Än lever psalmen!

av Anders Dillmar

Martin Luthers psalmer i de nordiska folkens liv, red. Sven-Åke Selander och Karl-Johan Hansson. Arcus, 2008, 800 s. ISBN: 978-91-88553-16-4

Peter Birch och Lars Sømod: *Salmemaraton*. Det Kgl. Vasjenhus forlag, 2008. 230 s. ISBN: 978-87-7524-029-6

Robin Leaver: *Luther's Liturgical Music: Principles and Implications*. Eerdmans, 2007. 485 s. ISBN: 978-0-8028-3221-4

Music and Theology: Essays in Honor of Robin A Leaver, red. Daniel Zager. Scarecrow, 2007. 281 s. ISBN-13: 978-0-8108-5414-7

Psalm i vår tid: Årsbok för svenskt gudstjänstliv 81. red. Sven-Åke Selander. Artos och Norma, 2006. 192 s. ISSN: 1101-7937

Man kan bli avskräckt för mindre! 800 sidor om *Martin Luthers psalmer i de nordiska folkens liv* känns onekligen omfångsrikt. Men bokens tjocklek bedrar. Dess drygt 60 artiklar på danska, norska och svenska är lustfyllda att läsa, koncisa och intressanta. Texterna behöver inte heller läsas i ordning. Denna nordiska forskningsrapport rekommenderas inte bara musikforskare utan även till verksamma kyrkomusiker och teologer. Bokens perspektiv är många, i det följande fokuseras främst på de musikvetenskapliga artiklarna.

Forskningsprojektet "Martin Luthers psalmer i de nordiska folkens liv" har genomförts inom ramen för forskarnätverket NORDHYMN med ekonomiskt stöd i första hand från Nordiska samarbetsnämnden för humanistisk och samhällvetenskaplig forskning (NOS-HS). Över sextio forskare från hela Norden – teologer, musikvetare, litteraturforskare, historiker, sociologer, pedagoger – har samarbetat för att belysa den ställning som Luthers psalmer har haft och ännu har i de nordiska länderna. Hur har psalmerna påverkat kyrka, kultur och samhälle? Vilka av psalmerna har sjungits och hur har de använts? I vilken mån används de fortfarande?

Ett viktigt memento är att rubriken "lutherpsalmer" inte avslöjar något om vem som skapat musiken, melodierna. Utgångspunkt är en lista som den schweiziske musikforskaren Markus Jenny gjort över alla de psalmtexter som Luther skrivit (s. 18). Ett flertal av melodierna till dessa texter har med säkerhet komponerats av Luther, men det bör noteras att Robin Leaver (nedan) refererar forskare som anser fler melodier härstammar från reformatorn än vad Jenny gör. Några är omformade gregorianska sånger, andra lånade från äldre psalmtraditioner, exempelvis *Unitas Fratrum*.[1]

De tre inledande artiklarna tecknar en värdefull bakgrund till den lutherska psalmen, den musikhistoriskt intresserade bör i synnerhet läsa "Den senmiddelalderige gudstjeneste og Luthers salmesangsreform" av Nils Holger Petersen. Projektets frågeställningar och arbetsmetoder presenteras av de

1 Jfr Christina Ekström, *Gör dig en sång uti mitt bröst: Musikalisk gestaltning i ljuset av herrnhutisk tradition,* Diss. Göteborgs universitet, 2007, s. 46.

båda redaktörerna. Rolig läsning utgör Inger Selanders kapitel om hur Luthers psalmer återanvänts i svensk diktning och litteratur, av bl.a. Sara Lidman, Torgny Lindgren och Tage Danielsson. Ett kapitel förmedlar "ögonblicksbilder" av olika funktioner som Lutherpsalmerna haft och ännu har i de nordiska länderna. Reijo Pajamo, professor i kyrkomusik vid Sibeliusakademien, skriver t.ex. om luthermelodiernas förekomst i finsk konstmusik (kantater, oratorier, operor och symfonier) och film.

Avsnittet om lutherpsalmernas växlande musikaliska utformning (melodik, harmonik och rytmik) i de nordiska länderna sedan reformationen på 1500-talet fram till idag – huvudsakligen s. 433–598 – är trots läsvärd och välskriven information inte alltid enkelt greppbart. Strukturen är inte i alla lägen helt tydlig. Vissa upprepningar får läsaren förmodligen acceptera p.g.a. mängden involverade författare och använda språk (totalt nio). Anas kan också många odokumenterade diskussioner mellan forskarna. Men möjligen hade en större helhet kunnat uppnås om en ensam slutredaktör fått baka ihop kapitlet till en mer sammanhängande text? Detta till trots är kapitel 7 mycket lärorikt. Författarna utgör tung expertis inom området; Peter Baslev-Clausen, Ole Brinth, Marianne Clausen, Folke Bohlin, Guðrún Laufey Guðmundsdóttir, David Scott Hamnes, Sigvald Tveit och Erkki Tupparainen.

