklingen av intervjuguiden beskrevet nærmere. Forholdet mellom de valgte strategiene og det etnografiske designet kunne også med fordel ha vært grundigere diskutert. Analysestrategiene kunne ha vært tydeligere relatert til den rollen de teoretiske begrepene fra kapittel 3 var tenkt å spille.

Resultatpresentasjonen kunne ha framstått klarere og mer overbevisende om ikke studiens resultater var blitt blandet sammen med presentasjoner av det endelige utvalget. Den påfølgende resultatanalysen kunne med fordel ha vist tydeligere spor av de teoretiske begrepene som ble annonsert som analyseverktøy.

Likevel framstår avhandlingen som et verdifullt tilskudd til det musikkpedagogiske forskningsfeltet. Det skyldes sider ved den forskningsmessige gjennomføringen så vel som ved resultatene og diskusjonen av dem. I den forskningsmessige gjennomføringen økes troverdigheten betydelig av den måten språkstilen diskuteres på og til slutt frafaller som datakilde. I resultatdelen profiterer Ehrlin særlig på å disponere framstillingen eksplisitt etter problemstillingene og på den kritiske diskusjonen av funnene der ulike tolkninger settes opp mot hverandre. Grepene med å samle det hele i en avsluttende diskusjon av studiens helhet sett i forhold til syftet bidrar videre til å løfte den fram som et interessant bidrag.

Geir Johansen

Still Songs

Axel Englund: *Still Songs: Music In and Around the Poetry of Paul Celan*. Farnham: Ashgate, 2012. xii + 239 s. ISBN 978-140-942-624

Poeten Paul Celans val av tyske som sitt kunstnerlige medel får sin spesielle färgning av hans judiske bakgrunn som overlevende

från Förintelsen. Att gestalta sådana erfarenheter på bödlarnas språk torde, försiktigt uttryckt, ha varit förenat med vissa svårigheter till vilka träder hans djupa engagemang i musik och den stora tyska musiktraditionen, alltså bödlarnas musik. Hans konstnärliga verksamhet kan betraktas som ett svar på Theodor W. Adornos påstående att efter Auschwitz är ingen konst möjlig.

Det är detta konstnärliga livsverk och dess relation till musik som ovanstående arbete handlar om. För att ge läsaren en föreställning om innehållet skall här (delar av) kapitelrubrikerna anföras: "Poetry and Music in Conflict and Convergence – Musicality, Metaphoricity, Murder – The Lied and the Lullaby – Interruptive Repetition and the Law of Musical Purity – Spasmodic Speech and the Borders of the Human Body – Music In and Beyond the First Person Plural – Dissonances of a German-Jewish Musicality". Som synes är infallsvinklarna många och varje kapitel för sig uppvisar en imponerande rikedom på iakttagelser och perspektiv som i sig demonstrerar hur en avancerad litterär analys kan se ut. Men det stannar inte vid detta. Invävd i denna textanalys uppträder också en musikalisk analys som baserar sig på ett antal verk från sent 1900-tal vars komponister antingen tonsatt dikter eller komponerat rent instrumentell musik med direkt anknytning till Celan. Hur text och musik ömsesidigt speglar varandra är centralt i Englunds arbete varvid metaforbegreppet sätts i fokus. I anknytning till Paul Ricoeur vidareför och utvecklar Englund detta begrepp till att omfatta kapacitet att omformulera verkligheten, att få möjlighet till ett nytt verklighetsbegrepp. Enligt detta synsätt såväl sammanför som åtskiljer metaforen olika företeelser och ett typfall är musik och dikt: trots deras inbördes avgörande olikheter attraherar de varandra, olikheterna är en förutsättning för attraktionen.

En av Celans mest kända dikter bär titeln *Todesfuge* och Englunds behandling av den får exemplifiera hans analytiska metod. Utgångspunkten tas i dikttitelns å ena sidan anspråk på musikalitet och å andra sidan det faktum att dikten inte är en fuga, inte är det den påstår sig vara. Annorlunda uttryckt: en antagonistisk metaforik. Efter att ha anfört dikten i dess helhet vidtar en kritisk genomgång av olika uppfattningar som på ett eller annat sätt tolkar *Todesfuge* i termer av dess associering till musik där den senare uppfattas som "absolut", icke föreställande och transcendent, alltså det sedan 1800-talets tyska diskussion dominerande synsättet. Man har i samband med Celans dikt talat om en själens uppåtriktade rörelse vilket Englund effektivt punkterar med konstaterandet att vad som i texten stiger uppåt ingalunda är själen utan röken från krematorieugnarna. Det gäller att läsa vad som faktiskt står, läsa detta bokstavligt. Då framträder relationen text-musik på ett annorlunda och skrämmande sätt.

Låt oss titta lite närmare på termen "fuga", dess faktiska existensformer och hur dessa kan parallellföras med diktens utformning. Kan ett poem vara kontrapunktiskt? Närmast ligger vad som skulle kunna kallas ett "motpåstående" och dikten ger exempel på sådana. Ett annat utmärkande drag är fugatemats återkomst vilket speglas i vissa ords eller ordsammansättnings refrängartade återkomst. Ett tredje står att finna i tidigare poetiska motiv som interfolierar och avbryter varandra och således skulle vara släkt med en fugas avslutande del: trångföringen. Allt detta är enligt Englund exempel på metaforer som suggererar en fugas struktur utan att vara det. De är just exemplifieringar utan att fördensskulle svar på frågan varför ianspråktagandet av metaforen är så viktig för diktens tolkning.

En central aspekt av dikten *Todesfuge* är dess samspel mellan mästerskap i musik och

mord, koncentrerat i formuleringen "Der Tod ist ein Meister aus Deutschland". Hurdå "mästare"? Förintelsemaskineriet är ett mästerskap i logistik liksom de klassiska genrerna inom den stora musiktraditionen är mästerligt utformade, allt sammanhållet av lägerkommandantens order till fångarna att traktera violinen, och hans drömmar om Gretchen samtidigt som Sulamith förvandlas till aska. Vad mer är: diktaren anklagar sig själv för delaktighet i förbrytelseerna – "den som skriver leker med ormarna" – och utsuddar därmed gränserna mellan bödel och offer, mellan juridiskt och tyskt. Diktens anspråk på musikalitet sätter fokus på den tyska poetiska och musikaliska traditionen och riktar därmed ett hårt angrepp på just denna tradition, dekonstruerar den. Titeln på Celans poem är således ingen tillfällighet utan ingår som en central del av dess innehåll.

Englund går ett steg vidare när han ställer frågan vad som händer när en dikt som den här aktuella tonsätts, när ordens musikaliska innebörd inträder i toners och rytters "äkta" musik. Denna generella fråga kan specificeras i ett antal mer konkreta överväganden: hur gestaltas musiken till den musiktradition som dikten åkallar? Hur möter musiken anklagelsen att estetisera Förintelsen? Hur klarar den motsättningen mellan att på en gång kritisera och tillhöra den tyska traditionen, att motstå eller duka under för kulturens mästerskap? En annan typ av frågor aktualiseras av den metaforiska relationen mellan dikt och tonsättning: antingen tolkas titeln *Todesfuge* bokstavligt, att tonsättningen är en fuga där ordet "död" innebär att fugans gestaltning avspeglar en sen historisk fas. Eller också vänder man på steken och i stället för att säga att denna dikt är ett stycke musik hävdar man att detta musikstycke är en dikt. På vilket sätt kan det sägas att musiken är en fuga och hur skall detta tolkas?

Efter att ha ställt dessa frågor tar Englund upp två komponister som skrivit verk baserade på *Todesfuge*. Först ut är den tyske tonsättaren Tilo Medek och hans komposition med titeln *Todesfuge für Sopran und sechzehnstimigen Chor* från 1967. Tonspråket kan sägas vara i stort sett totalkromatiskt med utgångspunkt i Schönbergskolan där klangen dock kan färgas av mikrointervall. Den övergripande formen ansluter sig i allt väsentligt till diktens form där exempelvis textupprepningar har sin motsvarighet i återkommande musik och den strofiska anläggningen kompositoriskt speglas. Det refrängartade i texten medför emellertid ett slags stillastående i musiken vilket strider mot en fugas inneboende idé, nämligen att materialet exponeras i olika belysningar som utmynnar i ett slags höjdpunkt eller sammanfattning antingen i form av trångföring eller orgelpunkt. Annorlunda uttryckt: ett bokstavligt kompositoriskt förverkligande av diktens struktur blir till något annat än det som suggereras i dikt titeln.

Medeks verk är alltså ingen fuga men det har i sina detaljer vissa drag som kan föra tankarna till detta kompositionssätt. En sådan detalj är ordet "Schlangen". Fyra angränsande toner i den kromatiska skalan griper via de skilda stämmorna in i varandra, hackar sönder och avbryter varandra. Detta avsnitt uppträder tre gånger och en av de intressanta detaljerna är att de olika stäm��atserna startar med tonerna B-A-C-H, alltså en allusion på den döde mästaren från Tyskland. Även tonmåleri förekommer. Sålunda kan man tolka in ormarnas slingrande i stämmornas täta kromatiska omfamning på ordet "Schlangen" och textens flera gånger upprepade "da liegt man nicht eng" får sin musikaliska motsvarighet i vida intervall.

Den brittiske tonsättaren Harrison Birtwistle har ju i likhet med sin tyske kollega intresserat sig för Paul Celan såväl i form av sång med

instrument som rent instrumentala verk, allt sammanfattat under titeln *Pulse Shadows: Meditations on Paul Celan*, färdigställt 1996. Englund diskuterar här endast den avslutande satsen för stråkkvartett med titeln *Todesfuge – Frieze 4*, alltså en bildkonstnärlig allusion ('fris'), och den växelverkan mellan text och musik som där föreligger blir temat för hans överväganden. Val av titel tycks implicera ett metaforiskt förhållande med innebörden 'detta musikstycke är en dikt' där ingen förmedling av det sjungna ordet förekommer. Tvärtom ställer enligt Englund just valet av stråkkvartett som ensemble saker och ting på sin spets: den klassiska ensemblen med dess associationer renodlar metaforiken och, som det visar sig, möjliggör överskridande av gränsen mellan ord och ton i bägge riktningar.

Nästa steg blir att fråga oss vad som sker om musiken tolkas utifrån metaforiken hos Celan. Dennes apostrofering av violiner och stråkföring får sin motsvarighet i artikulationsätt och stråckbehandling i Birtwistles partitur. Denna innehållsliga analogi kan också förvandlas till en rytmisk: poemets genomgående tretaktighet kan sägas bli reflekterat av ett slags tretaktighet i vissa musikavsnitt. Ytterligare en aspekt skulle kunna vara titelns bildkonstnärliga antydning, detta att musiken är en 'fris'. En sådan är fast belägen i rummet samtidigt som det tar tid att låta blicken glida över den, alltså ett slags stillastående rörelse. I detta framträder den inneboende statiska karaktären hos en fuga med ständigt återkommande refrängartade temainsatser samtidigt som stämmorna vidmakthåller rörelsen. Man kan också karakterisera relationen mellan poem och musik på så sätt att den förra härmar kontrapunkten samtidigt som den senare härmar den förras härmning. Enligt Englund understryker detta hur inflätade Celans poem och Birtwistles musik är i varandra där stråkkvartetten sammansmälter sin egen

genrehistoria med diktens kulturkritik.

Kapitlet om *Todesfuge* ger läsaren en föreställning om rikedom i Englunds framställning. Bokens följande kapitel står inte inledningskapitlet efter i täthet men jag vill avsluta med en kort karaktäristik. Arbetet kombinerar litteratur- och musikvetenskap och reser samtidigt frågan om musikens mening och innehåll, allt sett ur ett etiskt eller moraliskt perspektiv.

Gunnar Bucht

Förslag till Kyrkohandbok för Svenska kyrkan

Förslag till Kyrkohandbok för Svenska kyrkan. Musikvolym + Förklaringar till förslag. (Svenska kyrkans utredningar 2012:2.) Uppsala: Svenska kyrkan, 2012. 221 + 133 s.

Inom Svenska kyrkan pågår under 2013 ett remsarbete där ett förslag till ny kyrkohandbok ska användas och utvärderas inför kommande beslut om fastställande. En sådan process är naturligtvis delvis en rent samfundsintern angelägenhet men Svenska kyrkans rit och kyrkomusik räknas också av staten som delar av det kyrkliga kulturarv vilket förklarats äga allmänintresse. Den liturgiska musiken möter ännu 4,5 miljoner årliga besökare vid huvudgudstjänster och speglar också utvecklingslinjer för musiklivet i landets enskilt mest omfattande kulturinstitution. En kyrkohandbok präglar därmed en vittomfattande musikalisk praktik men är också fascinerande som estetisk artefakt; här normerar kyrkan vissa texter och musik som bärare och uttryck för sin bekännelse, en anspråksfull musikestetisk deklaration!

Vid sidan av en publicerad musikvolym, närmast att förstå som en ackompanjemang-utgåva, återfinns även principiella resonemang

kring musiken i en bifogad förklaringsvolym. I den senare redovisas en snårig väg, från 1997 års beslut att revidera 1986 års kyrkohandbok, via ett refuserat förslag år 2000, till 2009 års beslut att företa en genomgripande revision av rådande kyrkohandbok. Föresatserna för översynen av musiken präglas av ett inkluderande ideal; "så många som möjligt" bör kunna igen sig i en musik som ska "räckas på folkspråk". I första hand medför detta en genremässig breddning där Svenska kyrkan nu, för första gången, föreslås normera liturgisk musik huvudsakligen hämtad utanför en gregorianik- och koralbaserad tradition.

Det genomförda arbetet kan delas in i två huvudkategorier: dels en översyn av material från 1986 års handbok, dels tillskott av ny musik. Resultaten av den första uppgiften kan sammanfattas som närmast en återupprepning av 1986 års bestånd, uppställt i en delvis ny form och med vissa smärre förändringar. Dock bör utelämnandet av Introitus ur mässordningen noteras då detta medför en kraftig reducering av gregorianikens plats i kyrkohandboken, ett uttryck som beskrivs vara "exklusivt". Bland de smärre tillskotten finns nya sjungna förböner för de kyrkliga handlingarna, kortare omkväden avsedda att sjungas efter evangelieläsningen och som församlingssvar inom kyrkans förbön, delvis hämtade från den populära Taizétraditionen. Vad gäller mässordinariet kan först noteras att Kyrie benämns "Kristusrop", en förändring som ges en något sökt teologisk förklaring i kommentarsvolymen och som utan uppenbar vinst bidrar till oklarhet i förhållande till den både kulturellt och liturgiskt välförankrade traditionella terminologin. För övrigt har några få alternativ ur HB 86 plockats bort, däribland olyckligt nog den lutherska liturgins och musikens gemensamma portalmarkör *Allena Gud i himmelrik* samt Gloria från den musikaliskt inflytelserika *Missa de Angelis*, något som i

framtiden omöjliggör en tonal integration med övriga flitigt brukade alternativ i denna mäss-ton. Märkligt nog kvarstår därmed i denna serie inga valmöjligheter för de församlingar som inte använder ett växelsjunget Gloria av nyare snitt.

Den nytillkomna musiken består av fyra genomgående serier för mässordinariet, varav två utgör beställningar för denna handbok. Den första är komponerad av Fredrik Sixten och sägs vara "modern" samt präglad "av bland annat blues, jazz och konstmusik". Möjligen är det ambitionen att sammanföra en sådan stilistisk bredd som resulterar i ett splittrat helhetsintryck där partier av mycket enkel koralstil, såväl harmoniskt som melodiskt, på ett något märkligt vis kontrasterar med oförberedda harmoniska destabiliseringar vilka väcker osäkerhet om tonal hemhörighet. Även kyrkomusikern Karin Runow har bidragit med en serie, "med ett tonspråk hämtat från gospelmusiken", där en sentimental men behaglig melodik präglar helhetsintrycket. Den tydliggör genomgående stilistiska tendenser som binder samman nyskriven liturgisk musik i s.k. "andra generer"; rytmiska och harmoniska mönster från ett allmänt "afro"-idiom kombinerar med en koralliknande notationspraxis, återkommande kvartsförhållningar och en uppsjö av nonackord och mollseptimer (mest flagranta exempel på det sistnämnda är dock de nya förbönerna för dop och vigsel som nödvändigtvis ska avslutas på nonackord). Vid sidan av dessa har arbetsgruppen plockat samman ytterligare två serier av enklare karaktär med spritt material från de senaste decennierna; från anglosaxisk mark samt av den svenske prästen Per Harling. I båda fallen avviker Kyrie-alternativen kraftigt från de övriga partierna och återigen är kommentarsvolumens stilistiska markörer missvisande. Harlings musikaliska pastischer bär knappast någon överensstämmelse med en "folkmusiktradition"

(f.ö. en tradition som därmed inte återfinns i denna folkliga genrebreddning) och då den engelska musiken beskrivs som "allmänkyrklig" bekräftar det egentligen enbart att ett mycket simplistiskt liturgiskt idiom fått ett vittförgrenat genomslag.

Gemensamt för samtliga fyra nya serier är avsaknaden av tematisk eller harmonisk intertextualitet, något som delvis härstammar från arbetsgruppens sammanställningar men förvånar i de nya genomkomponerade serierna och får sägas vara en brist för möjligheten att gestalta gudstjänsten som en organisk helhet. I det nya materialet har också, av obegripliga skäl, vedertagen praxis att notera liturgens reciterade prefationer som fri kantillation avlägsnats. Istället används metriskt genomkomponerade versioner, något som i kombination med skiftande textunderläggningar allvarligt riskerar att försämma en idiomatisk deklamation och tvingar präster till bitvis halsbrytande utflykter bland både svårlästa och rent misslyckade notationer (Serie "D" och delvis "C" utgör lågvattenmärken i detta avseende). Överhuvud måste hela förslaget genomgå en grundlig översyn vad gäller notationspraxis, här har man inte säkerställt nödvändig kompetens och därmed belönats med rena felaktigheter, tveksamma arrangemang av rytmisk musik samt en oreflekterad (?) tendens till en ytterst spridd notation som helt lämnar det vid orgelspel generellt väklingande tenorregistret oanvänt.

1900-talets modernistiska nysaklighet var generellt en period då musikhistorisk forskning, musikalisk uppförandep Praxis och luthersk teologi i samspel höjde den svenska kyrkomusiken till ett högt anseende och jämnhög kvalitet. I detta projekt har inte musikvetenskaplig kompetens varit efterfrågad, möjligen är detta en anledning till att den i sig lovvärda genrebreddningen knappast förmår göra dessa idiom rättvisa och uppvisar brister vid en

musikteoretisk analys. Genbreddning innebär här snarast att framhäva musik med särskilda fromhetsideal, inte värderad utifrån form utan för förmågan att stärka vissa upplevelser av andlig gemenskap. En kvalitativ satsning på mångfald inom liturgisk musik hade kunnat ge mycket intressanta resultat men i en tid då musiklivet visar ökande intresse för andliga dimensioner och sakrala former förefaller Svenska kyrkan snarast reducera musikens symboliska mångtydighet. Intern gemenskap rymmer också drag av yttre avgränsning och detta förslag kan sägas peka på hur den liturgiska utvecklingen, delvis oavsiktligt, går mot en snävare kyrka där den inre gemenskapen premieras på bekostnad av estetisk och intellektuell kritisk prövbarhet.

Jonas Lundblad

Choral Research 1960–2010

Ursula Geisler (red.): *Choral Research 1960–2010: Bibliography / Körforskning 1960–2010: Bibliografi*. Malmö: Körcentrum Syd, 2012. 290 s. ISBN 978-91-980-177-0-0

Körcentrum Syd är en centrumbildning vid Lunds Universitet, som har till mål att i dialog mellan olika aktörer stärka körlivet nationellt och internationellt genom att samordna och initiera utbildning, konsertproduktioner och forskning. På centrumets hemsida under rubriken forskning finns en länk till en bibliografi över körforskningslitteratur sammanställd av Ursula Geisler (2010). Den föreliggande bibliografin är en version av denna onlinebibliografi, med Geisler som redaktör.

