

## Ernst Kreneks opus 20 som exempel på verkgörande

Johan Larson Lindal, 2024. *The movement of a musical work. Ernst Krenek's Opus 20 in the interwar years*. Diss. Lund: Mediehistoriskt arkiv. 329 s. ISBN 978-91-985802-4-2 (tryckt), ISBN 978-91-985802-5-9 (e-bok).

Utgångspunkten för Johan Larson Lindals mycket läsvärda doktorsavhandling är den västerländska föreställningen om musikverk som ett slags abstrakta objekt. Ett musikverk existerar enligt denna föreställning oberoende av musikens tillfälliga materialiseringar i noterad, inspelad, eller ens framförd form. Med andra ord: klingande toner är inte mer än tillfälliga återsken av den "egentliga" musiken, som i stället existerar i en metafysisk dimension bortom tid och rum så snart ett nytt musikverk skapas av en kompositör. Detta kan framstå som rent hokus-pokus idag, men föreställningens implikationer för framförande och lyssnande är sedan länge fastlagda i ett system av upphovsrätter som det är brottsligt att bryta mot. Det är inte heller avhandlingens syfte att kritiskt diskutera föreställningens för- eller nackdelar, utan snarare de praktiker som upprätthåller den. Kompositörens skapandeakt tycks i Larson Lindals framställning inte tillräcklig för musikverkets existens då verket, enligt författaren, förutsätter en "social kontext" inom vilken det måste "hålla": "The work needs to 'hold'" (s. 26), "[t]he relative stability of ... a musical work ... depends on ... concrete and ephemeral-fixed conceptualisations ..." (s. 66f) "[in] a historical daily practice" (s. 219). I linje härmed anges avhandlingens syfte vara att studera ett särskilt historiskt fall av "verkgörande" (*work-making*), nämligen det som (i svensk översättning) går under den prosaiska beteckningen *Ernst Kreneks tredje stråkkvartett opus 20*.

Fastän föreställningen om ett abstrakt musikverk bygger på en metafysik som är minst sagt diskutabel, så existerar Kreneks op. 20 i den sociala praktik som det västerländska musiklivet utgör. Verket har en ontologisk existens som socialt faktum. Det är verkets tillblivelse och upprätthållande som sådant objekt Larson Lindal vill undersöka: "I explore how music pieces become *conceptualised* as works" (s. 25). För att undvika en reduktionism där sociala fakta enbart ses som krassa medel för kamp om ändliga resurser inom begränsade sociala fält (i enlighet med exempelvis Pierre Bourdieus fältteori) antas Bruno Latours aktör-nätverksteori (ANT). Denna medger att Kreneks op. 20 kan betraktas som en aktör i egen rätt, dels som fast och fixerad "mellanhand" (*intermediary*), dels som aktiv "förmedlare" (*mediator*) i nätverk av allehanda subjekt och objekt (t.ex. musiker, producenter, partitur, inspelningar, recensioner, lyssnare, etc.). Samtidigt, menar Larson Lindal, är Kreneks kvartett också ett historiskt föränderligt objekt. De nätverk som verket ingår i är inte statiska. Nya förbindelser och "associationer" tillkommer allteftersom gamla faller ifrån (s. 52ff). Ett mikrohistoriskt perspektiv får därför balansera det sociologiska i avhandlingen (s. 61ff), vilken avgränsas till de sju-tio år som skiljer Kreneks komponerande av kvartetten och dess uruppförande i Salzburg 1923, från det framförande i New York 1940 som skulle bli det

## Recensioner

sista för en lång tid framöver. Tidsavståndet har hänvisat författaren till uteslutande skriftliga källor, så som dagstidningar, tidskrifter, och biografier, samt även icke publicerat material, så som brevkorrespondenser, tillgängliga i arkiv och bibliotek. Den geografiska begränsningen har i hög grad överensstämmt med författarens språkliga kompetens: tyska, franska, engelska, samt i något enstaka fall svenska.

Efter en utförlig inledning följer fem ”empiriska” kapitel. I det första får läsaren följa med till en musikfestival i Donaueschingen sommaren 1922. Där träffar Krenek för första gången kompositören och ledaren för Amar-kvartetten, Paul Hindemith. Vistelsen leder till att Krenek lovar att komponera en kvartett för ensemblen, den som så småningom skall bli hans op. 20. Kapitlet kretsar inledningsvis kring frågan om varför Krenek alls erbjuder att komponera musiken – han tycks varken särskilt entusiastisk över uppdraget eller av bekantskapen med den extroverte Hindemith. Utöver den nya kontakten med Hindemith och hans medmusiker lyfts ett annat exempel på nätverksförbindelser i och med Kreneks närvaro vid instiftandet av det internationella sällskapet för samtida musik (ISCM) i Salzburg någon vecka senare. Därefter tycks det ha tagit närmare tio månader innan några noter alls kommer på pränt, men när väl processen påbörjats är ett första manuskript snart komplett att skickas in till Kreneks förläggare Universal Edition i Wien. Ytterligare aktörer i nätverket kan således urskiljas – inklusive själva partituret. Strax därefter följer den festival i augusti 1923 (också den i Salzburg) där musiken framförs inför en jury. Kompositionen omnämns på förhand i pressen i ett flertal länder, liksom den efter sitt uruppförande är ämne för pressens kritikerkår, för att inte nämna dess läsare (även de aktörer i det expanderande nätverk som upprätthåller op. 20). Men, som Larson Lindal sammanfattar kapitlet, verket är än så länge inte stabilare än de hittills nämnda nätverksförbindelser (associationer) som uppstått i och med dess uruppförande, det vill säga en enda flyktig händelse som inte varar längre än cirka trettio minuter.