Efterföljande kapitel (nr 8) utgör en 'aptitretare' på vad psalmstudier kan leda till. Det består av ett antal djupdykningar i enskilda länders situation. Här behandlas Luthermelodiernas tidigaste framträdanden i Norden (återgivna med noter), några melodiers förändrade harmonik, melodik och rytmik i olika tider och länder, den säregna färöiska luthersången samt det spridda fenomenet melodihänvisningar. När det gäller melodiernas förekomst i olika nordiska psalmböcker från 1500-talet till idag finns en 150-sidig kronologisk tabell, den s.k. "Nordentabellen" att beställa på www.teol.lu.se/nordhymn/luther.html. Den kompletterar avsnittet om "Luthermelodiernas tillbakagång och delvisa återkomst" (s 436), som bara uppger förekomst i äldsta psalmböcker och i de nutida.

Norden kan delas upp i en östlig och en västlig spridningsgren när det gäller psalmer. Spridningen skedde inte heller enbart från Luthers Wittenberg, melodivarianterna avslöjar att den svenska importen ibland gick över Rostock med Joachim Slüters där år 1531 utgivna psalmbok. Huvudtendensen var att använda de ursprungliga melodierna, även om vissa undantag gjordes för redan etablerade melodier och melodiformer, i enlighet med Luthers eget hänsynstagande till olika språks krav. Melodierna – med sina mångskiftande former och tonaliteter, relaterade till respektive texter – uppfattades alltså som en del av det ursprungliga reformatoriska budskapet. Med undantag för några isländska psalmböcker tycks deras ursprung dock inte ha börjat redovisas förrän under 1800-talet. Först var J. C. F. Hæffner med sin svenska koralbok 1808.

Hur 1500-talets psalmsång klingade är oklart. Sången påverkades naturligtvis av faktorer som läskunnighet och tillgång till psalmböcker. Kanske sjöng församlingen inte alls några psalmer? De kanske istället framfördes av en försångare eller en kör? Varje nedskrift av en musikalisk praxis innebär också en reduktion i förhållande till verkligheten. Att en melodi förekommer i en psalm- eller koralbok innebär inte att den säkert kommit till användning.

Koralhandskrifter från 1600-talet avslöjar att man då börjat ackompanjera melodierna ackordiskt. Undantagen är Island och Färöarna. Denna utveckling redovisas utförligt, men jag saknar ändå ett avsnitt om hur man möjligen spelade till sången. Orglar var ju inte allmänt förekommande och generalbas kan som bekant utföras på olika sätt, i likhet med nutidens ackordanalys. Det mycket utbredda multiheterofona sångsättet ("old way of singing") kunde också ha getts större utrymme, med tanke på att det avviker så starkt från nutida praxis. Det ska absolut inte uppfattas som en specialitet för Färöarna eller Island. I fördjupningskapitlet om harmoniseringar av koralen *Aus tiefer Not* i Norge, skulle jag gärna ha sett ett avtryck ur Joachim Deckers koralbok från 1604, hellre än av slutkoralen i J. S. Bachs mer lättåtkomliga kantat BWV 38 (s. 567).

Först från 1800-talet erbjuds säkrare informationer om hur koralböckernas notbild var tänkt att realiseras. Jag vill just därför sätta ett frågetecken för antagandet att ett fermattecken vid frasslut i exempelvis Lindemans norska koralbok 1835 avsåg att markera en tidsförlängning (s. 481). I Sverige skriver både Envallsson i sitt musiklexikon 1802 och Hæffner i sin koralbok 1820 uttryckligen att sådana fermat inte ska tolkas som förlängning, utan enbart som en frasmarkering. Praxis var kanske annorlunda, Åhlström tycks i sin koralbok 1832 avse en tidslig förlängning. Av denna anledning föreslår KMA 1865 att fermaten helt ska tas bort från koralböckerna.[2]

Artiklarna når slutligen fram till de nutida nordiska psalmböckerna, där vissa melodiska och rytmiska skillnader råder trots den gemensamma förebilden *Nordisk koralbok* från 1961. Den utarbetades av en kommitté bestående av bl.a. Carl-Allan Moberg, Henrik Glahn och Harald Göransson. Rimligen har vissa särdrag språkliga orsaker, men varför melodin till den svenska "restaurerade" psalmen 477 så starkt avviker från alla övriga versioner i Norden ger forskningsrapporten tyvärr ingen förklaring till. Samma melodi finns i den tyska evangeliska psalmboken (EKG 201b), där den anges som en yngre variant. Det hade onekligen varit spännande att få veta mer om denna melodiform, inte minst som omslaget avbildar melodin (möjligen) i Luthers handskrift. Däremot diskuteras i flera avsnitt den nytolkning som texten i Sv. Ps. 477 utgör (P. O. Nisser, C. Cervin, m. fl).