Boken inleds med en "kommentar" på 18 sidor, med svensk och engelsk parallelltext. Den innehåller korta, översiktliga texter med bl.a. följande rubriker: "Körforskning: några perspektiv", "Körforskning i Sverige inklusive

svensk körhistoria", "Körforskning kontinentalt och globalt", "Körpraxis", "Västerländska körtiditioner" och "Körledning".

Syftet med bibliografin är att "kartlägga körforskningen i Sverige och globalt". Man hoppas att inventeringen "ska kunna bidra till att uppmärksamma körforskningens brister och styrkor i Sverige och hjälpa till att positionera den i den globala diskursen". Den inledande kommentaren är "tänkt som en handledning i körforskningsfrågor". Efter själva bibliografin, som omfattar 238 av bokens totalt 290 s., finns ett kombinerat ämnes- och personregister.

Bibliografin gör inget anspråk på att fullständigt täcka körforskningen globalt, utan ska spegla "vissa specifika delområden av [...] forskningen om körfenomen". Vägledande för bibliografins systematik har bl.a. varit frågor om forskningens syfte och vad forskningen vill åstadkomma. Man har valt en "induktiv urvalsmetod", d.v.s. sökresultaten har (delvis) fått generera bibliografins kategoriserande rubriker. Att man inte valt att förlita sig på Dewey-decimal-klassifikation, som alltmer används inom biblioteksvärlden, är bra. Systemet är näst intill oanvändbart för den oinvidiga. Man har i stället använt sökbegrepp som "kör*", "chor*", "kor*", "choir*", "chœr*", "cor*" och fått fram följande rubriker: 1. Kör allmänt; 2. Körhistoria och körsociologi; 3. Körpedagogik; 4. Körmusik; 5. Kör och drama, litteratur och film. Under varje huvudrubrik finns underrubriker, i vissa fall i flera led; den hierarkiska ordningen anges med symboler och är inte alltid så lätt att orientera sig i.

Man har i allt sökt i tretton kataloger och databaser. Vissa är musikvetenskapliga specialdatabaser som BMSonline: www.musikbibliographie.de, ViFaMusik: www.vifamusik.de (Virtuelle Fachbibliothek Musikwissenschaft), DVM: www.dvm.nu (Det virtuelle musikbibliotek), RILM abstracts och SMHB (Svensk

musikhistorisk bibliografi). Därutöver har man också sökt i "metakataloger" som Karlsruhe Virtueller Katalog (www.ubka.uni-karlsruhe.de) och WorldCat (www.worldcat.org) samt databaser för tidskrifter, avhandlingar m.m. Endast två nationella kataloger finns med, den svenska (LIBRIS) och den danska. Man kan naturligtvis diskutera om inte flera nationella kataloger borde ha konsulterats, men någonstans måste man sätta gränsen.

Materialet består av populärvetenskapliga böcker, avhandlingar, uppsatser och artiklar i tidskrifter: vetenskapliga, allmänna och ämnestidskrifter (d.v.s. tidskrifter som har någon form av kör eller körverksamhet som ämne). Här finns bibliografier inom ämnesområdet, förteckningar över bestånd med körverk samt även uppgifter om arkiv med köranknytning. Om man nu vill ha med information om arkiv, som naturligtvis är bra att känna till för forskningen, behövs genomgång av andra typer av databaser som täcker arkivmaterial. Tidsmässigt täcker bibliografin material från 1960 fram till 2010, men vissa bidrag är väsentligt äldre. Dessa äldre bidrag har tagits med därför att de anses vara viktiga (enligt inledningen) för forskningen. Det hade varit bra om man utvecklat detta resonemang något mera. Smärre artiklar från början av förra seklet (gäller framförallt det svenska materialet) känns inte alltid så relevanta. Det är också högst tillfälligt vilket äldre material som kommit med i de stora databaserna. Detta material återfinns ju ofta i äldre, manuella kataloger. Många av dessa har visserligen digitaliserats, men här återstår fortfarande mycket arbete att göra.

För en bok utgiven i Sverige med text på svensk och engelska (gäller även alla rubriker, landsnamn m.m.), är det märkligt att man alfabetiserar efter någon slag europeisk norm och inte efter en svensk eller engelsk. Rubriken "Österrike" återfinns man under O, det hade

varit rimligare med Ö eller A (Austria), författarnamn som "Åhlén" och "Østrem" är enligt min mening felplacerade och tonsättaren Erland von Koch återfinns under V och inte K där han hör hemma. Titlar på språk som de flesta av oss inte behärskar har översatts, men bara till viss del. Hälften av titlarna på ryska under rubriken Ryssland är exv. inte översatta. Det finns flera liknande smärre fel och brister.

Bibliografin omfattar c:a 5 000 alternativt 5 500 titlar – båda siffrorna anges i den inledande texten (s. 1 respektive 11). Oavsett vilken siffra som är rätt är det ett imponerande antal poster och som utgångspunkt för vidare arbete ger bibliografin en bra grund att stå på.

Hur skiljer sig då den tryckta versionen från on-lineversionen? Inledningstexten är identisk. De två innehåller m.a.o. lika många titlar. Vissa smärre ändringar finns i rubriksättningarna, men utöver det tycks skillnaden var marginell. Jag har jämfört c:a 700 poster och hittat, något förvånande, att vissa poster som finns med i on-line versionen inte har kommit med i den tryckta. Man kunde ju ha förväntat sig att de brister i översättning av titlar på slaviska och utomeuropeiska språk som finns i on-line versionen hade rättats till i den tryckta versionen, men det har alltså inte gjorts.

Ämnesbibliografier är utmärkta hjälpmedel, både för forskare och för bibliotek och arkiv. Institutioner är ofta förtjusta i tryckta böcker som hjälpmedel. De är lätta att bläddra i och att använda i kombination med sökningar på internet. Men den stora frågan vad gäller det föreliggande arbetet är om det överhuvudtaget skulle ha utgetts som bok. En billigare version, print on demand, hade kanske i så fall varit lämplig. Det hade varit bättre om de medel och den tid som lagts på den tryckta volymen i stället använts för att förbättra, rätta till fel, samt göra tillägg till den befintliga databasen. En ämnesbibliografi som denna

bör naturligtvis hela tiden uppdateras, ett krävande arbete som tar tid och resurser. Vore det kanske lämpligt som ett samarbetsprojekt mellan landets två körcentra, det i Lund och det i Uppsala?

Veslemøy Heintz

Musik i tv-reklamer

Nicolai Jørgensgaard Graakjær: *Musik i tv-reklamer: Teori og analyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2011. 198 s. ISBN 978-87-593-1486-9

Studiet av musikens roll i TV-reklam utgör ett i vissa avseenden rätt egenartat forskningsfält. Sedan ca 40 år tillbaka finns en växande mängd akademiska – ofta musikvetenskapliga – arbeten som syftar till att analysera musikens utformning och funktioner i det speciella audiovisuella sammanhang som utgörs av reklaminslag producerade för, och distribuerade via, kommersiell television. Påfallande ofta har dock dessa arbeten baserats på en ganska begränsad kunskap om tidigare forskning inom detta fält, och det förefaller som om ambitionen att på nytt uppfinna detta akademiska hjul spelat en framträdande roll inom området.

I sin doktorsavhandling från 2008 företar Graakjær en grundlig genomgång av denna tidigare forskning och påvisar därvid en efterhand omfattande men relativt osammanhängande forskningskorpus. Det föreliggande arbetet bygger delvis på resultat från doktorsavhandlingen, men syftet är här att utveckla en analytisk modell för textuell analys av musik i TV-reklaminslag. Det empiriska materialet består av två grupper TV-reklaminslag (samtliga hämtade från den danska kommersiella kanalen TV 2): dels 1446 reklaminslag från perioden 1992–2004, dels samtliga 211

reklaminslag för McDonald's visade under perioden september 2003 – september 2009. Målgruppen för arbetet är studerande, lärare och forskare inom yrkeshögskole- och högskoleutbildning där musikens roll i medierad kommunikation studeras.

Boken är organiserad i två huvuddelar, där den första, "Musikken fra tv-reklamen", diskuterar vilka särskilda kännetecken som karakteriserar musiken i TV-reklamen i jämförelse med annan musik. Kapitel 1 tar sin utgångspunkt i en fallstudie av ett reklaminslag för McDonald's från 2009, där många av de analytiska teman som fördjupas i den följande framställningen presenteras. I kapitel 2 diskuteras olika slag av relationer mellan musik i TV-reklamen och musik utanför reklamens universum utifrån begreppet transtextualitet, ett vidare begrepp än intertextualitet; här lanseras distinktionen mellan "præeksisterende musik" och "originalmusik" som väsentlig för den betydelseproduktion i vilken TV-reklamens musik medverkar. I det följande kapitlet specificeras olika slag av relationer mellan musiken och den produkt för vilken det görs reklam, och kapitel 4 diskuterar olika TV-reklamformat, vad som kännetecknar "TV-musik" generellt och vad som utmärker musik i andra reklamsammanhang.

Bokens andra del, "Musikken i tv-reklamen", presenterar analytiska överväganden för analys av musikens roll i samspel med TV-reklamens övriga uttrycksdimensioner. Efter ett kort återvändande till den tidigare presenterade fallstudien behandlas i kapitel 6 olika modeller för analys av musikalisk betydelseproduktion. Framställningen utgår här i första hand från Richard Middletons översikt av musiksemiotiska analysmodeller och dennes analytiska distinktion mellan "primary signification" och "secondary signification" samt Philip Taggs typologi för musikaliska teckenfunktioner; här berörs även Hansjörg Paulis

diskussion av filmmusikfunktioner och Roman Jakobsens typologi för kommunikationsfunktioner. Det påföljande kapitlet presenterar en diskussion av olika musikformat i TV-reklam; här görs en distinktion mellan "kortformaten" jingle och emblem och de "långa formaten" sång, melodi och groove, liksom en distinktion mellan "distinkta" och "indistinkta" musikformat. I kapitel 8 diskuteras slutligen musikens funktioner i TV-reklam på basis av en genomgång av ett antal olika systematiseringar av dessa funktioner från tidigare litteratur, varvid Graakjær kompletterar dessa med några ytterligare funktioner han menar sig kunna påvisa i sitt empiriska material.

Sammantaget presenterar detta arbete en grundlig och systematisk genomgång av olika tillvägagångssätt för analys av en mängd olika slags textuella relationer mellan å ena sidan TV-reklamens musik och å andra sidan dels musikförekomster i andra kommunikativa sammanhang, dels övriga kommunikativa dimensioner i reklamslagen. Framställningen framstår som föredömligt pedagogisk, i det att författaren utan reduktionistiska förenklingar lyckas åskådliggöra ett antal viktiga teoribyggen inom tillämpad musiksemiotik. Valet av empiriskt material med viss spridning över tid gör det möjligt att spåra – eller åtminstone formulera hypoteser om – longitudinella förändringar av dominerande sätt att utforma TV-reklamslag och deras musik, något som beaktats föga i den tidigare forskningen inom området. I några fall föranleder sådana förändringar terminologiska nyskapelser – i mitt tycke väl befogade – såsom "musikalske brands" och "emblem". Som framhålls i bokens inledning har Graakjær konsekvent avstått från att använda notexempel, detta för att göra boken mer tillgänglig för olika grupper av läsare. Efter en genomläsning infinner sig reflektionen att detta förhållande möjligtvis är beklagligt – notation är fortfarande i vissa

avseenden ett svåröverträffat hjälpmedel för att åskådliggöra musikaliska relationssammanhang – men dock förståeligt mot bakgrund av författarens ambition att nå en vidare läsekrets än en snävt musikvetenskaplig sådan. Sedan detta sagts kan emellertid konstateras att även musikvetenskapligt skolade läsare har mycket att hämta i denna väl genomarbetade handledning i tillämpad musiksemiotisk analys.

Alf Björnberg

Beethoven: Biografen

Åke Holmquist: *Beethoven: Biografen*. Stockholm: Bonnier, 2011. 974 s., 2 CD. ISBN 978-91-0-012659-9

Det hör inte till vanligheterna att en biografi över Beethoven publiceras på svenska. Senast det hände var Folke Törnbloms 1955 och dessförinnan Tobias Norlinds 1924. Nu sker det emellertid med en emfas som markeras av den anspråksfulla bestämda formen i titeln och det ansenliga omfånget, som även överträffar de flesta utländska Beethoven-biografier från senare år (Cooper, Kinderman, Lockwood, Solomon m.fl.). Fortfarande är dock Elliot Forbes utgåva av Thayer's *Life of Beethoven* (1964, rev. 1967) den mest ingående biografien, mot vilken Holmquist flerstädes lutar sig.

Målgruppen för boken är tydligt angiven: "[...] till den stora konsertpubliken, till lyssnarna vid radio och ljudanläggningar och till den allmänt historiskt intresserade." (s. 8) Det är alltså inte en vetenskaplig framställning, men väl "folkbildning på vetenskaplig grund" (ibid.). Inriktningen innebär bland annat att inga notexempel förekommer. Bland det flitigt citerade källmaterialet märks främst Beethovens brev, konversationshäften och dagböcker, samt vittnesbörd från samtida (Breuning, Wegler, Ries, Schindler m.fl.).

Levnadsbeskrivningen är väl genomförd, och utifrån denna som kronologisk röd

tråd ges också diverse inblickar i aspekter såsom Beethoven som pianist, relationer till förläggare, skisser, levnadsvanor etc. Genom värdefulla exkurser om den sociala, politiska och kulturella miljön i Bonn och Wien sätts Beethovens liv och verksamhet på ett betydande sätt in i ett allmänhistoriskt sammanhang. Vi får således närbilder av honom som musiker och människa, och samtidigt se honom mot bakgrunden av hans tid och miljö. Den bild som Holmquist tecknar är förtjänstfullt fri från romantiseringar och mytologiseringar. Han fångar de många motstridiga dragen i tonsättarens personlighet och agerande i olika situationer och relationer: kampen mot dövheten, vårdnadstvisten om brorsonen, förhållande till aristokrater/mecenater, släktingar, vänner, kvinnor, musiker, förläggare och tjänstefolk.

Alla de nämnda delarna av Holmquists framställning håller mycket hög klass och hävdar sig väl vid en jämförelse med de ledande internationella biografierna. Så kommer vi till hans behandling av musiken. Alla de välkända verken, och många av de mindre kända, tas upp kronologiskt infogade i levnadsbeskrivningen. Var de huvudsakligen behandlas framgår av innehållsförteckningen men jag saknar ändå ett verkindex, då många verk omnämns på olika ställen i boken.

Särskilt i behandlingen av de större verken domineras framställningen av de yttre omständigheterna kring deras tillkomst, uruppförande och reception, medan beskrivningen av själva musiken ges mindre utrymme. Som exempel kan nämnas att av 41 sidor i kapitlet om nionde symfonin ägnas 7 åt musiken själv. Avsaknaden av notexempel och ambitionen att vara lättbegriplig för "den stora konsertpubliken" har nog bidragit till att beskrivningarna blivit tämligen uddlösa. Då Holmquist tycks ha en respektabel ambition att undvika att läsa in kopplingar mellan liv och verk eller utom-musikaliska tolkningar har han även avhånt

sig möjligheten att krydda framställningen med hermeneutiska inslag. Det hela resulterar i en nykter men ofta lite platt beskrivning typ ordinär programkommentar. Här är exempelvis beskrivningen av första satsen i pianosonaten op. 57 ("Appassionata"):

"Sonaten inleds med ett fallande motiv ned i pianots djupaste register som sedan vänder upp utan att nå ljuset. Beethoven har använt sig av de mörkaste färgerna på sin palett och målar med breda penseldrag. Satsen är mycket virtuos med många konsertanta inslag och kraftfulla ackord som lyfter fram musikens symfoniska karaktär." (s. 383).

Vissa verk beskrivs förvisso mer utförligt, såsom tredje och nionde symfonin och *Missa solemnis*, medan andra avhandlas mer korthugget. Som exempel kan nämnas att inledningsattsarna i sjätte symfonin och cellosonaten op. 69 endast ägnas en mening vardera. Mera sällan vågar sig Holmquist under den deskriptiva ytan, men emellanåt gör han iakttagelser som närmar sig analys och brukar ibland värderande adjektiv som "magisk", "överväldigande vacker" eller "långtråkig" (om Trippelkonserten).

Några av dessa iakttagelser gör mig emellertid konfunderad. Om nionde symfonins tredje sats frågar Holmquist sig: "Är det en variationssats eller är den komponerad i sonatform eller något slags hybrid?" (s. 786). Vidare sägs att satsen genomsyras av ett tema. Konsensus i Beethoven-litteraturen är att det är en variationssats med två teman, som har olika tempi, tonart och taktart, samt coda. I vilka avseenden satsen skulle anknyta till sonatformen är gåtfullt. Kryptisk är också beskrivningen av sista satsen i pianosonaten op. 109, som sägs präglas av en "strävan att variationerna ska fungera mer som kontraster i ett kontinuerligt flöde än variationer som följer på varandra. Det är därför mer riktigt att beskriva satsen som en enda lång genomföring eller bearbetning av

temat." (s. 686) Satsen präglas snarare av variationer som är osedvanligt tydligt profilerade mot varandra genom olika tempi och faktur. Om första satsen i pianosonaten op. 31:3 sägs: "Det dröjer till takt 17 innan den når fram till huvudtonarten Ess-dur." (s. 324). Den kadens som slutar där är emellertid en upprepning av den in i takt 8, där Ess-dur är klart etablerad. I slutet av genomföringen i fjärde symfonins första sats sägs det uppträda "en fallande och därefter stigande kromatisk skala" (s. 426). Det är emellertid en rent diatonisk fallande Fiss-durskala följd av ett stigande arpeggio på Fiss⁷ som via enharmonisk omtolkning leder till ett kvart-sextackord på F. Det *forte fortissimo* (*fff*) som förekommer i slutet av sjunde symfonin påstås vara en styrkegrad som där "uppträder för första gången hos Beethoven" (s. 512), men samma dynamik finns i codorna i *Leonore*-uvertyrerna nr 2 och 3. Dessa exempel på tveksamheter och fel må synas bagatellartade men med tanke på bokens pretentioner är det rimligt att nämna dem, särskilt som de i så liten utsträckning uppvägs av träffande, aha-upplevelseframkallande iakttagelser.

Holmquist skriver: "Varje symfoni, konsert, kvartett och sonat har ett eget konstnärligt uttryck och är särpräglade individer. Det är det som gör det så svårt att fånga Beethovens stil i generella termer." (s. 553). Likväl gör han på några ställen smärre utblickar över tendenser i stilutvecklingen och tonspråket, exempelvis i anslutning till pianosonaterna op. 31 och cellosonaterna op. 102, alltså i övergångarna till vad som traditionellt betraktats som den andra respektive tredje perioden i Beethovens skapande. Dylka överblickar över personstilen hade jag gärna sett mera av. Helhetsbedömningen blir att behandlingen av musiken inte når samma nivå som framställningen i övrigt.

Per-Erik Brolinson

Hugo Alfvén: Liv och verk i ny belysning

Hugo Alfvén: *Liv och verk i ny belysning*.
Red: Gunnar Ternhag och Joakim Tillman.
(Kungl. musikaliska akademiens skriftserie CXXV.) Möklinta: Gidlund, 2012. ISBN 978-91-7844-844-9

Hugo Alfvéns posisjon som komponist har vel stadig vært fremtredende i det nordiske musikkmiljøet gjennom fremførelser og utgivelser. Alfvéns plass som forskningsobjekt, hans liv og virke, var mindre påaktet etter den store biografien av Lennart Hedwall utkom i 1973. Men i de siste 15 årene har det skjedd mer, nye kilder og utgaver er trukket fram, og for 10 år siden kom den mangefasetterte artikkelsamlingen *En vägvisare*, som med sin revurdering fikk en viss utbredelse og betydning.