Nästföljande fyra kapitel fokuserar på verkets successiva konsolidering. Det handlar om att musiken förläggs och mångfaldigas i tryck, i tre olika upplagor (med en närmast godtycklig tonartsbestämning till Ess-dur av det i huvudsak atonala verket); dess spridning genom framföranden av andra ensembler än Hindemiths, samt via nya kanaler som radio och grammofoninspelning; verkets inträde i historieskrivningen, i uppslagsverk och lexika, samt dess kanoniserande genrebestämning som ”neoklassiskt”; slutligen beskrivs dess kamp mot utplåning i och med nazisternas maktövertagande (samt en tillfällig fristad i Schweiz) och dess uppgående i nya nätverk när verket och dess kompositör tvingats i landsflykt över Atlanten. I samtliga sammanhang visar Larson Lindal hur op. 20 fungerar både aktivt som flexibel förmedlare i olika nätverksformationer och efterhand som mer stabilt fixerad mellanhand.

Efter de ”empiriska” kapitlen avslutas avhandlingen med en kortare reflektion över verkets ”agens” som förmedlare – där betydelsen av verkets tvetydiga formella aspekter särskilt lyfts fram – visavi dess ”stabilitet” som nätverkande mellanhand. Inledningens forskningsfrågor – hur begreppsliggörandet av op. 20 som verk gick till, samt i vilka sammanhang och situationer detta begreppsliggörande ägde rum – upprepas, men ges ingen sammanfattande slutformulering, vilket kan ses i linje med avhandlingens

teoretiska utgångspunkt i ANT, att svaren helt enkelt bor i detaljerna, förklaringen ligger i beskrivningen: "the description becomes the explanation" (s. 53).

Det är också i den (mikro-)historiska detaljrikedomen som avhandlingens mest uppenbara behållning ligger, i kombination med författarens förmåga att uttrycka sig ledigt, tydligt och fångslande om de många gånger vardagliga angelägenheter som det ju trots allt är frågan om. Själva historieskrivningen erbjuder också en narrativ framställning som gör avhandlingen till en spännande bladvändare. Samtidigt kan denne läsare inte komma ifrån känslan av en märklig glidning. Å ena sidan finns ett uppenbart fokus på det individuella verket, Kreneks op. 20, vars väg till "verk" (i idealistisk-metafysisk bemärkelse) avhandlingen sägs ha som huvudsyfte: "I want to understand how the piece was conceptualised as an idealised musical work ... an object that corresponded to the idealistic work concept" (s. 27, se också ovan anförda citat) – någonting är alltså först ett "musikstycke" (en metafysisk storhet som författaren nogsamt undviker att fördjupa sig i), varefter musikstycket blir begreppsliggjort som "verk". Tillsammans med avhandlingens narrativa framställningsform frammanas därmed en outtalad men oroväckande möjlighet att op. 20 skulle ha kunnat misslyckas i sin strävan att bli ett "verk". Å andra sidan råder knappast någon tvekan om att författaren redan från början betraktar både studie och studieobjekt helt odramatiskt i detta avseende: "op. 20 did hold together as a musical work; the question is how" (s. 26).

Likväl, denna glidning mellan verkgörande som en utmaning med osäker respektive given utgång hade kunnat undvikas ifall det inledningsvis gjorts klart och tydligt att den upphovsrättsliga lagstiftningen vid den aktuella tiden innebar att musikaliska kompositioner av det slag op. 20 är exempel på var att betrakta som "verk" så snart de komponerats (för svensk del, se förarbetet till 1919 års upphovsrättslag). Om op. 20 skulle "hålla" som "verk" eller ej var helt enkelt en icke-fråga.

Detta innebär också att avhandlingens främsta förtjänst inte är detaljbeskrivningen av det enskilda exemplet – *Ernst Kreneks tredje stråkkvartett opus 20* som unik aktör – utan snarare att den visar ett exempel på en verkshistoria som, tillsammans med tusentals andra (i dag miljontals andra) oskrivna historier om begreppsliggörande genom nätverkande, i praktiken bidrar till att upprätthålla en idealistisk-metafysisk föreställning som med tvingande upphovsrättsligt understöd möjliggör en kapitalistisk världsordning inom musiken. Att ändra på denna föreställning – t.ex. genom att diskutera vad ett "musikstycke" skulle kunna vara, som inte är ett "verk" – är som sagt inte Larson Lindals uppdrag, vilket på intet sätt förtar avhandlingens relevans. Läs den!

*Ulrik Volgsten*