Klart är att Luthermelodierna utgjort en central del av den använda melodirepertoaren i Norden sedan reformationen. De har även fungerat som förebilder för nyskapande, både konkret och typologiskt, inte minst har de representerat sånglädje. Sin position har de delvis nått genom att utgöra fasta beståndsdelar i de nordiska liturgierna. [3] Redaktören Sven-Åke Selander konstaterar i sin sammanfattning att Luthers psalmtexter inte tycks svara mot nutidens sätt att formulera livsfrågor eller kristen tro. Nutida psalmdiktare i Luthers efterföljd lyckas här bättre. De lutherpsalmer som fortfarande lever hör ofta

2 Se vidare Anders Dillmar *"Dödshugget mot vår nationella tonkonst": Hæffnertidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning* (Diss. Lunds universitet, 2001).

3 När det gäller diskussionen om faktisk användning av lutherpsalmerna i Sverige (s. 365–99) kan här påminnas om Oscar Byströms undersökning från 1886, förvarad på Statens musikbibliotek, Stockholm (se även Dillmar 2001 s. 484).

samman med större högtider, alternativt har de en medeltida bakgrund. Däremot tycks "luthermelodierna" fortfarande äga viss potential. Bokens sista fråga är därför värd att fundera över: om Luther levt idag, vilken musikalisk tradition skulle han ha anknutit till?

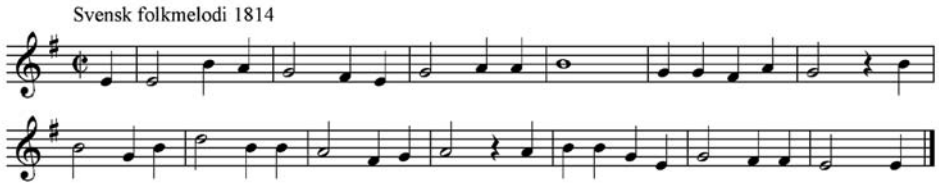
För den som inte känner sig nöjd med bokens 800 sidor finns hänvisning till Internetadresser (s. 538, 742 och 793) och på andra sätt publicerade texter (s. 800) för ytterligare fördjupning. Opublicerat material från projektet finns på Nordhymns tidigare nämnda hemsida och www.tpcloegumkloster.dk. Boken avslutas med en omfattande och unik nordisk bibliografi (s. 786, när det gäller musiken även s. 530–34) samt en författarpresentation. Med tanke på det gedigna innehållet skulle jag gärna ha sett ett personregister.

Vill läsaren fördjupa sina kunskaper om nutida psalmsång rekommenderas antologin *Psalm i vår tid*, dvs. årg. 81 (2006) av Laurentius Petri Sällskapets årsbok *Svenskt gudstjänstliv*. Här finns texter om *Svenska kyrkans psalmbok* från 1986, men också om den kommande katolska svenska psalmboken liksom om pågående psalmarbete i övriga frikyrkor. Principiella artiklar behandlar barnpsalmer och psalmsång vid kyrkliga handlingar (dop, vigslar, begravningar), det sammanhang där många svenskar möter psalmen. Ett avsnitt ställer frågan "varför sjunger folk i kyrkan?", ett annat behandlar pedagogiska aspekter. Korta utblickar görs också mot övriga nordiska länder. Slutligen analyseras tre nutida psalmpoeter, Britt G. Hallqvist, Anders Frostenson och Olof Hartman, alla med stor produktion i den nu gällande svenska psalmboken.