Nå er det kommet en oppfølger til denne, "[...] liv og verk i ny belysning", og denne artikkelsamlingen oppfyller stort sett hva tittelen lover. Vi får virkelig nye perspektiver og ny belysning av Alfvéns liv og virke. Det virker som om det har dannet seg en tradisjon for forskning rundt Alfvén samt en vilje til å drive denne forskningen videre, for her gjenstår fortsatt mye forskning.

Artikkelsamlingen var i utgangspunktet symposiumsinnlegg fra nordiske forskere, fortrinnsvis nye innen Alfvén-forskningen, og de åtte innleggene og en tidligere utgitt artikkel er knyttet sammen med en redaksjonell artikkel. Forfatterne er Owe Ander, Toivo Burlin, Asbjørn Eriksen, Camilla Hambro, Henrik Karlsson, Martin Knust, Tobias Lund, Gunnar Ternhag og Joakim Tillman.

Akademien har en lang tradisjon for å utgi innleggene fra viktige konferanser. Denne utgivelsen er et verdifullt tiltak. Den innledende og sammenbindende teksten kunne kanskje problematisert litt aspekter som hvem

tekstene er rettet mot: For de kyndige?, vekke ny interesse?, innenmiljøforståelse? Men disse ni aspektene og den sammenbindende teksten er i det minste verdifulle for meg og gir meg nye og bredere aspekter på Alfvén, hans musikk og miljø.

Boken er da produktet av en lengre prosess, et fysisk objektet man kan holde i hånden og oppleve som en helhet. I min barndoms folkebibliotek var det en stor plakate: "Møt en ny venn: Les en bok!" Min nye venn gir meg glede, er pen i tøyet, har lekre billedreproduksjoner av kunsten. Og når en blir nærmere kjent, kommer da spørsmål omkring innhold, de enkelte innleggs gehalt.

Det er et stort spenn i emnene, fra historisk-biografisk nybetragtning av Alfvén, hans mottatte og selvskapte kulturelle omgivelser, også sett i forhold til svensk-nasjonalt "lynne" – og helt til nye sider ved fremføring av musikken. De fleste artiklene er velskrevne og velformulerte, og de beste er svært interessante, godt tenkt og godt observert. Disse er drivende gode og blir til dels nyskapende i hvordan man ser på Alfvén i vår tid, men også med ansatser til nye blikk på historisk/analytisk musikkvitenskap.

Dette er selvstendige artikler som må kunne leses separat, og derfor forekommer mange gjentakelser når man leser dette som en helhet. Gjennomgående har redaksjonen klart å få inn en kritisk drøftende holdning gjennom helheten, men en mer bevisst dialog om bruk av visse begreper og noen for bastante konstateringer ville også forfatterne ha tjent på. Et par artikler kunne godt vært mer gjennomforsket og gjennomreflektert.

Dette bringer tankene hen på den nye bokvennens oppfostring. Som forsker må det ha vært interessant å overvære et slikt symposium hvor det er virkelig flukt over flere emner. I tekstene leser vi også at her er flere verker og emner, og også hele diskusjoner, som

berører hverandre. Det kommer fram ulike syn på samme emne eller tilnærming i samme bok. Jeg håper at det var friske debatter rundt noen av disse temaene og tilnærmingene, og at diskusjonene er reflektert inn i artiklene. Men jeg tviler når jeg leser tekstene. Det er fortsatt ferdige innlegg som trykkes, partsinnlegg. En artikkel er et temporært resultat som viser denne forskningens stilling akkurat da, og en artikkel må utnyttes og utvikles av kolleger som mottar den.

Et symposium eller seminar er jo ett av mange elementer i en påløpende prosess som skal utvikle vårt forskerfellesskap, et tiltak for å utvide våre kunnskaper, se til at innlegg, diskusjoner og publisering tilflyter både de som var til stede og de som ikke hadde anledning. Da må også faglige diskusjoner om kilder, metoder, tilnærminger, tolkninger, vurderinger, presentasjoner ... refereres eller dokumenteres. Det er i mine siste mottatte seminarpublikasjoner kun ett innlegg (i en fotnote) men ingen referater som nevner eller behandler en faglig spisset diskusjon. Kom ingen kollegareaksjoner? Skjedde ingen forbedringer etter diskusjonene? Vi har som forskersamfunn et ansvar også for å ta vare på og utvikle våre kolleger, og da må også slik kunnskapsoverføring (også med reell konstruktiv kritikk, ros og ris) komme med i publikasjonene. Vi kan ikke fremforhandle en full felles forståelse eller tolkning i et symposium eller en komité. Men vi kan bidra med å utvikle meningsbrytninger, få diskusjonstemaene på bordet og kritisk få utviklet en diskusjon og tanker videre fra en felles uenighet.

Redaksjonenes dilemma er åpenbar, det er mange ulike hensyn som skal ivaretas og veies, faglige, praktiske og økonomiske. Alfvén-redaksjonen har gjort en god jobb ut fra forutsetningene. De har stimulert til og fått fram virkelig nye aspekter ved Alfvén, hans musikk og hans tid. Boken er ikke sluttproduktet av

prosessen, et seminar skal jo så noen frø for videre spiring. Det er blitt en givende bok og i tillegg en som vekket til ettertanke, også på selve faget og forskningen vår i et bredere perspektiv.

Arvid O. Vollsnes

If I were a Drongo bird

If I were a Drongo bird: Tankar om längtan, fantasi och skaparkraft tillägnade Håkan Lundström. Red: Peter Berry. Malmö: ForMuLär, 2012. 212 s., ill., notex. ISBN 978-91-979584-5-5

Festskriften till förre dekanen vid konstnärliga fakulteten vid Lunds universitet Håkan Lundström är ett brokigt men väl sammanhållet och snyggt formgivet alternativ till det traditionella festskriftsformatet. De 40 bidragen är ofta rätt korta och pendlar mellan vetenskapliga texter, essäer, intervjuer, kompositioner och dikter, samlade i tre huvudgrupper: "Längtan (Samlingar, minnen)", "Fantasi (Det utforskade)" och "Skaparkraft (Omgivningen och prestationen)". De två första delarna består av bidrag från medarbetare från en rad olika ämnen och infallsvinklar, den tredje fokuserar på jubileans verksamhet och insatser, som redaktören kallat "drongan i sitt rede". (Drongan är en liten kråkfågel i Sydostasien subtropiska urskogar, i laotisk poesi ofta förknippad med längtan. Rubriken är också vald med tanke på Håkan Lundströms egen forskning om etniska minoriteters musik i Vietnam och Laos.)

Visst finns också här som i de flesta festskrifter mer eller mindre privata historiska tillbakablickar och anekdoter men det övervägande intrycket är ändå ett vitalt, mångvetenskapligt klimat vid den konstnärliga fakulteten i Lund. Texterna är enligt upplägget

inte koncentrerade på "forskarrön" av intresse enbart för bildkonst, musik eller teater utan är oftast medvetet öppna till närliggande genrer, både när det gäller teori och praktik. Med tanke på Håkan Lundströms egen inriktning dominerar bidrag med anknytning till musik och praktik men också i dem finns erfarenheter och ingångar av stort värde för teoretiker inom de flesta konstområden, inte minst när de handlar om tolkning, instudering, förhållandet till forskarnas analyser och förklaringar. "Konsten att gestalta musik är ett samspel mellan instinkt, begåvning och teoretisk kunskap om musikens byggmaterial och historia. Man får inte bara vara en som kan men inte vet eller en som vet men inte kan" (Hans Pålsson: "Musiken är mitt modersmål", s. 112). Om musiketnologen i fält uppträder som objektiv, utanförstående expert får han/hon helt andra svar på sina frågor än den som kan språket och spelar/sjunger själv (bidrag av Dan Lundberg och Göran Folkestad).

Inte minst texterna från Teaterhögskolan har en bäring av allmänt intresse för musiker, både teoretiker och praktiker. I "Den befriade kroppen – ett disciplineringsprojekt" granskar Kent Sjöström kritiskt den "kroppslighet" som varit en dominerande trend inom den nyskapande teatern från 1960-talet och framåt men också blivit ett honnörsord och argument inom konstnärlig forskning i dag. Liknande ingångar finns i Birgitta Vallgårdas och Peter Berrys "Andedräkt" och Erik Rynells "Situationen, eller kreativitetens nyckel", som alla fokuserar på den konstnärliga produktionen i dess möte med nuet, själva framförandet, konstnärens interaktion med publiken. "Så när det gäller fiktion och verklighet är situationen en nyckel till kreativitet, en kreativitet som långt ifrån att vara en fråga om luftiga fantasier tar sig uttryck i förmågan att aktivt och konkret utvinna de möjligheter som döljs i det till synes välbekanta." (Rynell, s. 119).

Ett huvudtema i festskriften är alltså "akademiskt" kontra "praktiskt" lärande i olika former och format, grundat i författarnas egna, konkreta erfarenheter. De aktuella diskussionerna kring konstnärlig forskning fastnar ofta i denna dikotomi som man från olika sidor vill markera och behålla, "en evig motsättning mellan språklig och musikalisk kunskapsbildning [...] det är i dubbelheten utvecklingspotentialen finns" (Bengt Olsson: "Musiklärandets lov", s. 58). Spänningsfältet – eller hellre växelverkan – mellan intuition å ena sidan och språk och reflexion å den andra utvecklas i Stefan Östersjös bidrag "Lumen naturalis: intuition, habitus and imagination": "The performer as a 'resonant subject' is immersed in the sonic event, both touching and being touched by the hands, the ears, and the body in the sounding space, but at the same time also involved in processes of musical interpretation that oscillate between analytical and tacit cognition." (s. 157). Det verkar som om det just nu är lättare att nå fram till en fredlig samvaro och ett ömsesidigt utbyte mellan praktiker och teoretiker på musikområdet än vad som är fallet inom t.ex. bildkonst, dans och teater. Fortsätt så!

Henrik Karlsson

"Think'st thou to seduce me then?"

Katarina A. Karlsson: *"Think'st thou to seduce me then?" Impersonating Female Personas in Songs by Thomas Campion (1567-1620)*. Diss., Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet, 2011. (ArtMonitor XXXI.) 257 s., CD. ISBN 978-91-978477-9-7

Modern literary and musical critical investigation of the English songs and poems of the Elizabethan poet, composer, theorist, Thomas

Campion, aims to analyse these works from a notational and intellectual standpoint. To approach the songs – certain songs – from a performative and artistic interpretative aspect, as this book does, is highly original and challenging. Karlsson aims to "investigate [Campion's songs] through the artistic practice of singing and performing" (p. 205). This is achieved per the author's own practical endeavours of actually performing the songs herself and presenting evidence in the book mainly through personal recollection and an accompanying CD recording. Moreover, this is not an end in itself but a means to an end. Karlsson determines that in performing the songs she can throw new light onto their subliminal and hidden meanings in particular relating to "gender-historical perspectives" (p. 205) in which songs with female personae assume cross-gender identities and convey meanings that can only be understood in contemporaneous and individualistic contexts, namely facts surrounding the life and times of Campion.

The book divides into two main parts, the first dealing with Campion and the songs chosen, the second with their performative interpretation. Karlsson identifies 14 songs with female personae taken from four of the five books of ayres published between 1601 and 1617. They do not offer a representative cross-section of Campion's output but rather an insight into specific ways of presenting a text clothed in music – Campion wrote both poem and music. The first part of the book discusses both historical and analytical issues – what is a female persona? Male and female normative roles; Campion's musical language; homoeroticism; Campion's involvement in the Overbury murder. In the second part, Karlsson's unique approach to singing Campion's songs is explicated and defended.

Karlsson states that she does not attempt

historically informed performance, claiming that "I never considered myself part of the Early Music Movement, although I have sung a lot of early music. I simply sang the music I was asked to sing, and it happened to be Campion, Dowland, Purcell, and Bach" (p. 154). While Dowland is referred to, comparative study with him and other lutenist song writers is not an integral part of the research. Rather, Karlsson compares each of the Campion songs with the others and with alternate ways of performing them. This results in highlighting intriguing approaches to the songs individually and as a whole. In a post-modern environment, Karlsson takes us beyond considerations of historicism into imaginative treatments of what might have been thought of as acceptable norms. In so doing, she questions the basis of historical performance and provides lively if provocative answers to awkward questions. She acknowledges the work of specialists and notes the work of Maria Bania (2008) and Karin Nelson (2010) – both dissertations from the same department as Karlsson – in the context of her own thesis. Review of stylistic performance by the likes of Emma Kirkby, the Consort of Musicke, the Camerata of London, the Folger Consort, the King's Musick, et al, some of which are mentioned in passing, are beyond the scope of Karlsson's work.

Katarina Karlsson makes it clear that she has not attempted a musicological study, a detailed scholarly appraisal of aspects of Campion's output. Instead, she has undertaken an original and provoking piece of work quite unlike much that has been done before in historical and performance studies. Twentieth-century criticism dealing with the music has tended to discuss Campion's work as a conjoint activity, music with poetry. The first significant book-length study, Kastendieck (New York, 1938), champions Campion as "England's Musical Poet". In the 1960s and

70s a number of authors focused on the relationship of words to music, including Walter Davis, Edward Doughtie, Muriel Eldridge, John Hollander. Christopher Wilson's monograph (New York, 1989), subsequent introductions to Campion in the *New Grove Dictionary of Music*, 2nd edn. (London, 2001) and edition of the music treatise (Ashgate, 2003), investigate both the separate and conjoint roles of music and poetry in the songs, poems, masques, prosodic and harmonic theory of the English works, as the title of the book suggests: "Words and Notes coupled lovingly together", a phrase borrowed from Campion. In similar vein, subsequent research has explored the words-music relationships. Stephen Ratcliffe's *Campion on Song* (Boston and London, 1981), with its deliberately punning title, is an intense scrutiny of just one song, "Now Winter Nights Enlarge" (*Third Booke*, XII) aiming to demonstrate, as the author claims, "what is so good about Campion". In 1986, David Lindley published his critical investigation of musical and poetic thematic in the ayres and masques. The following year, Walter Davis contributed effectively a summary of his work on Campion essentially from a literary aspect affected by an understanding of the music. Contextualising Campion in the cultural and aesthetic world of early modern arts and philosophy was Eric Ryding's objective in his *'In Harmony Framed': Musical Humanism, Thomas Campion and the Two Daniels* (Kirkville, MO, 1993).

Certainly, nothing comparable with Karlsson's intriguing approach to Campion has been attempted. Consequently, Karlsson does not progress our historical knowledge of Campion's work beyond what has already been written. But she does develop an understanding of what certain songs might contain and how they might be presented in a post-modern world, an investigation that is

both current and highly individual. The energy of that inquiry and the commitment of her engagement with controversial issues over a significant period of time convince the reader (and hearer) that subjective performative insights have a role in today's research culture comparable with abstract musicological investigation, the exclusive province of academics in earlier decades.

Christopher R. Wilson

Jan Johansson: Tiden och musiken

Erik Kjellberg: *Jan Johansson: Tiden och musiken*. (Kungl. musikaliska akademiens skriftserie CXIV.) Falun: Gidlund, 2009. 442 s., ill., CD. ISBN 978-91-7844-753-4

Få svenska musikforskare är bättre rustade att skriva en biografi över Jan Johansson (1931–1968) än Erik Kjellberg, som i sin forskargärning många gånger inte bara återkommit till den svenska jazzen utan i synnerhet till Jan Johansson, jazzpianist, arrangör och kompositör, något av en svensk jazzikon, central stilbildare och en återkommande influens för mycket svensk musik och då inte bara inom jazz och jazzpiano. Som en levande svensk grammfonklassiker med ikoniska kvaliteter räknas fortfarande hans storsäljande *Jazz på svenska* (LP 1962). Men Johansson hann med att skapa mycket högklassig musik inom flera genrer under sin korta levnad, musik som idag tyvärr inte är lika allmänt känd som folkmusiktolkningarna eller hans evergreen-signaturmelodi till *Pippi Långstrump*.

I denna bok (en vidareutveckling av Kjellbergs monografi 1998: *A Visionary Swedish Musician – Jan Johansson – Jazz Pianist, Composer and Arranger*) tar författaren avstamp i både sin egen och många

andra forskares rön om den svenska jazzens historia och Jan Johanssons musikeröde – hastigt avslutat i hans närmast mytiska död i en bilolycka, på väg till konsert i Jönköping, sent 1968 (skickligt iscensatt i dokumentärfilmen *Trollkarlen* som framförallt fokuserar på Johansson som lyriker och folkvisetolkare) – och åstadkommer en mycket läsvärd biografisk syntes.

Johanssons levnadsöde och musik står i centrum för framställningen – med fokus på hans musikerliv; Kjellberg är inte överdrivet intresserad av Johanssons inre psykologi, privat- eller familjeliv och signalerar därmed både sin egen fokus på Johanssons musik som det intressanta – liksom en hälsosam distans till studieobjektet.

Boken behandlar förutom Johanssons musik indirekt olika aspekter av den tid då Johansson framträdde i det svenska musiksamhället, 1950- och 60-talen, en tid då jazzen tappade mark som populärmusik men etablerades på nya arenor, i en anda av stor kreativitet och experimentlusta. På så sätt fungerar den biografiska formen som en ingång för läsaren till inte bara musikerpersonligheten utan en hel musikepok, som Johansson satte sin egen personliga prägel på. Han blev 1960-talets dominerande svenska jazzpersonlighet.

Boken är i sin disposition kronologisk-tematisk och beskriver ingående Johanssons musikerliv från födelsen i Söderhamn – inklusive en presentation av hans hälsingska släktrötter – via studierna vid Chalmers i Göteborg, de första trevande försöken som kapellmästare och amatörmusiker vid Chalmers-spexen, till etablerandet som svensk elitmusiker som också rörde sig i betydelsefulla internationella, dock huvudsakligen europeiska jazzsammanhang.

En styrka med boken är att den allsidigt men stringent belyser i princip alla sidor av Johanssons musikaliska skapande. På ett

övertygande sätt visar Kjellberg att det som Johansson för breda lager blivit mest känd för, "folkvisorna", bara är en, om än en mycket distinkt, gren av hans produktion. Minst lika viktigt var hans period på Café Montmartre i Köpenhamn med amerikanska elitmusiker som Stan Getz och Oscar Pettiford; de många projekten i Stockholm efter flytt dit med musikerna i kretsen kring Arne Domnérus: som Georg Riedel, Egil Johansen, Rune Gustafsson och Bengt-Arne Wallin; Johanssons och Riedels djupa engagemang i svensk jazzbalett; samarbetet med Cornelis Vreeswijk; det film-musikaliska skapandet och inte minst den mer exklusiva, musikaliskt högt avancerade produktionen med Radiojazzgruppen 1966–1968 – för att nu nämna några exempel. För den som sätter sig in i Johanssons musikaliska produktion bortom *Jazz på svenska*, *Jazz på ryska* (LP 1967) och postuma *Musik genom fyra sekler* (LP-box 1969) är det (förutom den frapperande stora kvantiteten av komponerade verk och inspelningar) just bredden och fantasirikedomen i uttrycksätt och stilarter som är slående – och en källa till inspiration.

En viktig poäng som Kjellberg för fram är att Jan Johanssons skapande och attityder till musik hade väsentliga rötter i den studentiska spextraditionen vari han skolades som Chalmers-student, men också i hans egen uppväxt, där både radioteknik och musik av många slag ingick som en naturlig del i familjens intressen. Det tycks som om – så kan man tolka det – Johansson råkade bli jazzmusiker då det var den musikerroll som passade hans personlighet bäst. Men hans musikaliska rottrådar fanns lika mycket i svenska traditioner som i amerikansk jazz: därför blev hans musik så djupt personlig och egenartad i all sin rika musikalitet. Kanske också därför har den kommit att för flera generationer slå an en speciell emotionell sträng, uppfattats som särskilt "svensk" i sin ton. Möjligen kan

man tillägga – vilket inte Kjellberg gör – att Johansson väsentligen var självlärd som musiker, åtminstone hade han ingen akademisk musikutbildning vilket troligen påverkade hans musikaliska skapande.

Kjellberg riktar sig explicit med sin bok till en "så bred läsekrets som möjligt" och har därmed både ett vetenskapligt och ett populärvetenskapligt syfte. I detta påminner attityden och den vetenskapliga prosastilen om Olle Edströms, som också ofta skriver populärt och lärt på samma gång: sympatiskt för sin inkluderande och folkbildande ambition, men också stilistiskt svårt att behärska och balansera. Folkbildarambitionen visar sig hos Kjellberg i en flyhänt och stundtals kåserande stil med målade musikbeskrivningar och glada utropstecken (!) och förklarande av även enkla musikteoretiska begrepp som exempelvis parallelltonarter. Dock är det populära tilltalet i huvudsak väl avvägt och kontrasterat mot en musikvetenskaplig fackprosa – emellertid med begrepp och termer på en nivå som möjligen är anpassat till en förmodat "genomsnittskunnig" musiklyssnare. Dock finns det många fina notexempel att följa med i för den intresserade och tillsammans med den utmärkta bifogade CD-skivan, som innehåller en del tidigare utgivet material, finns det mycket för läsaren och lyssnaren att försjunka i. Även den utförliga och noggrant genomförda diskografen är en viktig bilaga i sammanhanget. Den väcker lust hos undertecknad att få sätta händerna och öronen i en vetenskaplig utgåva med Johanssons samtliga verk (gärna i högupplöst ljud), både de som han komponerat, arrangerat och spelat på. Uppenbarligen har ju inte (åter-)utgivningen på CD (nu dessutom ett föråldrat medium) varit helt systematisk eller konsekvent genomförd, vilket en sådan hypotetisk utgåva skulle kunna råda bot på.

Många och långa citat från medmusiker och andra berörda blir i boken ibland väl massiva,

delvis irrelevanta för den röda tråden och hade tjänat på en hårdare redigering och där författaren istället kunde ha gjort sina egna värderingar tydligare. Därtill finns vissa mindre brister i korrekturen som måttligt stör läsningen. Dessa mindre anmärkningar stör emellertid inte intrycket av en mycket läsvärd biografi om en av de mest inflytelserika musikanterna i svensk och europeisk jazz.

Toivo Burlin

"Dero berühmter Chor"

Michael Maul: *"Dero berühmter Chor": Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren 1212-1804*. Leipzig: Lehmsstedt, 2012. 437 s., ill. ISBN 978-3-942473-24-8

Just in time for the octocentenary of the school of St. Thomas in Leipzig, Michael Maul presents, in an impressive tome, the history of the cantors, lecturers and rectors of that illustrious school – an institutional history of monumental scope and of considerable interest from a number of perspectives, not least, of course, that of historical musicology. The attractively edited and printed book fits well in the general programme of celebrations of the school in March 2012, coinciding with the first public appearance of Joachim Gauck (himself, significantly, a Lutheran theologian) as Germany's newly elected president, all accompanied with polyphonic music sung by the present-day St. Thomas choir. The celebrations involved activity by the Bach-Archiv, where Michael Maul has been employed since 2002, notably working within the ambitious project "Expedition Bach", which methodically sifts through historical German archives for documents of previously unidentified relevance for musicological scholarship. In the octocentenary year, Lehmsstedt Verlag also

published Doris Mundus' *800 Jahre Thomana*, a completely different kind of book, impressive in its own way as a richly illustrated "opulente Bildband" as the Lehmsstedt catalogue has it.

The account of the church, school and choir of St. Thomas is chronologically structured in Maul's book, but its unfolding historiography is not arranged as a mere "series cantorum et pastorum", which would have threatened to render the book somewhat tedious. Instead, the understanding of the author, and his narrative, is guided by conceived longer periods of distinguishable ethoi and paradigmata traced in the archival records and discourses. This is perhaps best exemplified by the fact that the tenure of the one cantor which doubtless will interest most of the prospective readers of Maul's study, Johann Sebastian Bach, is split between two chronological-cum-thematic chapters, one covering the broad topic of the "Thomasschule in crisis" (1701-1730) and one concerning the ever-present conflict among the *collegae scholae* and the *consistorium* concerning the purposes and long-term strategies of the school. The very case of J.S. Bach reflects, indeed, very clearly the matters at hand in both these chapters: he was appointed Thomaskantor (albeit not the first choice of any fraction in the city council or *consistorium*) in spite of his lack of university education, thus marking a change of direction in the professional role of a cantor, not only at St. Thomas, but in European Lutheranism altogether.

The book is unevenly distributed as regards chronology and focus, undoubtedly on account of the very different levels of richness of source material. Thus, in the first and most brief of the five main sections (pp. 15-31), Maul sketches the history of the considerable time-span 1212-1593. Conversely, the largest section of the book is that concerning what may be termed, if not the golden age of the

Thomanerchor, at least the golden age of archival sources of the church and school (which is a completely different matter). This is the period from 1730 onwards, with the important cantors Johann Friedrich Doles and Johann Adam Hiller. Maul stops short of the nineteenth- and twentieth century history of the school, setting 1804 (the year of Hiller's death) as the end of his study, since this year marks also a change in organizational structure at the school.

Maul does not shy away from rich and full quotation of primary sources, in order to let his reader in on the arguments and conclusions put forward. This is a commendable tendency still found in German scholarly literature, but unfortunately only rarely in francophone and Anglo-American scholarship. The St. Thomas school order of 1723, for example, is generously quoted (with elucidating intermittent commentary) on pp. 186-191.

When Maul suggests that the second half of the seventeenth century "war die Periode, in der die Thomasschule am konsequentesten die in der Schulordnung von 1634 beschriebene Aufgabe als 'Singschule' annahm und damit vollends zum Inbegriff einer exzellenten musikalischen Ausbildungsstätte wurde" (p. 83), it becomes clear what importance he bestows upon that school order, even if it is nowhere made clear to what degree it was formally considered in later periods. This type of teleological tendencies can be seriously problematic in institutional historiography, but in the case of the Thomasschule Maul's interpretation is well justified in the light of the long-term focused and strenuous work of Tobias Michael, Johann Rosenmüller and Johann Schelle, covered in chapters 2 and 3 of the book.

The dealings and strategies of the school, its board, its teachers and its students is put into a rich contemporary context of broader

political, religious and educational currents in Leipzig and beyond, which is regrettably rare in this type of institutional studies. Maul traces a number of overarching themes, of which one is the recurring patterns of conflicts between the *collegae scholae* and the authorities to which they answered (as known from the biographies of Kuhnau and Bach).

In a number of ways this competently researched and well-written study sheds light on the history of one of the most renowned musical institutions in Europe. It provides an important case study of a Lutheran Latin school and presents the cantors of that school, otherwise mainly known for their musical compositions, as teachers and administrators – roles and functions in which we are not accustomed to see them.

Mattias Lundberg

Music, Sound and Filmmakers

Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema. Red: James Wierzbicki. New York: Routledge 2012. xv + 210 s. ISBN 978-0-415-89894-2

Att vårt förhållningssätt till och våra föreställningar om film är starkt visuellt orienterade är något som få skulle bestrida. Denna visualitetens dominans kan sättas i fokus om man för en sekund stannar upp och funderar över hur vi till vardags talar om film. Vi säger: "vilken film såg du?", "det var en av de bättre filmer jag sett på länge!" och "den filmen tänker jag i varje fall absolut inte se om". Vi säger inte: "vilken film hörde du?", "det var en av de bästa filmer jag någonsin hört" eller "den filmen räcker det med att lyssna till en gång". Även på ett mer professionellt plan tycks sådana föreställningar dominera synen på film, vilket påpekas av bl.a. Sofia Lilly Jönsson i en

masteruppsats från Stockholms universitet när hon med referens till de filmvetenskapliga institutionerna i Stockholm, Lund, Karlstad och Göteborg noterar att "den rörliga bilden [ofta betraktas] som synonym med begreppet film" ("Ljudestetik i spelfilm. Om sju minuter i Bergmans *Fanny och Alexander*", Institutionen för musik- och teatervetenskap, Stockholms universitet 2011, s. 9).

Detta betyder inte att filmmusik och film ljud inte har uppmärksammats av forskare och kritiker. I synnerhet de senaste 25-30 åren har sett ett alltmer systematiskt och omfattande studium av musikens roll och funktion i film. Ett av de senaste tillskotten inom detta forskningsområde är antologin *Music, Sound, and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*. Boken är redigerad av James Wierzbicki och ingår om en del i Routledges "Music and Screen Media Series (som till dags dato består av fyra olika titlar).

Som titeln antyder kretsar boken kring ett antal olika filmregissörer och de sätt på vilka dessa använder ljud och musik i sina filmer. Bokens inledningskapitel är skrivet av Wierzbicki själv och är systematiskt strukturerat efter termerna i bokens titel, vilket ger läsaren en tydlig uppfattning om hur dessa skall förstås i det aktuella sammanhanget. Wierzbicki tillhandahåller också ett längre och mycket läsvärt resonemang om Hitchcocks ofta originella användning av ljud och musik i sina filmer.

De tolv essäer som följer är, som det ju brukar vara i antologier, av skiftande kvalitet. Här behandlas så pass disparata filmskapare som Ingmar Bergman, Wes Anderson, Krzysztof Kieslowski, Peter Greenaway, Quentin Tarantino, Gus van Sant, bröderna Coen, David Lynch, Stanley Kubrick och Andrei Tarkovskij. Två av kapitlen fokuserar dessutom inte på filmregissörer utan på filmproducenter och filmstudior (David O. Selznick och the Lewton

Unit). Det som de behandlade filmskaparna har gemensamt, och det som gör att de här befinner sig inom samma bokpärmar, är förstås att de alla antas ha en egen "sonisk" stil, d.v.s. ett sätt att bearbeta och behandla ljud och musik i sina filmer som är karaktäristiskt för just dem och som utmärker dem från andra regissörer.

Detta kan ju se ut som om man tagit utgångspunkt i gammal hederlig auteurteori och det har man till viss del också (även om fokuseringen på regissören som en auteur inte är lika stark i alla essäer). I sitt inledningskapitel väljer Wierzbicki klokt nog att inte gå in i någon längre diskussion omkring auteurteorins olika versioner eller dess fördelar och nackdelar. I stället motiverar han den auteuristiska utgångspunkten genom att helt enkelt påpeka att även om ingen film- eller filmmusikvetare idag vill bestrida att filmskapande är en kollaborativ process, så kvarstår faktum att "there are filmmakers – not just directors but also producers and studios – whose work somehow stands apart from the crowd, filmmakers whose work resonates with what [André] Bazin called a 'personal factor', whose work demonstrate a recognizable style" (s. 5). Ett sådant påstående verkar rimligt. Samtidigt är det ju också en rimlighet som skall berättigas genom de tolv kapitlen som följer. "Beviset" står här, som engelsmännen brukar säga, i första hand att finna "in the pudding". Och det är inte utan att man får känslan av att några av författarna sett sig nödsakade att preparera sin pudding med otillåtna mängder jäst. Nå, det må vara som det är med det. Här vill jag gärna lyfta fram några av bokens höjdpunkter.

I ett av de mer välskrivna och intressanta kapitlen redogör Ben Winters för vad han betraktar som ett centralt stilistiskt element i Wes Andersons filmskapande, nämligen det noggranna sätt på vilket Anderson väljer ut, bearbetar och infogar musik i sina filmer. För

Winters ska musiken i Andersons filmer inte så mycket förstås som en narrativ aktör, utan snarare som något som etablerar det narrativa rummet (s. 46). Winters fullföljer faktiskt här en tankegång som han utvecklat i en tidigare artikel och som går ut på att nästan all musik vi hör i film kan förstås som en del av filmens narrativa universum, även den typ av bakgrundsmusik som i den akademiska diskursen brukar kallas för icke-diegetisk musik. Detta perspektiv gör det möjligt för Winters att på ett övertygande sätt lyfta fram vad han ser som en för Anderson typisk tematik, nämligen att karaktärerna i dennes filmer "appear to shape the scores that surround them" (s. 46). Och det är precis just detta samspel mellan karaktärerna i diegesen och filmernas soundtrack som är utmärkande för Anderson "soniska" stil, menar Winters.

En annan av bokens höjdpunkter är Elisabeth Fairweathers essä om Tarkovskij. Fairweather koncentrerar sig på vad hon kallar för Tarkovskijs "soniska fingeravtryck" och hon hävdar att "[i]dentification and analysis of Tarkovsky's 'sonic fingerprints' are useful tools for establishing how his films work overall" (s. 32). Fairweather diskuterar både Tarkovskijs behandling av ljud, den frekventa förekomsten av klassisk musik och den i Tarkovskijs filmer relativt vanligt förekommande elektroniska bearbetningen av ljud och musik. Det som enligt Fairweather framförallt utmärker Tarkovskijs sätt att hantera ljud och musik är dock idén om en musikalisk och sonisk refräng. Men hos Tarkovskij är upprepningen av specifika ljud eller musikstycken aldrig endast ett ledmotiv. Snarare, säger Fairweather, rör det sig om en sorts strukturellt betydelsefulla ljudhändelser som just i och med att de återkommer i olika scenkontexter skapar en upplevelse av transcendens i förhållande till den vardagliga verklighet som hon hävdar ofta gestaltas i filmbilden (s. 43).

Ytterligare två intressanta infallsvinklar bidrar Joseph B. Kickasola och Lisa Coulthard med. Med referens till bl.a. den franske film-ljudforskaren Michel Chion visar Kickasola hur Krysstof Kieslowski ofta använder olika typer av ljudeffekter för att klargöra, förstärka och fördjupa de budskap och uttryck han söker förmedla i specifika scener. Coulthard, å sin sida, tar Claudia Gorbmans begrepp om den filmiska "melomanen" som utgångspunkt i sitt försök att visa hur centralt det soniska elementet är i Quentin Tarantinos filmskapande och i vår upplevelse av hans filmer (begreppet meloman syftar i detta sammanhang på den typ av regissörer "for whom sound and music are crucial, exciting, and innovative aspects of the medium" [s. 165]).

Music, Sound and Filmmakers är en bok lika mycket för lekmän som för professionella film- och musikutövare. De flesta av bokens kapitel kan läsas utan några musikanalytiska förkunskaper (bortsett möjligen från Matthew McDonalds essä om bröderna Coens filmer). Det är också glädjande att den svenska musikutvetenskapen genom Per F. Bromans text om Ingmar Bergman är representerad i en antologi som annars övervägande domineras av amerikanska och brittiska forskare.

Efter att ha läst boken såg jag om några av de filmer som analyseras i de olika kapitlen. Det var fascinerande att återvända till dessa filmer och verkligen lyssna till dem. Plötsligt kändes det helt naturligt att säga: igår hörde jag Tarantinos *Pulp Fiction*, sedan lyssnade jag till Andersons *The Life Aquatic*.

Tobias Pontara

Musik på gränsen

Marja Mustakallio: *Musik på gränsen: Hundra år av tornedalskt musikliv*. Övers: Adam Huuva och Markus Sandberg. Övertorneå:

Arktinen ajatus, 2012. 358 s., ill., notex. ISBN 978-91-637-0380-5

Det finns ännu många luckor i beskrivningen av svensk musikhistoria. Jag tänker inte bara på raden av tonsättare som väntar på vetenskaplig behandling. Jag syftar heller inte bara på betydelsefulla sångare och musiker som borde skildras, eller på viktiga musikmiljöer som saknar sin rättvisande plats i musikhistorien. Jag tänker närmast på den stora variation i förutsättningar för musikintresse och musicerande som resulterat i skiftande förlopp, vilket gjort musikhistorien i Sverige till en spräcklig berättelse. Ortens och regioners musikhistoria har därtill ett egenvärde, eftersom varje berättelse om musikens och musicerandets förhållanden är unik.

Det sistnämnda får en tydlig illustration i Marja Mustakallios innehållsrika bok om musikalivet i Tornedalen under det långa 1800-talet. Bokens inledning berättar att Mustakallio växte upp i finska Ylitornio och upplevde som musikaktiv två i stort sett separerade musikkulturer, en på den svenska sidan om älven, en annan på finländska sidan. Efter disputationen i musikvetenskap vid Åbo akademi med en avhandling om Fanny Hensel Mendelssohn flyttade hon tillbaka, men valde att slå sig ner i svenska Övertorneå. Då väcktes frågan om musikalivet i denna älvdal alltid varit separerat, en undran som blev början på en mycket ambitiös sökning efter relevant källmaterial och som nu resulterat i den aktuella boken.

Apropå de skiftande musikhistoriska förloppen bör här nämnas att historisk forskning om Tornedalen ställer speciella krav. Det mest uppenbara är förstås att arbetet fordrar goda kunskaper i både svenska och finska, gärna med förmåga att läsa ryska som komplement. Det andra är att arkivmaterialet inte finns samlat såsom det vanligen gör. Den svenska perioden (d.v.s. före 1809, då hela Tornedalen

tillhörde Sverige) hade sin arkivläggning. Vad gäller Tornedalens östra del innebar den ryska tiden (1809–1917) förändrade arkivrutiner för materialets placering. Och i det självständiga Finland skedde ännu en nyordning. Dessa historiska skiften har resulterat i en geografisk och institutionell splittring som för forskaren är opraktisk och arbetskrävande. En tredje, nämnvärd omständighet är att Tornedalen inte verkar ha besökts av folklivsupptecknare i någon större omfattning, särskilt gäller detta den finska sidan.

Dessa förutsättningar har emellertid inte hindrat Marja Mustakallio att genomföra sin plan. Med mycket stora arbetsinsatser har hon mer eller mindre dammsugit tillgängliga arkiv, offentliga som privata, på källor om tornedalskt musikliv. Det kan bland annat nämnas att hon läst 15 000 bouppteckningar för att leta efter musikspår i 1800-talets dödsbon: musikinstrument, musikmöbler, musikalien, etc. Hon har också gått igenom samtliga bevarade föreningsarkiv, men också läst samtliga tornedalska dagstidningar från hela seklet.

Med sådan satsning på förarbetet kan resultatet för läsaren inte bli annat än givande. Systematiskt och noggrant går hon igenom musikens många arenor, med lika stor uppmärksamhet på både västra och östra delen av älv dalen. Detaljerna är svindlande många: namn, årtal, händelser, ortnamn, etc. Bokens avslutning med bilagor och register är exemplarisk. En odiskutabel styrka finns också de konsekventa hänvisningarna till arbetets primärkällor.

Även om enskildheterna som sagt är oöverblickbart många, kan Marja Mustakallio redovisa några större iakttagelser. En sådan handlar om tillgången på musikinstrument. Pianon ägdes inte oväntat bara av ståndspersoner. Detsamma gällde fioler, vilket innebär att i Tornedalen fanns nästan inga fiolspelmän av folket. Enda brett spridda instrumentet verkar ha varit psalmodikonet.

Under större delen av undersökningsperioden fanns ingen egentlig uppdelning mellan hög och låg musik. En sådan blev emellertid en realitet vid sekelskiftet 1900, då ett konsertliv med definierad konstmusik byggdes upp.

Ytterligare ett större resultat handlar om skillnaden mellan den svenska och finska sidan. Musikaliska nyheter kom enligt Mustakallio tidigare till den svenska sidan som trots språkskillnaden (också på den svenska sidan talades ju meänkieli) verkar ha haft fler kontakter söderut. Och musikalivet i Haparanda var mer urbant än i tvillingstaden Torneå, trots att Torneå som stadsbildning är väsentligt äldre än Haparanda.