Att psalmen är ett livaktigt utvecklingsområde finns många säkra bevis på. Den svenska psalmboken 1986 utvidgades efter 16 år med ett inofficiellt tillägg (numren 700–799 i förlaget Verbums utgåva). Bara fyra år senare utgavs tillägget *Psalmer i 2000-talet*, som innebar ytterligare breddning av de textliga och musikaliska uttryckssätten. Även inom svenska frikyrkor utvidgas psalmbegreppet genom olika tillägg, ett exempel är den 2006 utgivna *Ung psalm* (Libris förlag). Det är inte längre möjligt att tala om "psalm" som en stilistisk genre, kanske allra minst musikaliskt. En definition måste bygga på andra kriterier. Vilka de är tål att diskuteras. En annan fråga är hållbarheten i denna musikaliska mångfald. Kanske kommer så småningom en reaktion i form av en enhetligare psalmstil?

Hösten 2008 presenterades ett förslag till ny norsk psalmbok, tänkt att efter en remissrunda ges ut 2010. Här finns 390 nyskrivna sånger, utvalda bland fler än 4 000 inskickade förslag. Senast utgivna psalmbok i Norden är just nu *Den Danske Salmebog* från 2005. Till denna presenterades 2008 en praktisk pedagogisk handledning med titeln *Salmemaraton*. Boken har sin bakgrund i olika "psalmmaraton" som under senare år har hållits i Danmark och Norge i syfte att lyfta fram och lära ut den kulturskatt som odiskutabelt ryms i psalmböckerna. Kyrkan har här fått ett stort pedagogiskt ansvar efter en reform 1975, som innebar att danska skolor avsevärt reducerade sin 150-åriga psalmsångstradition. Samma pedagogiska utmaning finns också i Sverige och boken är därför värd att fundera över. Psalmsångsmaraton har förkommit även här.[4]

De musikaliska kommentarerna i *Salmemaraton* är skrivna av Köpenhamns-

4 Bengt Olof Engström: *Ny sång i fädernas kyrka* (Diss. Lunds universitet, Stockholm: Reimers, 1997) s. 167.

organisten Lars Sømod, som väver samman sina praktiskt-pedagogiska presentationer med musikestetiskt-filosofiska perspektiv. Genomgående är en önskan om en mer utpräglat rytmisk psalmsång, församlingen får gärna stå upp för att förstärka denna 'kroppslighet'. Författaren rekommenderar i denna anda den svenska balladmelodi som står först i danska psalmboken, framför alternativmelodin av dansken A. P. Berggren från 1852. Möjligen håller detta resonemang i dansk kontext, men det visar på en principiell svårighet. Hos den (svensk) som minns melodins ursprungliga text (*Den bergtagna* i Geijer-Afzelius utgåva) uppstår förmodligen en ambivalent känsla. Jfr. notexmeplet ovan. Vilka melodier fungerar egentligen bäst som psalmmelodier?

Hur som helst erbjuder boken goda möjligheter till närmare bekantskap med den danska psalmtraditionen och dess melodier. Här finns ju en hel del skillnader i förhållande till Sverige, även om ett stort antal nyskrivna danska psalmer numera även finns i svensk översättning i *Psalmer i 2000-talet.*

Att Luther bidrog till att teologiskt legitimera den gemensamma församlingssången är bevisat. Men kombinationen musik och teologi är naturligtvis äldre än Luther. En essäsamling, *Music and Theology*, förärad den ovan nämnde anglo-amerikanske musikvetaren och teologen Robin Leaver, visar hur musik under olika tider varit sammanlänkad med och påverkad av teologiskt tänkande. Bokens fjorton medverkande forskare bidrar med texter om Hildegard von Bingen, Buxtehude och Bach (ett flertal kapitel), men också om senare tiders kyrkomusik i USA. I ett ur psalmperspektiv spännande kapitel utreds relationen mellan Bachs berömda *Canon triplex* på porträttet från 1746 och de sinnrika *Canonische Veränderungen* över lutherkoralen *Vom Himmel hoch* ("Av himlens höjd", Sv. Ps. 120). Också Bachs flerfaldiga sättningar av den gamla melodin *Nun komm der Heiden Heiland* ("Världens Frälsare kom här", Sv. Ps. 112) får en tolkning. Teologiprofessorn och kyrkomusikern D. E. Saliers bjuder slutligen på en existentiellt djuplodande meditation över riter och musik med utgångspunkt i Faurés *Requiem* och Brittens *War Requiem*. Boken rymmer även en bibliografi över Leavers produktion, vilken omfattar långt mycket mer än den fascinerande bibliografin om *Bachs theologische Bibliothek* från 1983 och hans avhandling om engelska och holländska 1500-talspsalmer, framlagd 1987.