Jag skulle gärna sett fler sådana övergripande slutsatser, vilka i så fall hade knutit studien bättre till annan musikhistorisk forskning, både svensk och finländsk, om samma epok. Redovisning av uppgifter ur de rikliga källorna verkar ha krävt så mycket arbete att orken inte räckt till synteser. Det finns tveklöst mer att hämta ur detta material, framför allt receptionshistoriskt. Språkförhållandena och nationsgränsen gör onekligen Tornedalen till en intressant region ur ett komparativt perspektiv. Apropå språk, har översättningen av författarens ursprungligen finska text en del besvärande skönhetsfläckar.

Marja Mustakallios bok om tornedalskt musikliv kommer givetvis ha sina ivrigaste läsare bland ortsbor och utflyttade tornedalingar. Men även musikhistoriskt intresserade utanför denna krets har behållning av hennes arbete. För kolleger musikforskare finns många enskilda uppgifter som i jämförande syfte kan importeras till musikhistoriska skildringar av andra områden.

Gunnar Ternhag

De heftige årene

Elef Nesheim: *De heftige årene: Norsk modernisme 1956–68*. Oslo: Unipub, 2012. 119 s., notex. ISBN 978-82-7477-552-7

Nationalromantiken hade långt in på 1900-talet en förhärskande ställning i norskt musikliv, och under andra världskrigets ockupation stärktes intresset för den inhemska kulturen ytterligare. Inom musikområdet odlades med förkärlek folkmusiken. De offentliga musikframträdandena var få eftersom de artister som tog engagemang på offentliga scener också var tvungna att medverka i radion (NRK), som stod under nazisternas ledning. Detta medförde en livlig aktivitet i illegala fora såsom privata klubbar, dit endast registrerade medlemmar ägde tillträde.

Efter krigsslutet 1945 fanns mycket att ta igen. Den nyskapande, centraleuropeiska musiken ända från tiden kring första världskriget var så gott som helt okänd. Det gällde storheter som Bartók, Stravinsky, Hindemith, Schönberg, Webern och Berg. Den enda norska tonsättare som orienterade sig mot andra ideal än dem med rötter i nationalromantik i Griegs efterföljd var Fartein Valen, som dock levde ytterst tillbakadraget.

1945 återupptog föreningen Ny Musikk sin verksamhet under ordförandeskap av tonsättaren Pauline Hall; föreningen, som fungerade som den norska sektionen av ISCM, hade bildats strax före krigsutbrottet. 1953 var ISCM:s festival förlagd till Oslo, och Ny Musikk bar ansvar för detta på den tiden mycket viktiga och prestigefyllda internationella evenemang. Norska musiker fick ta sig an modern, okänd musik både av äldre tonsättare som Arnold Schönberg och av yngre, Darmstadt-influerade komponister som Henze och Goeyvaerts. På den avslutande konserten tilldelades f.ö.

Karl-Birger Blomdahl Fartein Valen-priset för oratoriet *I speglarnas sal*.

ISCM-festen väckte uppmärksamhet, men också åtskillig irritation i det norska musiklivet. Denna internationella festival för ny musik var en betydande händelse i den moderna, norska musikhistorien, och ändå är det inte denna som Elef Nesheim säger sig ta som startpunkt för sin koncentrerade introduktion till den modernistiska epoken i norsk musikhistoria. Han skriver om festivalen, men väljer ändå att sätta 1956 som den bortre gränsen för sitt arbete.

Upprinnelsen till boken är den minifestival med förankring på Norges Musikhögskola, som Nesheim ansvarade för våren 2011. På tre konserter framfördes norsk modernistisk musik från åren mellan 1956 och 1968. Dessa tolv år, som inom så gott som alla konstarter präglades av en kamp mellan traditionalister och modernister, men också av en stark framtidstro i positivistisk anda, är enligt Nesheim en av de viktigaste perioderna i norsk musik.

Mot slutet av 1960-talet övergick modernismen i postmodernism. – Nesheim använder den i diskursen så svårdefinierade termen postmodern i dess mest elementära betydelse, nämligen som ett uttryck för det som kommer efter modernismen, post-modern. Kunskapen om den moderna musik som komponerades under den expansiva tiden efter andra världskriget, under de "heftige årene", har inte med kontinuitet förts vidare till yngre generationer. Den förpassades till glömskans kabinett, vilket medfört att det uppstått en lucka i vår samtidshistoria. Det är den Nesheim med denna kortfattade framställning har för avsikt att åtminstone börja täppa till. Han vill väcka de musikstuderandes nyfikenhet på den här repertoaren. Han vill få konsertarrangörer att inse, att här finns verk som är värda att åter ges plats på konsertprogrammen, och han

vänder sig också till musikälskare, som söker information om "en så speciell del av landets musikk- og kulturhistorie". Eftersom det under denna epok förekom många tvärkonstnärliga kontakter, berör Nesheim också andra konstyttringar. Som läsare undrar man därför om dessa gränsöverskridande kontakter inte fick några konstnärliga resultat. Enligt Nesheim intresserade sig inte de norska upphovsmännen för happenings. Men hur ställde de sig till operagenren?

För att illustrera de olika faserna under den aktuella perioden, har Nesheim valt ett antal verk, som han mer eller mindre ingående presenterar. Det äldsta i framställningen av den gryende modernismen i Norge är Arne Nordheims Stråkkvartett nr 1, och det är det styckets kompositionsår som anger den bakre gränsen för boken, nämligen 1956; kvartetten framfördes samma år på UNM i Oslo.

Arne Nordheim var en av de unga tonsättare som reste utomlands i mitten av 1950-talet; Nordheim sökte sig till Paris. De internationella impulser som tonsättarna fick under studieresorna, medförde att de definitivt lämnade den nationella inriktningen till förmån för en internationell orientering. Eftersom Norge fram till början av 1970-talet saknade musikhögskola, skapade åtta unga komponister en egen studiemiljö 1958. De kallade sig "Gruppen". Dit hörde förutom Nordheim bl.a. Egil Hovland, Knut Nystedt, Gunnar Sønstevedt och Finn Mortensen. Med den kunskap de nu hade om den modernistiska musiken, framstod föreningen Ny Musikk såsom alltför konservativ. På årsmötet 1959 genomförde de unga en kupp. Pauline Hall satt dock kvar som ordförande, medan övriga styrelseposter besattes av tonsättare ur den yngre generationen. Nu hade de en organisation, som kunde arrangera konserter med modern musik på programmen. (Till skillnad från Sveriges Radio tog inte den

norska radion, NRK, någon aktiv roll i introduktionen av ny musik.)

Nesheim beskriver Ny Musiks konsertverksamhet under första hälften av 1960-talet. En höjdpunkt var Karlheinz Stockhausens gästspel tillsammans med David Tudor och Christoph Caskel, varvid bl.a. Stockhausens *Kontakte* framfördes, ett verk där elektroakustiska klanger samverkar med piano och slagverk. Ny Musiks radikalisering fick mycket uppmärksamhet i media. Inte sällan gav konserterna upphov till skandaler.

Mot bakgrund av den internationella avantgardistiska musik som framfördes i Oslo, presenterar Nesheim ett antal norska verk, komponerade under inflytande av denna nyskapande tonkonst. Under loppet av 1960-talet framträder dock en ny generation tonsättare som förespråkar andra ideal, nämligen "nyenkelhet" och "nyvennlighet". Modernismens era ebbar ut.

Det är med tacksamhet man tar del av Elef Nesheims komprimerade (och bitvis lite rap-sodiska) framställning. Förhoppningsvis väcker den avsedd nyfikenhet bland musiker, konsertarrangörer, musiklyssnare och musikforskare. Efterkrigstiden är en synnerligen dynamisk och konstnärligt rik epok, som förtjänar att återuppväckas och återupptäckas. Elef Nesheims lilla handbok är en bra inkörsport. Den manar till efterföljd. Också i Sverige!

Christina Tobeck

Norske middelalderballader, melodier

Norske middelalderballader, melodier. Bind 1: Naturmytiske ballader, legendballader, historiske ballader. Red: Astrid Nora Ressem. (Norsk visearkivs publikasjon V; Norsk folkeminnelags skrifter CLXV.) Oslo: Aschehoug, 2011. 323 s., notex. ISBN 978-82-03-35123-5

Den här utgåvan är kommen utanför tidens starkaste strömmar. Den är först och främst något så omodernt som en noggrant ederad, väl planerad och tryckt källpublikation. Därtill utgör den början på en ny serie som så småningom ska omfatta fyra böcker – alltså ingen gammal bokserie som dagens forskare får streta vidare med i en omgivning som för länge sedan tappat intresset.

Dessutom handlar den om en visgenre som folkmusikforskningens tidigaste föregångare lyfte upp på piedestalen men som sedan dess fått konkurrens om uppmärksamheten. Här tronar dock balladen som förr i ensamt majestät.

Utgåvan härrör från en liten men synbarligen kompetent miljö, Norsk visearkiv, vars medarbetare Astrid Nora Ressem är huvudredaktör. I redaktionen ingår också Elin Prøyssen, Ellen Nessheim Wiger och Velle Espeland – den sistnämnde är det norska visarkivets ledare.

Även om serien alltså är ny, vilar den idémässigt tungt på gamla utgivningstraditioner. Dess äldsta föregångare inom rimligt räckhåll är *Danmarks gamle Folkeviser*, vars första band kom redan 1853. *DgF* som utgåvan benämns inom balladforskningen avslutades så sent som 1976. *Sveriges medeltida ballader (SMB)* heter dess svenska motsvarighet, utgiven av Svenskt visarkiv i fem digra band mellan åren 1983–2001. En norsk torso är *Norske mellomalderballader* som hittills bara kommit med ett band (1982).

Till traditionen hör också sättet att gruppera balladerna, en kategorisering som den nyintroducerade serien använder sig av. Detta första band omfattar naturmytiska visor, legendvisor och historiska visor. Riddar- och kämpavisor ska komma härnäst. Detta är måhända en praktisk ordning, men denna indelning bygger trots allt på texternas innehåll, medan denna bok handlar om balladmelodier, vilka kan systemateras på andra sätt. Det

speciella med den här aktuella utgåvan är nämligen att den enbart omfattar balladmelodier, inte både melodier och texter som de nämnda föregångarna rymmer. I själva verket omfattar utgåvan förstastrofer med melodier och tillhörande texter. De följande strofernas texter är uteslutna, ifall sådana upptecknats, vilket i regel är fallet. Upptecknarna skrev nästan alltid förstastrofen tillsammans med melodin, för att därefter bara skriva ner de resterande strofernas texter. Den dokumentationsstrategin möjliggör för övrigt all kunskap om hur sångarna varierat melodin från strof till strof, till exempel för att anpassa en inte alltid likformig text till balladmelodin ifråga. Följaktligen berättar de publicerade melodierna i denna utgåva bara hur den återgivna förstastrofen lät, när upptecknaren hörde den. Redan nästa strof kan ha låtit något annorlunda.

Det publicerade materialet är av allt att döma omsorgsfullt och kritiskt ederat, och försett med relevanta hänvisningar och sakkunniga kommentarer. Enda ingreppet i källmaterialet är att notsystemen i utgåvan följer fraserna, således inte låter melodin löpa notsystemen ut såsom upptecknarna i regel skrev sina noter. Det är samma praxis som både senare utgåvor i *DgF* och hela *SMB* tillämpar, en praxis som de norska editörerna hänvisar till (s. 12).

Ett annat ställningstagande från redaktionens sida tål att diskuteras. Man har valt att bygga utgåvan på uteslutande skriftliga källor, vilket förordet tydligt anger (s. 3). Det innebär att publicerade transkriptioner av inspelade belägg är inkluderade, men att redaktionen inte på eget initiativ låtit transkribera balladinspelningar. Detta avviker från principerna för *SMB* som innehåller inspelade och för denna utgåva transkriberade belägg. Ståndpunkten hos den norska redaktionen innebär att nyare balladbelägg är underrepresenterade i boken,

eftersom folkmusikinsamling från och med 1950-talet dominerats av inspelningar. Det publicerade urvalet ger därför inte en lika aktuell bild av balladmelodiernas förekomst som särskilt transkriberade belägg skulle ha gjort.

En liten exkurs må tillåtas: två av de återgivna transkriptionerna (s. 97 och 284) har ett innovativt inslag som tillför väsentlig information om respektive sångares utförande. Tellef Kvifte som har transkriberat inspelningarna i fråga har också noterat sångarnas fottramp. Detta tillägg till den sedvanliga notationen resulterar faktiskt i att transkriptionen kan säga åtskilligt om hur de inspelade sångarna rytmiserar sin sång och hur de fördelar sina betoningar. Framför allt leder detta notations-sätt till en uppfattning om hur sångarna förhåller sig till melodins puls, d.v.s. om de förskjuter betoningarna åt något håll i relation till pulsen. Man skulle verkligen önska att detta utvidgade sätt att transkribera folkmusikinspelningar blev en standard.

Det är kanske onödigt att påpeka, men det återgivna melodimaterialet är mycket givande att botanisera i. Detta kommer både forskare och praktiker att konstatera, när boken framöver når sina användare. Samlingen rymmer många sköna melodier som säkert kommer att leta sig ut till det levande musiklivet. Men en genomsjunga visar också att det inte existerat en enhetlig melodistil hos de norskspråkiga balladerna. Medan texterna har givna former och återkommande uttryck varierar melodierna relativt stort. Det är alltså texterna som konstituerar balladgenren, inte melodierna – ett välkänt faktum som blir ännu tydligare med tillgången till denna melodiöversikt.

Gunnar Ternhag

Opera on the Move

Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century. Red: Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen, Anne Sivuoja, Jens Hesselager. (DocMus Research Publications IV.) Helsinki: Sibelius Academy, 2012. 298 s., notex. ISBN 978-952-5959-46-8

Denne antologien er resultat av en utforskende workshop i et nordisk nettverk om opera som kulturell praksis i de nordiske land på 1800-tallet. Det dreier seg om opera som performativ kunst og hvilke tilpasninger som var nødvendig når et for det meste internasjonalt repertoar skulle settes opp på nordiske operascener. Fokus er på utøvere – også på deres stemmer – på utdanning, institusjoner, organisering, oppførelser, resepsjon og kritikk, samt i noen grad på komponister og verk, men ikke i form av tradisjonell partituranalyse.

Operaens funksjon som identitetsskaper er sentralt. Sjangeren hadde betydning langt ut over det musikalske. Forfatterne åpner opp for perspektiver som tidligere ikke har vært viet særlig interesse innen operaforskningen, men som har sammenheng med nyorienteringen i retning av det performative, samt kulturell, sosial og politisk kontekst. Viktige aspekter er transnasjonale forhold og konstruksjon av nasjonal identitet. Overordnede synspunkter trekkes særlig frem i den sammenfattende innledningen, men kommer også til syne i bokens inndeling i hovedavsnittene "Voices", "Theaters" og "Performances".

I "Voices" er oppmerksomheten knyttet til selve sangstemmen, til tross for at det dreier seg om stemmer som for lengst er forstummet. Det handler bl.a. om prinsipper for opplæring og utdanning av sangere, jf. artikler av Juvas Marianne Liljas om Karl David Bjørlings undervisning av egne barn og av Marianne Tråvén om utdanningen ved operaskolen i Stockholm mellom 1773 og 1850. Et

interessant perspektiv hos Liljas er at Bjørlings metodiske og didaktiske trening av små barn, som ble kritisert i samtiden, korresponderer med flere av vår tids pedagogiske teorier om barns reseptivitet og store kapasitet for læring. Ingela Tägil setter i sin artikkel søkelyset på én spesiell og legendarisk stemme, nemlig Jenny Linds. Hun viser at Lind hadde tekniske stemmeproblemer gjennom hele sin karriere og mener dette kan tilbakeføres til mangelfull opplæring ved operaskolen i Stockholm i tidlig ungdom.

"Theaters" dreier seg om operainstitusjonene i Stockholm, Helsinki og Christiania (Oslo). Anne Reese Willén viser hvilken betydning den kongelige svenske opera i Stockholm hadde for byens konsertliv midt på 1800-tallet, at dette i stor grad ble kontrollert av operaen og operaorkestret – en dominans som var en hemsko for fremveksten av et uavhengig konsertliv. Til tross for betydelig kulturell utveksling av europeiske sangere og musikere, og dermed visse likheter i repertoar og konsertprogrammer, måtte disse likevel tilpasses lokale forutsetninger og førte til betydelige forskjeller mellom de nordiske byene.

Pentti Paavolainen og Ulla-Britta Broman-Kananen setter i sine arbeider søkelyset på nasjonal ideologi. Paavonen analyserer bestrebelsene på å etablere et permanent operatilbud i Helsinki i 1870-årene – en gjennombruddstid for finsk nasjonalisme – hvor to ulike sosiale og kulturelle grupper konkurrerte om etablering av henholdsvis finsk- og svenskspråklig opera. Konkurransen eskalerte i en enorm produksjon av nye premierer i begge operaselskap, men endte med økonomisk ruin for begge omkring 1880 og førte til et kulturelt tilbakeslag som det tok tretti år å "reparere". Først i 1911 ble den finske nasjonaloperaen opprettet, og da som en tospråklig institusjon.

Broman-Kananen behandler også operaselskapene i Helsinki, men sammenligner

disse med operaforsøket ved Christiania Theater (Oslo) fra 1874 til 1877. Hennes hovedanliggende er å undersøke hvorledes språk definerte institusjonene og fungerte som identitetsmarkører. Hun ønsker å overskride det nasjonale gjennom å se på transnasjonale forbindelser ved de tre operaenes praksis og får fint frem paradokset mellom en nasjonalt forankret ideologi som nødvendigvis måtte funderes i en internasjonal eller transnasjonal praksis. Fra norsk synsvinkel er det interessant å følge sammenligningen av opera i Christiania med den finskspråklige i Helsinki. Begge hadde utvilsomt en språkpolitisk agenda som sto i nasjonsbyggingens tjeneste. Broman-Kananen påpeker flere slående likheter, men det finnes også forskjeller som kanskje kunne ha vært klarere poengtert.

"Performances" inledes av Joakim Tillmans artikkel om resepsjonen av utvalgte Wagner-operaer i Stockholm. Senere følger Kristel Pappels bidrag om performative aspekter ved oppførelser av Wagner og Verdi i Tallinn mot slutten av århundret. Tillmann dokumenterer hvorledes holdningen til Wagner endret seg, fra polariserte kritiker- og publikumsreaksjoner ved oppførelsen av *Die Meistersinger* i 1887, til langt større forståelse og begeistring for Wagners radikale operaestetikk med *Die Walküre* i 1895. Pappels intensjon er å rekonstruere ulike sider ved oppførelser av Wagner og Verdi ut fra et bredt utvalg tilgjengelige kilder. Bl.a. ble det foretatt betydelige tilpasninger på grunn av mangelfulle orkester- og korressurser. Hun viser at det er mulig å danne seg visse inntrykk av scenisk realisering av operaene, men i varierende grad, alt etter kildenes omfang og beskaftenhet.

Et svært interessant bidrag er Jens Hesselagers artikkel om Pauline Rung i tittelrollen i Halévys opera *La juive* ('Jødinnen') i København i 1838 og 1842. Han gir et fascinerende innblikk ikke bare i en rolleskikkelse,

men i Rungs stemmekvaliteter og er særlig opptatt av tilpasninger i hennes vokalparti til 1842-oppførelsene, om de bidro til å forsterke "jødiske" kvaliteter ved stemmen, og hva disse eventuelt besto i. Det spesifikt jødiske ble egentlig definert gjennom plot, kostymer og andre faktorer, ikke gjennom musikken, men i rollen ble både skikkelsen, musikken og klangen i Rungs stemme forbundet med noe "jødisk".

Hesselager viser at "jødiskhet" ofte karakteriseres av kulturell annerledeshet, et sted midt mellom jødedom og kristendom. Spørsmålet er om Rachel i *La juive* kan plasseres i et slikt 'midt-imellom'-paradigme. Tilpasningene i vokalpartiet i 1842 hadde til hensikt å skåne stemmen, men Hesselager argumenterer for at de også var ment å gi den et større preg av dramatisk "eksotisme" eller "jødiskhet". Men selv om Pauline Rung i denne rollen ble definert som sydlig, eksotisk og jødisk, gjaldt ikke dette én gang for alle. Hun fremstilte også mer «nordiske» roller og balanserte mellom disse egenskapene.

Camilla Hambro avslutter med en artikkel om oppførelse av verk av to kvinnelige komponister, svenske Helena Munktell og danske Tekla Griebel – begge med betydelig suksess i samtiden, men ukjente i dag. Munktells *I Firenze* (1889), en franskinspirert *opéra comique*, var den første opera av en kvinnelig komponist som ble antatt på den kongelige opera i Stockholm. Griebels ballett *I Rosentiden* (1895) var et bestillingsverk til kvinneutstillingen i København i 1885. Hambro undersøker under hvilke betingelser verkene ble komponert, oppført og mottatt. Både Munktell og Griebel virket innenfor en sterkt kjønnnet musikkultur dominert av mannlige komponister, utøvere og kritikere. Særlig sistnevnte var ofte negative overfor kvinner som prøvde seg innen prestisjefylte sjangre som opera og ballett. Ved å delta med slike verk i en musikalsk offentlighet

hvor maskuline idealer var rådende, viser Hambro hvorledes de udfordret etablerede konvensjoner.

Opera on the Move er et viktig bidrag til sentrale aspekter ved opera i Norden på 1800-tallet. Det er å håpe at den følges opp av flere publikasjoner. En kort omtale av forfatterne savnes. Noen artikler er mangelfullt korrekturlest, men slike innvendinger til tross: dette er en velskrevet og perspektivrik bok som bør være av stor interesse både for musikkforskere og et generelt musikkinteressert publikum.

Randi M. Selvik

Mozart and Enlightenment Semiotics

Stephen Rumph: *Mozart and Enlightenment Semiotics*. University of California Press, 2011. 266 s. ISBN 978-0-520-26086-3

För opplysningens tänkare spelade musik en särskild roll. Tidens empiristiska kunskapsteori ledde till ett starkt intresse för hur mänskligt språk kunnat uppstå ur rena sinnesförmåelser. Tänkare som Condillac, Rousseau och Herder ansåg att språken hade sin grund i primitiva känslouttryckningar av närmast musikalisk karaktär. Detta medförde att även musik blev en filosofiskt intressant fråga, något som återspeglas bland annat i tidens långa debatt om huruvida (rationalistisk) fransk eller (sensuellistisk) italiensk musik är att föredra.

1700-talets språkfilosofer intresserade sig alltså för musik; men intresserade sig musikererna för språkfilosofi? Stephen Rumph menar att så var fallet, något han argumenterar för i *Mozart and Enlightenment Semiotics*. När Rumph här närmar sig Mozarts musik är det därför med föresatsen att analysera den utifrån samtidens semiotiska idéer, något som konstigt nog inte gjorts tidigare. För trots att

1700-talets semiotik ådragit sig en hel del intresse sedan 1960-talet så har dess musikanknytning studerats ytterst sparsmakat, och knappast alls ur ett musikaliskt perspektiv. Downing A. Thomas erbjuder visserligen en grundlig genomgång av de filosofiska teorierna i *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, (Cambridge University Press, 1995), och Matthew Riley berör några aspekter i *Musical Listening in the German Enlightenment: Attention, Wonder and Astonishment*, (Ashgate, 2004), men varken Thomas eller Riley tar steget till någon semiotisk musikanalys. Som Rumph påpekar är detta överseende desto besynnerligare med tanke på att så mycket av senare tidens främsta forskning om wienklassikerna ofta fokuserat just på retorik och semiotik. Men trots detta intresse har en historiskt präglad 1700-talsmusiksemiotik saknats; tills nu det vill säga, för med denna bok har Rumph åtminstone lagt grunderna.

Detta gör han genom ett detaljerat närstudium av ett urval mer eller mindre välkända Mozartverk. Vad Rumph menar sig se hos Mozart är just hur hans verk genomsyras av tidens språk- och kunskapsfilosofi. Som han skriver: "his music reveals a new understanding of the relationship between the senses, signs, and human understanding" (s. 5). Och därför vänder sig Rumph till 1700-talets sensualistiska kunskapsteori och språkfilosofi för att finna insikter och ledtrådar till sina analyser. Hos Condillac, Rousseau, Vico, Smith, Reid, Diderot och Herder finner han idéer om kunskap och språk som han sedan applicerar på Mozarts musik med ofta fascinerande och insiktsfullt resultat.

Framför allt är det filosofernas framhållande av kunskap och språk som konstruktioner Rumph intresserar sig för. Ett blankt subjekt i Lockes anda har att göra reda för en mångfald av olika sinnesförmåelser för att därur

konstruera en uppfattning om omvärlden, och om sig själv. Detta synsätt, menar Rumph, återspeglas i Mozarts verk, och är något för tiden både nytt och utmärkande. Exempelvis pekar han på hur omöjlig Cherubinos första aria i *Figaros bröllop* hade varit för tidigare generationer. Att, som Cherubino, vara osäker på sin egen självuppfattning, "non so più cosa son, cosa faccio" ('jag vet inte vad jag är, vad jag gör'), skulle varit otänkbart för en operakarakter 25 år tidigare, men med en empiristisk kunskapssyn blir det plötsligt möjligt. Mening och kunskap är inte längre av Gud givna utan måste konstrueras av subjektet, och då kan man naturligtvis tänka sig att subjektet inte alltid är helt klar över vad sinnesförnimmelserna ska betyda. Som Rumph påpekar uttrycks Cherubinos osäkerhet också i musiken: musikaliska figurer som vid första anblicken verkar ha klara enkla betydelser visar sig vid närmare betraktelse vara förvånansvärt mångtydiga. Och, som Rumph visar, detta är något Mozart tar fasta på, utnyttjar och stundtals till och med låter bli huvudsaken. Exempelvis handlar i Rumphs ögon fjortonde symfonins första sats just om att göra reda för de förvirrande sinnesintryck den inleds med.

En central del av Rumphs studie behandlar Leonard Ratners idé om topics. När Ratner introducerade dessa (i *Music: The Listener's Art*, 1957 och 1966, samt *Classic Music*, 1980) revolutionerade han synen på wienklassikerna och lade grunden för det retorikintresse som präglade en stor del av forskningen sedan dess. Att det tematiska material Haydn, Mozart och Beethoven använde sig av var präglade av sitt karaktäristiska innehåll, och att deras användning kunde tolkas semantiskt har gett upphov till en strid ström av lysande studier de senaste decennierna. Om Rumph än inte vill bestrida idén om topics, så söker han åtminstone att komplicera den. Dels genom en upplysande diskussion om synen på topics

under 1700-talet, men framför allt genom att visa att dessa topics i praktiken sällan är varken så entydiga som det ofta ges sken av, eller har en så självklar betydelse. Denna insikt är en av bokens främsta förtjänster.

Som Rumph framhåller får detta konsekvenser också för den typ av allegoriska analyser som lagts fram inom New Musicology. Går det, som Rumph visar, inte att urskilja några stabila åtskilda identiteter i musiken blir det exempelvis problematiskt att som Susan McClary hävda att pianokonserten i G dur, K. 453, skildrar spänningen mellan den borgerliga individen och samhället. Enligt Rumph ligger konsertens fokus snarare på subjektets flyktiga natur, i det att Mozart förvillar identiteterna genom att frånta instrumentgrupper deras idiomatiska material och sedan ägna konserten åt att visa hur musikaliska subjekt tar form. Självfallet skulle även detta kunna ges en allegorisk tolkning, även om Rumph här låter det bli vid första ansatsen. Det är inte så att man ska låta bli att söka mening i Mozarts musik, men man bör göra det på dess egna villkor. Det är först när man studerar den utifrån dess egen tids semiotik som alla intrikata nyanser blir tydliga. Och gör man det framstår också alla sentida bryderier om instrumentalmusikens förunderliga uppblommande ett kvarts sekel innan någon förstod dess mening som en simpel missuppfattning. Som Rumph skriver: "Haydn, Mozart, and their fellow composers did not create absolute music by fleeing language. Instead, they refined those parameters shared by both music and language – gesture, inflection, prosody, phrase structure. In the Enlightenment imagination, these were the pure origins of speech" (s. 210). Att Rumph nu på ett övertygande och inspirerande sätt länkat denna tankevärld till tidens musik är en storartad gärning.

*Mårten Nehrfor*s

Inte riktigt lika viktigt?

Marie Selander: *Inte riktigt lika viktigt? Om kvinnliga musiker och glömd musik*. Möklinta: Gidlund, 2012. 240 s. ISBN 9789178448371

Den forskning som kanske låter sig inrymmas i begreppet rockens kvinnohistoria utgör inte alls ett nytt ämnesområde, och sociologin som omger temat i sen- och nutid framstår nog för den insatte som avsevärt starkare etablerad än den feministiska kampen är i samtida partipolitik. Därinom, emellertid, ser vi enkelt att 1990-talets framställningar av det politiskt korrekta, exempelvis i tveksamma yttranden från populistiska politiker som grundlöst påstod sig vara feminister, idag i det närmaste är uteslutna ur den rådande politiska agendan.

Inte heller den akademiska världen är jämställd, men fog finns för att säga att genusfrågor inte lika lätt avfärdas. Ur ett internationellt perspektiv på det ämne som ligger till grund för Marie Selanders mångfacetterade studie, kan vi utan nämnvärd ansträngning se att såväl akademiska som populärvetenskapliga och journalistiska (eller ska vi säga "populära"?) studier, gjorda av Frith och McRobbie (1978), Reynolds och Press (1995), Bayton (bl.a. 1998), Whiteley (red., bl.a. 1997 och 2006), samt även i våra nordligare breddgrader: Ganetz (bl.a. 1997 och 2009), Lorentzen och Kvalbein (2009), Nordström (2010) och många andra, lagt en solid grund för fortsatt forskning.

Samtidigt förefaller det vara tydligt att grunden i fråga har stor vikt att uppbära. Nämnade författare har gemensamt levererat omfattande studier med insiktsfulla redogörelser över hur rockmusikens subkulturer och scener, trots sina ofta antiauktoritära agendor, i regel framstår som envetet konservativa när det gäller könsfrågor. Liksom den välkända

politiska 1968-rörelsens kvinnor reagerade emot den manliga dominansen inom denna motkultur, har generation efter generation av kvinnor bland många av populärmusikens genrer, scener och subkulturer, konstaterat att deras plats i diverse musikrörelser inte ansetts vara värd att förbättra, eller ens förändra, jämfört med de mer traditionella kvinnorollerna.

Genom detta följer i Selanders framställning en djärv och mycket spännande serie berättelser om kvinnor som under 1900-talet kämpat sig fram i en mansdominerad värld, här porträtterade med en behaglig balans mellan saklighet, respekt och beundran. Tonen i Selanders bok är överlag opretentiös och personlig; hon avstår från att skriva läsaren på näsan med det övermod som man finner hos somliga (främst "populära") författare som "var med när det begav sig" och som därför anser sig ha alla svar på vad som "egentligen hände" och "stod på spel".

Ändå tar studien delvis ett metodologiskt avstamp i författarens egna erfarenheter av att ha varit med om att i mitten av 1960-talet bilda Nursery Rhymes, som var ett av de allra första pop/rock-bandet som helt och hållet bestod av kvinnor. Även om bandet i fråga strävade mer efter att låta som The Beatles och The Rolling Stones, får författarens inledningsvis historiserande förhållningssätt gentemot Ma Rainey, Bessie Smith, Lil Hardin Armstrong, Mary Lou Williams m.fl. ett mer betydande djup, sammanhang och syfte, som en del i den större berättelsen om kvinnliga musiker och glömd musik.

Ett litet kluster av frågor kan här kännas aktuellt, med denna studies underrubrik i åtanke. Har inte Marie Selander ändå varit relativt framgångsrik bland kvinnliga musiker? Var hon inte med och "skrev historia" redan när hon medverkade i Nursery Rhymes? Har

hon verkligen så mycket att klaga över, så här i efterhand? Skulle inte många andra musiker, både män och kvinnor, bättre passa i kategorin "inte riktigt lika viktigt"?

Om så tycks vara fallet, kan läsaren ha glömt att de självbiografiska inslagen mer är ett medel än ett mål, då författaren ovanpå den historiska bakgrunden (sin egen inräknad) presenterar en utökande studie av senare tiders, och generationers, verksamhet bland kvinnor i musiklivet. Här finns en bred, om än lite spretig, fältstudie med intervjuer, porträtt och presentationer av kvinnor och kvinnors verksamhet i vår musikaliska samtid. Att hennes eget band först som sist var låst i kategorin "kvinnlige musiker", eller som det har kommit att heta, "tjejband", är ett mindre utmärkande argument än att samma kategoriska synsätt gentemot kvinnliga musiker är lika karakteristiskt för dagens musikliv.

Vi kan känna igen tendensen från andra studier inom samma ämnesområde, men när sådana observationer levereras är det i regel av en självbiografisk musiker, en bitter journalist, eller en entusiastisk forskarstuderande. I Selanders studie får vi inte bara en inblick i problematiken från en musikers och pedagogs sida, utan också från en ambitiös och erfaren eldsjäl som presenterar sitt källmaterial med en visserligen personlig ton, men även med en saklighet som mest bara med hänsyn till formalia kan sägas sakna akademisk tydlighet.

Det är alltså inte endast en kulturkritik som levereras, ur ett personligt perspektiv, utan också en kungörelse som vittnar om en lojalitet över generationsgränserna av kvinnliga musiker, som förmodligen är betydligt starkare än den mellan de manliga. Återigen blir den bakåtsträvande samtidspolitikens intrång på kulturlivet pinsamt tydlig i musikernas verksamhetsförutsättningar. Kvinnor som under förra hälften av förra århundradet förväntades

sluta som musiker när de bildade familj, levde under snarlika omständigheter som de kvinnor som idag har svårt att få sina män att ta ut pappaledighet, alternativt hitta barnvakter, o.s.v.

Ironiskt nog, med tanke på att författaren själv mest är känd som sångerska, konstateras att kvinnliga instrumentalister är få till antalet men också i sin ringa förekomst hamnat i skymundan i historieskrivningen. Därav följer inte att författaren saknar insikt i musikinstrumentens genuskodning, eller att vikten av kvinnliga förebilder behandlas på ett snedvridet sätt. Tvärtom ger den fortsatta diskussionen därvidlag fördjupning åt den historiska dimensionen i studiens inledning.

Här blir det också tydligt att kvinnliga musiker i högre utsträckning tillåtits framgångar just i rollen som sångare, vilket i någon mening kan nyansera orsakerna bakom Selanders egen karriär. Men även ur det perspektivet visar sig författarens egna erfarenheter berikande för analysen i stort. Det föråldrade tänkandet i musikbranschen, med sin homosociala struktur, mansdominerade makt- och väktarpositioner, belyses med övertygande skärpa.

Sammanfattningsvis kan alltså sägas att studien stundtals kan kännas snårig, på gränsen till att likna en antologi, om än mer enhetlig i sin stilistiska (framför allt språkliga) framtoning. Argumenten är inte nya, men av samma anledning inte desto mindre relevanta. Snarare tvärtom. Selander visar att det vi gärna hoppats vara en svunnen tid av patriarkal ordning i det lättsamma och populära, förblivit en stenhård, fallisk monolit i vårt västerländska kulturliv.

Linus Johansson

Constance Mozart: En biografi

Viveca Servatius: *Constance Mozart: En biografi*. Stockholm: Themis, 2012. 479 s. ISBN 978-91-978359-9-2

När jag gick i skolan, rättare sagt Kungl. musikhögskolan i Stockholm på 1960-talet, hade vi som litteratur i ämnet musikhistoria Jeanson-Rabes tre böcker *Musiken genom tiderna* I-III. Böckerna var skrivna under 1920-talet men trycktes om regelbundet. Där kunde man så sent som i utgåvan från 1966 läsa att "Konstanze var säkerligen icke Mozart värdig – och vilken kvinna hade varit det! – och det är framför allt hennes slapphet och karaktärlöshet, som gjorde det så omöjligt för Mozart att ekonomiskt finna fast mark under fötterna." (II, s. 150). Säkert har många svenskar som har läst Jeanson-Rabes böcker uppfattningen att Mozart ville gifta sig med Constances syster Aloisia men att mamma Weber kopplade ihop honom med Constance för att hon behövde gifta bort sina döttrar, att Constances och Mozarts barn dog eller var mindre begåvade och att Constance saboterade Mozarts ekonomi och – värst av allt – inte visste var han blev begravd. Källan till alla dessa myter var sannolikt Einsteins bok om Mozart. Den enda svenska författare som före Viveca Servatius har tagit Constance på allvar är Gerd Reimers, som ägnar ett kapitel åt henne i boken *Maka och Omaka* (1984). Där bekräftar hon bland annat att Constance bara var 28 år när hon blev änka och att hon under åtta år födde sex barn varav bara två överlevde.

Frågan är hur stora kunskaper om Mozart själv som behövs för att kunna ta boken om Constance till sig? I samband med 200-årsjubileet av Mozarts död, fick jag en hel rad av böcker som kom ut för recensioner till Bibliotekstjänst, som jag läste och skrev för.

Det innebär att jag har läst många böcker på svenska om Mozart. Lägg därtill ett antal böcker på tyska och engelska om samme man, så blir det ganska många. Min kunskap om Mozart, hans liv och musik är nog ganska OK. Därför har jag läst Servatius bok med stort intresse, nästan sugit i mig varje mening om denna kvinna som tidigare har varit någonting ganska odefinierbart vid sidan om geniet, knappt en gång människa.

Servatius bok är traditionellt upplagd, efter biografins inledning med presentationen av bland annat några viktiga källor, startar hon med att skildra familjen Weber och Constances uppväxt i Mannheim, där Mozart mötte familjen vid sitt besök hösten och vintern 1777–78. Relationen mellan honom och Aloisia, som sjöng sånger han komponerat, blev känd. Brytningen ett år senare orsakade uppseende. I skildringen av Mozart i Wien framgår det att baronessan Martha Elisabeth Waldstätten hjälpte Mozart och Constance som nygifta, medan det dröjde innan Mozarts familj accepterade henne. I ett lamt försök att förklara orsaken till varför han valde Constance, skildrar Mozarts henne i ett brev till Leopold Mozart som en bra hushållerska och livskamrat. I augusti 1782 stod bröllopet.

Under Mozarts år i Wien hade han en stor krets av vänner kring sig. Mozart var "furstligt" klädd och ägde flera frackar, västar och byxor, allt i de finaste kvaliteterna som fanns att få. När han 1787 utnämndes till kejsarlig kammarkompositör ökade kraven på hans klädsel och det samma gällde för Constances kläder. Kring 1784 hade familjen god ekonomi med både betjänt, kokerska och kammarjungfru. Constances roll var inte obetydlig, hon spelade och sjöng igenom hans kompositioner och deltog så långt möjligt i Mozarts liv. Efter Mozarts död 1791 förföljdes hon med frågor om begravningsplatsen, utan att kunna svara.

Efter 1792 och efter att ha ordnat upp

ekonomin, blev Constances liv lugnare. De två sönerna, Carl och Wolfgang togs om hand och utbildades till musiker hos vänner i Prag och hon hyrde ut rum i sin lägenhet för att försörja sig, ett under perioden vanligt sätt att försörja sig som änka. Till hyresgästerna hörde bland annat den danske diplomaten Georg Nicolai Nissen, som hon senare gifte sig med. Mellan 1810 och 1820 bodde hon tillsammans med honom i Köpenhamn, där hon umgicks med societeten, bland annat i Kammarahbeckes och Friederike Bruns salonger. 1821 lämnade Nissens Köpenhamn och slog sig ner i Salzburg. (Den svenske diplomaten Fredrik Samuel Silfverstolpe var en annan nära vän.)

Requiem är ett verk vars autenticitet ägnas regelbunden uppmärksamhet i boken. Det framgår att Süssmayrs liv efter Mozarts död var problematiskt och att man diskuterade vad av verket som var komponerat av Mozart, några menade att Mozart bara komponerat de första satserna, medan Constance och Servatius menar att Mozart hade skisser på de sista satserna som Süssmayr fullföljde, vilket är mer sannolikt.

Mozarts två söner, Carl och Wolfgang, återkommer Servatius till regelbundet. Carl (1784–1856 eller 1858, vilket gäller?) bodde under hela sitt vuxna liv i Milano, han gifte sig aldrig för han "ansåg det alltför riskabelt att låta berömda mäns släkter leva vidare" (ss. 424–425). Den andra sonen, Wolfgang (1791–1844), bodde under större delen av sitt liv i Lemberg (nuvarande Lviv i västra Ukraina) där han bland annat var anställd hos familjen Baroni-Cavalcabò och undervisade barnen i musik. Servatius antar att Josephine Baroni-Cavalcabò var Wolfgangs älskarinna. Till henne testamenterade han sin kvarlåtenskap.

Det framgår av litteraturförteckningen att det finns en speciallitteratur om Constance Mozart som Servatius har använt. Majoriteten är korta artiklar, en engelsk biografi av Francis

Carr (1983) finns på Musik- och teaterbiblioteket i Stockholm. Carr skildrar ingående förgiftningstankarna och Mozarts eventuella relation till Magdalena Hofdemel, Servatius skriver om händelserna men är inte spekulativ som Carr.

Servatius biografi är skickligt genomförd. Hon presenterar de personer som har funnits kring Constance, deras sociala positioner och sederna för umgänget. Servatius skildrar också de sociala villkor som familjen hade under Mozarts tid och Constances hårda villkor för de två sönerna Carl och Wolfgang, varav endast Wolfgang blev musiker men verksam långt österut i Galizien, en av habsburgska väldets delstater. Att Constance var angelägen om att få sin familj bekräftad, framgår genom hennes arbete med de stora gravarna och grundandet av Mozarteum i Salzburg. Mycket skeptisk var jag innan boken kom, sedan sträckläste jag den med största nöje. Servatius biografi om Constance Mozart vill jag rekommendera alla som gillar Mozart och receptionen av Mozarts musik in på 1800-talet.

Eva Öhrström

The Music Theory of Harald Vallerius

Peter Sjökvist: *The Music Theory of Harald Vallerius: Three Dissertations from 17th-Century Sweden*. (Studia Latina Upsaliensia XXXIII.) Uppsala University, 2012. 426 ss., ill. ISBN 978-91-554-8460-6

The musical work of Harald Vallerius is not widely known, at least in the English-speaking world. I confess that the name of Vallerius was unknown to me before seeing this book.

Harald Vallerius (1646–1716) was the first to present a disputation in music in the University of Uppsala, and also apparently

the first to publish advanced music theory in Sweden (p. 10). His *Disputatio physico-musica de sono* (1674) discussed the nature of sound in strings and pipes, combining acutely-observed experiments with theoretical material. Vallerius spent his career in Uppsala, in a variety of posts including organist at the cathedral and assistant librarian at the university library. From 1684 he was professor of physics and from 1690 professor of mathematics at the university, until his retirement in 1712. He was a gifted practical musician; although no musical compositions can be confidently attributed to him, he made an enduring contribution by editing the music for the Swedish hymnal and chorale book in 1697.

As well as his disputation of 1674, two further dissertations on related topics were published under his name (it appears that for the second another scholar, Olaus Retzelius, "held the pencil": see pp. 23–5). The *Disputatio physico-musica secunda de modis* (1686) addressed music's power to rouse affects, with particular reference to the variety of musical modes. *The Disputatio musica de tactu* (1698) dealt with the musical division of time: the varieties and affective power of different rhythmic modes.

The volume under review presents the texts of these three musical publications in Latin and English. The edited texts total just under 100 pages, with another 100 pages of facing-page English translations. There is a total of a little more than 200 pages of editorial material, including a general introduction of 70-odd pages and detailed commentaries on the separate texts, in the form of endnotes, totalling nearly 130. A detailed index greatly assists the usability of the book, although a few of its longest entries should have been subdivided.

As Sjökvist acknowledges (p. 11), his introduction and commentaries focus fairly

substantially on philological matters, with quite lengthy discussion of the general characteristics of Vallerius's Latin and detailed remarks on various items of his technical vocabulary. A portion of the introduction (pp. 38–57) is occupied with a glossary of his more unusual terms. All of this information is welcome, and Sjökvist has carried it out and presented it admirably; one of its effects is to place his translations of the three texts beyond reasonable criticism.

In view of this strong philological interest I was slightly surprised that the Latin text is presented in a somewhat normalized edition: the choice of "u" and "v" is modernized; most diacritical marks are deleted, abbreviations are expanded and punctuation is modernized. Few readers, perhaps, will be seriously disturbed, but in view of the rarity of the original volumes it seems a pity that the exact text that was printed in the seventeenth century cannot generally be recovered from this edition.

Sjökvist also presents historical information about Vallerius and his work. A historical excursus on the system of disputation and dissertation (pp. 11–13) is very welcome, and Sjökvist draws attention to what is and is not implied by the association of Vallerius' name with the three disputations printed here (pp. 22–25). Other topics briefly sketched include the history of music theory at Uppsala university (pp. 14–19) and of course Vallerius' life and career (pp. 19–22). The endnotes to the three texts also contain a considerable quantity of historical information.

Vallerius was writing at a time when the study of music by mathematical and scientific means was developing rapidly in a number of European countries, while the previous half-century had seen the publication of works of enduring importance on the subject in (particularly) France, Italy and the Netherlands. Vallerius' detailed and

experimentally-informed discussion of the nature of sound in his first disputation bears remarkable similarities to contemporary English work including that of Francis North (1677). Sjökvist gives perhaps less discussion of the relationship of Vallerius' work to this context than some readers may desire, and places it almost exclusively in the notes to the individual texts rather than in the general introduction.

This was also a time when various scholars were republishing and translating into Latin ancient texts on music theory, most notably in the mid-seventeenth century Marcus Meibom (1630–1710/11). Meibom worked in Stockholm and Copenhagen, and published his *Antiquae musicae auctores septem* in 1652 at Amsterdam; Vallerius must surely have been aware of it. Vallerius was largely concerned with questions to do with the physical nature of sound, which was not always a main topic in these ancient texts, but it would nevertheless have been valuable to see some consideration of what he might have learned from Euclid, Aristoxenus, Ptolemy and others.

From a historical point of view some readers may also wish for more information about the first editions of these texts and their fate. The number of copies printed; the steps taken, if any, to distribute them; where the copies are now located and whether any early readers can be identified. Sjökvist mentions (p. 79) and even illustrates (p. 81) early handwritten emendations, but does not explore their significance. Some works on musical theory certainly circulated internationally in this period, and it would be most interesting to know whether Vallerius's were widely read, and whether reference to them was ever made by later thinkers.

No critical edition can answer every question. Sjökvist has done scholars a real service in presenting and translating these texts, and

his commentary is illuminating and valuable on point after point; it is a model of lucidity and erudition. This volume will be of interest to historians of music theory and historians of science, and will also be a valuable resource for those interested in the development of the Latin language in the seventeenth century.

Benjamin Wardhaugh

Ingemar Hedenius heliga rum

Thure Stenström: *Ingemar Hedenius heliga rum: Sofokles, Kierkegaard, Mozart*. Stockholm: Atlantis, 2011. 368 s. ISBN 978-91-7353-431-4

Litteraturvetaren Thure Stenströms bok om filosofen Ingemar Hedenius (1908–82) är på många sätt imponerande. Först och främst är den närmast en njutning att läsa – såväl språkligt som intellektuellt. Därtill fångar Stenström upp aspekter i Hedenius filosofiska verksamhet som fördjupar och breddar förståelsen av dennes roll, funktion och auktoritet i det svenska kulturlivet. Pessimisten och ateisten Hedenius har gjort stora avtryck inom en rad områden – särskilt inom moralfilosofin och det politiska tänkandet. Den forskning som har bedrivits om honom har också fokuserat på dessa områden – allra mest på dennes kristendomskritik. Få har emellertid på djupet studerat Hedenius estetiska teori. Det är också denna som står i fokus för Stenströms bok, närmare bestämt Hedenius syn på litteratur och musik. Boken består av fyra långa kapitel, som förvisso kan läsas var för sig men som får sin fulla funktion om de läses tillsammans. Stenström väljer att fokusera sin framställning på vad Hedenius "skrivit om en stor dramatiker från antiken, en känd diktarfilosof från 1800-talet samt slutligen tonkonstens mästare" (s. 14) – nämligen Sofokles, Kierkegaard och Mozart.

I centrum för de två första kapitlen, "Hedenius och Sofokles. 'Kung Oidipus' och det tragiska", samt "Hedenius och Sofokles. 'Oidipus i Kolonos'", står de två begreppen lidande och medlidande. Litteraturens ändamål, menar Hedenius, är att den "ger oss kunskap genom att vidga vår erfarenhetsram och låta oss få inblickar i skeenden som vi aldrig själva hinner uppleva i levande livet" (s. 28). Denna typ av kunskap är av ett annat slag än den vetenskapliga. Sofokles tragedi *Kung Oidipus* exemplifierar lidandets funktion för den mänskliga tillvaron. För Hedenius blir det dock problematiskt att njuta av tragedier samtidigt som samma skeende i verkligheten "skulle fylla oss med avsky och motvilja" (s. 30). Lidandets funktion ställs därmed på sin spets: "Gör vi verkligen rätt i att estetiskt goda framställningar av lidandet, när vi eljest och etiskt måste förkasta lidandet, då det möter oss ute i verkligheten?" (s. 31). Ett svar ligger i medlidandets funktion. Hedenius utvecklar här ett antal teorier, varav en formuleras som "normen om det ondas vikt". Här argumenterar han för att det goda i tillvaron inte kan uppväga det onda. Normen aktualiserades inte minst av erfarenheten av andra världskriget. Som Stenström skriver: "Att livets onda överväger över livets goda är en insikt, som med existentiell skärpa tränger sig på, så snart vi på allvar betänker de lidandes oförsonliga livsöde" (s. 34). Men denna norm kan alltså aldrig vägas upp av konst. Centralt här är att Hedenius inte tolkar Sofokles tragedi utifrån dennes historiehorisont, utan riktar den mot nutiden. Han "förallmänligar" dramat så att det blir allmängiltigt, och därmed ett uttryck för något som är sant mot livet. Frågan är följaktligen hur det kan komma sig att vi kan uppleva och acceptera estetiskt välbehag i konstverk, vars upplevelser vi anars i verkligheten skulle finna upprörande. I Schopenhauers uppfattning av det tragiska,

finner han en idé om medlidandets funktion. Schopenhauer "preciserar och fasthåller sorgspelets väsentligaste funktion: att skildra livet sådant det faktiskt är, att avslöja livets fundamentalt onda karaktär och lidandets övermakt och – inte minst viktigt – att härom förmedla kunskap, insikt" (s. 87–88). Därmed har vi glidit in i Hedenius studie av *Oidipus i Kolonos* som sätter medlidandet i fokus. Detta drama "slutar med hjältens död, men det är en efterlängtnad händelse. Oidipus befrias äntligen från sitt olycksöde, han blir försonad med livet och får även ett slags upprättelse" (s. 109). Dramat är *Kung Oidipus* inverterat. Här visar man honom medlidande. I relation till "normen om det ondas vikt" innebär medlidandet en konsekvens av att mänsklighetens tillvaro innehåller mer ont än gott; det är därtill ett uttryck för en respekt för människovärdet – särskilt om den leder till handling för att motverka det onda. Lidande utan medlidande riskerar en inskränkning av människovärdet.

Det är i kapitel tre, "Ingemar Hedenius och Søren Kierkegaard", som Stenström diskuterar Hedenius estetiska teori mer ingående. Hedenius läsning av Kierkegaard är till att börja med svår och problematisk. Han har problem med Kierkegaards dyrkan av en grym och brutal Gud – inte minst hans förespråkande av kristendomen som svar på hur man skall leva, samt dennes "idealiserings av lidandet" (s. 177). Han börjar därför läsa honom som en diktarfilosof. Kierkegaard är ordkonstens mästare, och ur ett kunskapsteoretiskt perspektiv blir detta särskilt intressant. Dikter är att likna vid logiskt öppna satser: de kan varken vara sanna eller falska. Som Stenström skriver: "Eftersom dylika logiskt öppna satser, åtminstone i regel, också är estetiskt meningsbärande i ordkonstverket, öppnar sig en djupgående klyfta fram mellan diktens sanning och sanningen i ordinär sakprosa" (s. 183). Här framträder en idé om den rena konsten. Hans estetiska teori är med

andra ord ett försvar för konsten för konstens skull. Den typ av sanning som konsten är ett uttryck för är inte sanning om livet, utan sanning mot livet.

I det avslutande kapitlet, "Ingemar Hedenius och Mozart", presenterar Stenström i tur och ordning Hedenius egen musikutövning, i egenkap av flöjtist, hans musiksmak, samt hans musikestetik. Musiken har alltid spelat en stor roll i Hedenius liv och filosofiska verksamhet. Han hade fortlöpande kontakt och samarbete med landets musikerelit och tonsättare, och visade stor förtrogenhet med den stora tonsättarkanonen. "Normen om det ondas vikt" framträder även i relation till musiken. Inte ens Mozarts symfonier kan väga upp mot lidandet i exempelvis Auschwitz, utan själva tanken på detta är "så motbjudande, att man inte kan skriva ned den utan att samtidigt stämpla den som absurd", menar Hedenius (s. 286). När det gäller Hedenius relation till de svenska musikforskarna framträder en slags ömsesidig beundran. Hans musikfilosofiska auktoritet innebar att han gång efter annan fick i uppdrag att medverka i olika musikalisk-estetiska sammanhang. Han publicerade också musik-estetiska arbeten, som essän "Om det musikaliskt sköna", i *Svensk tidskrift för musikforskning* (1976), där han utvecklar ett resonemang kring begreppet skönhet. Skönhetsupplevelsen är en åskådning av det icke konstaterade slaget: skönhet är inte en fråga om sanning eller falskhet. Skönhetsupplevelsen utmärks också av så kallade rena bilder, dvs. musiken är autonom (s. 316). Hedenius estetiska teori om det musikaliskt sköna är en variant på konsten för konstens skull (s. 320).

Lidandet och sanningsbegreppet är alltså två centrala aspekter i Hedenius estetiska teori. Kan dessa sättas i relation till det samtida svenska musiklivet? Författaren och poeten Erik Lindegrens diktsamling *Mannen utan väg* (1942) var för tonsättaren Blomdahl, vars

körverk *I speglarnas sal* (1951–52) baseras på denna diktsamling, en spegling av en allmän livserfarenhet. Dikterna i samlingen är apokalyptiskt färgade, ett uttryck för människans vanmakt inför ondskan så som den utspelade sig i världen under andra världskriget. Vad säger "normen om det ondas vikt" om dikterna och musiken? Kan man tolka dem som ett uttryck för sanning mot livet? Ja, Blomdahl gav vid ett tillfälle uttryck för att han eftersträvar en musik som är musik; han kan varken säga ja eller nej med den. Men sann är den ändå; med Hedenius ord skulle den kunna "ge oss kunskap om ett skeende som vi inte hinner uppleva i levande livet" – den är sålunda av det icke konstaterade slaget, vars skönhetsupplevelse formuleras i rena bilder. Dessa är endast några tankar av det som Stenström lyfter fram hos Hedenius, som breddar den musikvetenskapliga förståelsen av det samtida musiklivet.

Mats Arvidson

Studia Musicologica Regionis Balticae I

Studia Musicologica Regionis Balticae I. Ed: Ole Kongsted. Copenhagen: Capella Hafniensis Editions, 2011. 304 pp., illus., music exx. ISBN 978-87-994281-0-6

A new Danish series of musicological studies is now being published from Capella Hafniensis Editions in cooperation with The Royal Library (Copenhagen). It is dedicated to publishing articles that are dealing with "Themen der Ostseeraumkultur". Musical culture in the Baltic Sea area as a concept was put forward by the Swedish musicologist Carl-Allan Moberg in 1957, and it was criticized and developed further by among others the members of the research project *Östersjöområdet*

som musiklandskap that was launched in 1990. The present volume works as an anthology bringing together some of the writings of the working group from 1990. Three of the six former members are represented, contributing with nine of the ten articles. To readers who want to get familiar with some of the central concepts of research in "der Ostseeraum", a publication like this must be welcome.

The editors give no information why this newly initiated journal should have a Latin title. It is in line with the other series that are being (or will soon be) published from the same publisher: *Monumenta Musica Regionis Balticae*, *Ars Baltica Musicalis*, and *Documenta Musica Regionis Balticae*. The "Hauptsprache" of the series is German, but the current volume includes contributions in English, Swedish, and Danish as well. Thus, the series has both a national and an international profile, and since it covers a large thematic field it should naturally embrace the variety of studies that are conducted by many music scholars worldwide. However, the journal is intended to be a forum "das offensteht für Beiträge aus allen Ostseeländern, Norwegen eingeschlossen" (p. 10). One wonders why scholars from outside the region are to be excluded. Over the last decades there has been a growing interest in the musical cultures of the Baltic Sea area – also from scholars outside the region, who have contributed to new perspectives on the field. I am sure they too would welcome a series dedicated to this subject. The volume makes room for different kinds of contributions, for instance lengthy studies, short report-like articles, and source presentations. This seems like a good way of arranging a large-scale volume like this (consisting of more than 300 pages). The contents mainly cover studies from the period 1500–1800, while a couple of articles deal with historiography of the twentieth century.

As mentioned, some of the writings from the members of the 1990 research group has been included in this first volume of the series. The background, the outcome, and the continuation of the project are shortly described by its late leader Greger Andersson (pp. 69–74). Two articles by Heinrich W. Schwab (originally published 1989 and 1993) focus on the structure and concept of 'der Ostseeraum'. As a direct response to the writings of Moberg, Schwab suggests (in "Zur Struktur der Musikkultur des Ostseeraumes während des 17. Jahrhunderts" [pp. 13–38]) a distinction between three musical cultures: in villages, in cities, and at courts. Based on examples from all three categories, he demonstrates, for instance, the different social conditions under which music and musicians were employed. Another article by Greger Andersson on "Musikgeschichtschreibung in den Nordischen Ländern am Ende des 20. Jahrhunderts" (pp. 87–97) reports some of the different cooperations that were carried through by musicologists in the Baltic Sea area in the 1980s and -90s. Besides describing the above-mentioned research project that Andersson himself was leader of, he draws attention to the book *Musiken i Norden* from 1997 that was initiated to address the need for a Scandinavian music history as opposed to the individual national music histories. As the editor of the book, Andersson reveals some of the initial considerations that influenced the writing of a music history from a supranational perspective.

In his third article Andersson draws attention to four documents from Lübeck and Stockholm that contribute to throw light on the role of "Der Stadtmusicus als Hochzeitmusikant" (pp. 75–85). The sources, which are transcribed in full length in the article, give insight into, for instance, how the "Musikanten" in Lübeck were required to serve the citizens differently according to

their social rank. Two documents deal with how they were forbidden to play at weddings during the mourning period of the emperor in 1711. Also Ole Kongsted's article on "Die Musikalien im Archiv der Hansestadt Wismar" (pp. 217–230) presents information on rediscovered (in 1995) sources, in this case eight vocal pieces from the seventeenth century.

An article by Joachim Kremer is concerned with "die regionale Ausdifferenzierung des Kantorats im Ostseeraum" and intends to re-evaluate the fundamental question of whether the office of the "Kantor" was uniform or differentiated in the region (pp. 99–175). The study is based on a new type of sources in this connection, namely biographical writings from the eighteenth century. Especially Johann Mattheson's extensive biographical project in his *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740), which he worked on since 1713, is thoroughly investigated in order to assess Mattheson's purposes of collecting life stories of contemporary musicians. He was concerned with the state of music and musical life, and Kremer argues that "das eigentliche Ziel seiner biographischen Bemühungen [...] aus einer theologischen Argumentation abgeleitet [ist]" (p. 120). The honour of music was to be rehabilitated through biographies, "indem die verschiedenen Lebenswege der Musiker die Weisheit Gottes erkennen lassen" (p. 121). Through a comparison with other contemporary biographies Kremer shows that Mattheson's biographical writings were complex in terms of content and style. Mattheson was concerned with "weitaus mehr als nur Berufsbiographien zu veröffentlichen" (p. 149). The last part of the article is investigating "ob das vom Ideal der Gelehrsamkeit bestimmte Kantorat die Regel war oder ein an der musikalischen Praxis ausgerichtetes Kantorat, wie Mattheson es propagierte" (p. 153). With views on especially Scandinavian grammar schools, Kremer draws

attention to many structural differences throughout the region, and concludes: "Solche regionalen und lokalen Ausdifferenzierungen sind gegeneinander abzugrenzen, so dass sich als historiographische Aufgabe weniger die Darstellung der Einheitlichkeit des Phänomens stellt, sondern die Beschreibung der Vielgestaltigkeit" (pp. 171 ff.). Studies of the 'Kantorat' in Denmark are few, and Kremer primarily bases his survey on Bengt Johnsson's *Den danske skolemusiks historie indtil 1739* (1973). To comply with Kremer's request of describing the variety of the 'Kantorat' in the Baltic Sea area, I would like to mention my own study of the musical life at Copenhagen churches, where the role of the different "kantorer" varied during the first half of the seventeenth century according to their institutional affiliations or as a result of changing demands for musical activities in the city (Bjarke Moe: *Musikkulturel trafik i København og Rostock: Musikerrekruttering og repertoirefornyelse i første halvdel af 1600-tallet*, diss., University of Copenhagen, 2010).

Ole Kongsted's article on the "carmen gratulatorium" presents an investigation of printed 'congratulation songs' (pp. 177–87). The study is based on an inspection of the *RISM A/I* catalogues, which contain (often fragmental) titles of printed music until 1800. Only prints up until 1660 are included in the investigation. The author counts 630 prints containing occasional works under the definition "ein Musikwerk also, das für die Aufführung zu einem bestimmten Anlass komponiert wurde" (p. 179). Not all kinds of occasional works are included, though; only music for celebration is counted in. The number of prints found also covers some "Dedikationswerke", but it is not clear whether they were written for specific occasions. Kongsted sums up some of the formulas used in the printed titles ("Epithalamium in honorem [...]", "Cantio in

honorem nuptiarum [...]") that reveal the contents of the print. However, it is unclear what kind of information is uncovered in the titles of the prints, and whether further source evaluations have been conducted in order to assess the status of a certain print as 'occasional music'. The author emphasizes that not all prints with occasional music will be spotted by looking only at the title of a publication, since the contents of it might not be mentioned specifically on the front page. The results of the investigation covers only printed music, and thereby occasional music in manuscripts is ignored despite its significant contribution to the genre. The extent of these limitations is not further commented on by the author, and it is questionable whether the method is sufficient to give an account of occasional music in general. From the data the author concludes that "die Hochzeitmotette in der Renaissance [bildet] eine der häufigsten Formen von Gratulationsmusik" (p. 180) with a total number of 513 prints (out of 630). Around 66 per cent of the prints were published 1595–1639. It raises a row of questions as to what could have caused the raise and decline of the number of prints: Was it common to have occasional music printed in the late 16th century, or was it rather becoming a widespread tendency to have music written for special occasions? What role did the printers play? How did the Thirty Years' War influence the production of occasional music, and how is this related to the production of music prints in general? The genre *carmen gratulatorium* and more generally 'occasional music' calls for further studies that include more varied sources. An ongoing project at the University of Greifswald led by Peter Tenhaef is at the moment collecting information on extant occasional music related to the Baltic Sea area. Once the catalogue of sources is available, we will be confronted with the

variety of material preserved in both prints and manuscripts.

The third article by Kongsted is a survey on the musical life at the royal court of Christian IV (1588–1648) and it sums up the many different situations at court when music was played (pp. 189–215). Thanks to Kongsted's familiarity with the topic, it gives an informative account of the role of music "at times of feasting and festivity" and "in everyday life of the king" (p. 207) and how it displayed "The Secular 'Rex Splendens'". Also the fourth and last article by Kongsted is concerned with Danish court music. The lengthy study on "Musikhistoriografien og den danske hofmusik i den nordiske Senrenaissance" (pp. 231–87) has the purpose of providing a survey of the writings on music at the Danish court from c.1515–c.1650. This seems like an interesting task – and a rather large one, too. Kongsted's many years of research come into light as a large amount of references to the existing literature is presented, especially in relation to the sixteenth century. To scholars who want to devote themselves to the subject many interesting and relevant texts are listed. However, the criterion for Kongsted's selection of literature, on which he bases his examination of the historiographical tendencies, remains unclear. A large number of studies from the past decades are ignored although they would have contributed to throw further light on recent research interests in Danish court music. Since the article is presented as part one, the second part of the article, which is to be published in a forthcoming issue, might be concerned with this.

The present volume of this new series looks back upon a corner of musicological research in the musical culture of the Baltic Sea area. Six of the ten contributions in the volume have been published before (the two by Schwab and the four by Kongsted). This

makes good sense, since some of them come from minor publications that might be difficult to get hold of. As mentioned earlier, a couple of the articles represent important contributions to the development of the concepts of musical culture in 'der Ostseeraum'. Also Ole Kongsted's article on "The Secular 'Rex Splendens'" that was published in the anthology *Christian IVs Verden* (1988) is now accessible for foreign researchers in an English translation. Much research on music in "der Ostseeraum" has been accomplished and brought forward to the public during the last three decades. The re-issued writings from the 1980s and -90s stand as testimonies of the 'state of the art' of that period. It would, however, also have been interesting to read a survey of current problems and interests in the research of music in the Baltic Sea area. Furthermore, the opportunity of brushing up and bringing the old articles up-to-date could have been seized. As the first publication in a row, it is appropriate with a retrospective volume on the background of the research field. Many of us certainly look forward to seeing the coming volumes and to reading new, forward-looking studies.

(This review has previously been published in *Danish Yearbook of Musicology* XXXIX, 2012, pp. 92-95.)

Bjarke Moe

Musiken, medierna och lagarna

Ulrik Volgsten: *Musiken, medierna och lagarna: Musikverkets idéhistoria och etablerandet av en idealistisk upphovsrätt*. Möklinta: Gidlunds förlag, 2012. 224 s. ISBN 978-91-7844-853-1

I förordet till Volgstens studie kan man läsa att texten växt fram ur inledningen till en annan bok i vardande samt att författaren

"lånat friskt från andra författares tankar och resonemang".

Det första händer nog oftare än man tror, medan det sista låter betänkligt. Dock är väl risken försumbar att Platon, Aristoteles, Tinctoris, Zarlino, Locke, Rousseau, Kant, Hegel, Schopenhauer, Hanslick m.fl. skulle höra av sig med diverse krav på ersättning. Dessutom är förfarandet helt i sin ordning om bara källorna anges, om huvudsyftet är att samvetsgrant referera en historisk process, och om framställningen också rymmer inslag av självständig syntes och kritisk reflektion. Och så visar sig dessbättre vara fallet i Volgstens bok, där författaren på 200 sidor generöst delar med sig av sin beläsenhet och vidsyn och sitt sinne för att precisera estetiska och juridiska begrepp. Ordning och reda behövs nämligen för att förstå själva skyddsobjektet, det "idealistiska" musikverk som har varit (och väl alltjämt är) så svårt att få korn på.

Varför är då det idealistiska verket så nödvändigt för upphovsrätten (i sin nuvarande form)? Svaret blir att denna i grunden estetiska begreppsbyggnad krävs för att binda samman upphovsmannen med produkten. Musikstycket måste ha tillkommit genom en personlig skapelseprocess som resulterat i ett unikt, icke-trivialt verk, vars individuella strukturering kan "objektifieras" för att därmed uppnå immateriell existens. Det är detta verk som åtnjuter primärt skydd, inte dess materiella, köp- och säljbara manifestationer i form av nottryck eller fonogram; verket förblir ett och detsamma, oberoende av hur det framträder. Samtidigt har juridiken med sin inriktning på såväl ideella som ekonomiska rättigheter också tagit fasta på musikverket så som det kommit till uttryck i materiell, "reifierad" form. Det är ju nottryck och fonogram som kan bli föremål för kapning och olovligt mångfaldigande.

Volgsten tecknar hur den musikaliska upphovsrättens långsamma förvandlingar hänger ihop med den fortlöpande filosofisk-estetiska diskussionen och det samtida juridiska tänkandet. De enskilda redogörelserna är koncisa och leder behändigt läsaren från det nödvändiga måttet av tankemässig kontext fram till de väsentliga konklusionerna. Trängseln av besläktade eller konträra idéer tilltar under 1700- och 1800-talen, och det rör sig ibland om invecklade resonemang. Men författaren är pedagogisk och klarar att ha många bollar i luften samtidigt; retoriska cliffhanger-frågor för smidigt den idéhistoriska handlingen vidare.

Boken är alltså väl berättad, och framställningen berikas av att olika yttre faktorer vägs in i förloppet – den materiella basen har förvisso påverkat den ideologiska överbyggnaden. Det musikestetiska tänkandet har (med viss eftersläpning) präglats av hur kompositionstekniken sett ut. Nottrycket/musikaliemarknaden och de offentliga konserterna, liksom senare inspelningstekniken och massmediesamhället, har alltmer kommit att styra upphovsrätten, som i sin tur slutligen behöver det idealistiska musikverket för att få en tjänlig grundval.

Det löper några trådar genom framställningen som särskilt drar till sig intresset. Mycket av den filosofiska diskussionen kring verkbegreppet låter sig inordnas under dikotomin Platon/Aristoteles. Platons hävdande av idévärlden och hans beskrivning av andliga verk som barn av en skapande fader står mot Aristoteles empiriska intresse för hur idéerna tar plats i materian. Volgsten pekar också på hur förbindelsen mellan tonsättaren och lyssnaren blivit allt viktigare. Detta gäller både juridiken – det är publiken "som knyter musiken till plånboken" – och musikverkets ontologi – ytterst är det den ideale lyssnaren som garanterar den objektifierade formen.

På några punkter argumenterar Volgsten för avvikande ståndpunkter. Han tolkar inte Matthesons påpekande att Händel bemäktigat sig en av hans arior som ett tidigt belägg för modernt upphovsrättsligt tänkande. Det gällde för Mattheson inte stöld av en uppfinning, utan om lån utan att ränta erlagts i form av självständig bearbetning. Volgsten polemiserar också mot Lydia Goehr, och hävdar att det idealistiska musikverket inte förelåg som begrepp förrän mot 1800-talets slut. Han noterar också, intressant nog, att det samtidigt fanns en motsatt tendens: i Herders anda ville man på sina håll se tonsättaren som ett medium för folksjälens.

Skall man vara kritisk också? Det finns ett personregister i boken, men det hade likväl varit bra med ett sakregister så att den som vill följa ett tema på tvären lätt hade kunnat söka sig fram till de ställen i texten där de viktigaste estetiska och rättsliga begreppen behandlas. Förmodligen på grund av att Volgsten utgick från inledningen till en bok om "den svenska kompositörsrollens förändring" byter framställningen abrupt spår i kapitel 9 och 10. Den europeiska berättelsen kommer i skymundan för vad som verkar vara en exkurs till svenska tänkares och lagstiftares åsikter. Det hade vidare varit på sin plats med en reservation mot Adornos påstående (s. 184) att i och med grammofonskivan "existerar musiken nu oberoende av mänsklig interpretation". Sanningen är väl snarare den att man hamnat ur askan i elden: medan notskriften förutsätter (och medger flera olika) interpretationer, så föreligger en viss bestämd och begränsande tolkning i varje inspelning.

"Vid slutet av 1700-talet hade ännu inte någon kommersiell konsertverksamhet uppstått i Frankrike", står det på s. 141. Detta är möjligen en definitionsfråga, men faktum är att *concerts spirituels* startade 1725, och så småningom tillkom andra liknande serier. Men man

kan också läsa på s. 80 att Johann Christian Bach 1777 vann en process mot en engelsk nottryckare, samt att hans kropp (autentisk, unik och slutgiltigt reifierad) sedermera inte gick att kursa bort till läkarutbildningen. Detta är så tänkvärt att det bara måste vara alldeles sant.

Man hade gärna sett att den filosofisk-juridiska redogörelsen hade fortsatt sin gilla europeiska gång långt in på 1900-talet, och att Volgsten givit mera utrymme för sin upphovsrättsliga analys av samtiden och åt sina välgrundade funderingar kring vart det hela kan barka hän. Dessa avslutande önskemål om en annan och större bok – kanske på engelska om nischen är ledig – är dock inte att uppfatta som kritik. Bara den som gillar vad han redan fått, vill ha mera.

Bengt Edlund

Joseph Martin Kraus: Den mest betydande gustavianska musikpersonligheten

Hans Åstrand: *Joseph Martin Kraus: Den mest betydande gustavianska musikpersonligheten*. Möklinta: Gidlund, 2011. 354 s., ill. ISBN 978-91-7844-817-3

Förvisso är Joseph Martin Kraus en betydande kompositör och detta har Hans Åstrand tagit fasta på i sin nyligen utkomna biografi, men är han den mest betydande gustavianska musikpersonligheten, och i så fall utifrån vems perspektiv? Att ge en biografi en sådan titel förpliktigar författaren att bevisa att innehållet stöder titeln. Om detta görs genom att undertrycka samtida och nutida kritik, samt genom att försöka vända negativa omdömen till positiva, eller rent av genom att negligera negativa uttalanden, ger det lätt en sådan titel ett löjets skimmer. Att en biograf känner sig tvungen att försvara sitt objekt inför

eftervärldens kritiska ögon är inte ovanligt. Författaren har trots allt levt med sitt objekt under en lång tid, i Åstrands fall i över trettio år, och en sorts "litterär" vänskap brukar bli ett resultat av så långa bekantskaper, men en biografi vinner i hög grad på distans till objektet, en distans som gör det möjligt att sätta in det i ett större sammanhang, att jämföra och analysera strategiska livsval och omständigheter.

Ju längre bort från objektet vi står desto svårare är biografens uppgift. Källor saknas kanske rent av helt från vissa perioder. I Åstrands fall är Kraus barndom och studietiden i Mannheim, Erfurt och Göttingen mindre utförligt belyst och författaren har inte genom egen forskning kunnat fylla de många hålen. Detta väcker många frågor. Varför valde Kraus att slå sig ned i Sverige, ett litet land, långt bort från de musikaliska metropolerna? Den svenske medstudenten i Göttingen som fick Kraus att ställa kosan till Stockholm, var det verkligen Carl Stridsberg (se Eppsteins artikel i *Svenskt Biografiskt Lexikon*)? Kraus själv nämner två studenter. Det operauppdrag som Kraus sade sig ha fått, var det en bluff för att kunna fly fältet, eller en reell möjlighet till karriär i det svenska kungahusets skugga? Stridsberg och Kraus vistades i samma kretsar i Göttingen och reste 1778 tillsammans till Sverige. De hade nära kontakt under hela Kraus levnad. Kraus första uppdrag i Stockholm, musiken till Stridsbergs libretto *Azire*, författad under studietiden i Göttingen, tyder också på nära relationer mellan de båda, något som diskuteras i förbigående på s. 50, men hade behövt utredas bättre.

Kraus relation till Georg Joseph Vogler berörs också flyktigt. Enligt familjen Kraus lärde sig Joseph Martin de första grunderna i komposition av Vogler i Mannheim. Här hade författaren åtminstone kunnat ge läsaren en aning om vad detta innebar genom att göra

jämförelser med Voglers didaktiska verk. Det skulle kanske ha hjälpt författaren att ta död på många av de spekulationer som nu presenteras om Kraus tidiga kompositionsstudier. Kraus relation till Vogler när de möts igen i Stockholm under 1780-talet tyder i Åstrands text på starka vänskapsband, varför skulle annars Kraus vikariera för Vogler utan ersättning? Det är också Vogler som så småningom uppför Kraus stora opera *Aeneas i Carthago* i en halvt konsertant och reducerad version innan han för alltid lämnar Sverige. Relationen mellan Kraus och Vogler förmörkades förmodligen av att Gustaf Mauritz Armfelt, ny överintendent vid teatern, inkallat Vogler som "Direktör af Musiken" under Kraus bortovaro. Här väljer Åstrand att stödja sig på Silverstolpe som visserligen beskriver kabalen som "synlig", men tonar ner dess betydelse. I själva verket blev Kraus av med sin tjänst och sin utkomst i en handvändning och det krävdes både diplomati och hot för att reda upp situationen. Voglers avsked betydde, som Åstrand så riktigt säger, däremot ingen lättnad för Kraus. De fylligt redovisade breven av Kraus (s. 139-140) ger dock en ganska ensidig bild av förhandlingsläget. Här hade en komplettering med andra källor kunnat belysa situationen bättre.

Som läsare måste jag tyvärr lägga många av mina klagomål framför redaktörens fötter. Jag skulle rent av vilja gå så långt som att säga att författaren har tjänats dåligt av sin redaktör. En kompetent redaktör hade förmodligen märkt att notexemplen i vissa fall är så små, och i så dålig upplösning, att de är näst intill oläsliga, att bilder ibland saknar relevans, och att kopior av dokument inte kan läsas därför att texten är för liten, eller för att originalets trycksvårta flutit ut (se t.ex. s. 268). I de sista fallen kan man över huvud taget fråga sig om dessa original är nödvändiga. Balansen mellan kapitlen hade också en redaktör kunnat hjälpa

författaren med. Vissa kapitel omfattar bara tre sidor medan andra är c:a sjuttio sidor långa.

Innehållet i kapitlen följer i stort en kronologisk plan. De mer berättande biografiska kapitlen sprängs sedan sönder av kapitel eller delkapitel ägnade åt musiken. I hela texten förekommer ett flitigt citerande av andra källor, framförallt i musikanalyserna. Dessa sprängs in i texten och skapar förvirring. Det är inte alltid tydligt vilken källan är och det förvirrade referenssystemet ger inte någon ledning. För läsarens skull hade det varit bättre om författaren diskuterat sina källors åsikter istället för att presentera deras exakta ordalydelse. En text där så många insprängda små citat utgör huvuddelen blir stilistiskt svårläst. Däremot fyller de samtida citaten (som ofta är längre), liksom de hela texter som presenteras i appendix, en viktig funktion. De belyser dels Kraus egna åsikter och handlingar, dels sätter de in dessa i en samtida kontext och ger läsaren en uppfattning om tidsanda och atmosfär. Musikanalyserna, som nästan helt bygger på tidigare källor, känns däremot disparata. Här hade författaren förmodligen vunnit på att göra arbetet själv och inte förlita sig på van Boer, Riedel eller Silverstolpe.

Hans Åstrand har med sin biografi över Kraus samlat mycket av det som skrivits om kompositören och hans verk. Det är en bragd i sig att sovra bland det ofta disparata materialet för att ge en översiktlig bild av Kraus livsgärning. Jag tror emellertid att biografien hade vunnit på om författaren kunnat komplettera med egen arkivforskning och inte bara ordnat det som redan skrivits. Det hade både gjort innehållet mer enhetligt och gett projektet en större legitimitet. Bestående blir ändå frågan varför man skall läsa Åstrands biografi och inte de texter som han citerar?

Marianne Tråvén