Robin Leaver sammanfattade 2007 sin livslånga forskning om Luther och musiken i en omfångsrik volym *Luther's Liturgical Music: Principles and Implications*. Nya rön och tidigare missförstånd inom forskningen har motiverat bokens tillkomst. Den kommer troligen för lång tid framöver att utgöra ett referensverk i ämnet. Grundläggande är kapitlen om Luther som musiker och hans teologiska förståelse av musiken. Här möter även ett stort

galleri av samtida musiker och kompositörer. Författaren diskuterar Luthers egen musik, hans pedagogiska, liturgiska och musikaliska reformer samt något av utvecklingen inom senare lutherdom. Synnerligen klargörande är kapitel 12 om Luthers musikaliska hermeneutik i de liturgiska reformerna, där viss kritik även riktas mot äldre svensk liturgiforskning. Men också yngre forskare som Joyce L. Irwin ifrågasätts för vissa ogrundade slutsatser. Luthers gudstjänstordningar kombinerade teologisk konsekvens med symmetrisk musikalisk symbolik. Hans musikaliska nyskapande skedde på äldre kyrkomusikalisk grund, t.ex. de medeltida sekvenserna. Leaver lyfter fram de bibliska kantiklarna (sånger med bibliska texter), en numera i sammanhanget närmast bortglömd genre, men hos Luther lika viktig som församlingspsalmerna. En värdefull inblick i den dåtida musikhermeneutiken gällande kyrkotonarterna ges utifrån Hermann Fincks *Practica Musica* från 1556. Avslutningskapitlet ägnas åt en principiell genomgång av Luthers *Deutsche Messe*. Ett antal frekventa missförstånd reds ut samtidigt som Luthers teologiska och musikaliska insatser sammanfattas och sammanflätas. Kort sagt: boken är mycket informativ.

I svensk kontext framställs inte sällan Luther på ett förenklat negativt sätt. Av ovanstående står dock klart att den västerländska musikhistorien – alltså inte bara teologihistorien – skulle ha saknat många dimensioner utan Luther. Ännu idag inspirerar både hans tankar och musik till nyskapande.

Vem äger din musik?

Upphovsrättens aktualitet för musikforskare och behovet av musikvetenskaplig folkbildning.

av Ulrik Volgsten

Joanna Demers: *Steal this Music: How Intellectual Property Law affects Musical Creativity.* Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2006. 178 s. ISBN 0-8203-2777-8

Bengt Edlund: *Riff inför rätta.* Lund: Juristförlaget, 2007. 218 s. ill., notex. ISBN: 978-91-544-2691-1

Simon Frith och Lee Marshall (red.): *Music and Copyright.* (andra rev. uppl.) Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2004. 218 s. ISBN 0-7486-1813-9

Gunnar Petri: *Rätten till menuetten: historien om musikens värde.* Stockholm: Atlantis, 2000. 190 s. ISBN 91-7486-527-7

Upphovsrätter till musik har blivit ett av medieindustrins i synnerhet viktigaste investeringsobjekt, så pass att det har ansetts berättigat att tala om en rättighetsindustri. Är upphovsrätt i allmänhet något som angår musikforskare – eller *borde* angå musikforskare? Med tanke på de konsekvenser den musikaliska

upphovsrätten har för både kompositörer, musiker och lyssnare – men också, som vi ska se, för musikvetenskapen som ämne – är svaret ja: upphovsrätt angår musikforskare eller borde åtminstone göra det.

Inom musiketnologin har upphovsrättens betydelse för traditionella musikkulturer sedan länge uppmärksammats, liksom dess betydelse för musikindustrin i tredje världen. Roger Wallis och Krister Malms *Big Sounds from Small People*, från 1984, kan nämnas som ett tidigt exempel. Även inom populärmusikforskningen har upphovsrätten avhandlats. En antologi sammanställd av Simon Frith och Lee Marshall, med titeln *Music and Copyright*, kom i en andra, reviderad upplaga 2004. Antologin har både bredd och djup och diskuterar upphovsrätten ur historiskt, kulturteoretiskt och ekonomiskt perspektiv. Här belyses såväl kompositörers, musikers, producenters som lyssnares perspektiv, samt i mindre mån även industrins (vilket är synd, då avsaknaden av dialog med företrädare för industrin är en del av den upphovsrättsliga problematiken).[1] Redaktörerna nämner i sitt inledningskapitel betydelsen av en musikvetenskaplig diskussion av verkbegreppet, samt teorier om kreativitet – begrepp och teorier som upphovsrätten direkt eller indirekt för med sig. Det är ju 'verk' skapade av 'kreativa' upphovsmän och -kvinnor som sägs skyddas av dessa rättigheter. Frith och Marshall belyser också hur industrin från och med 80-talet kommit att se musikalisk egendom som en korg fylld av rättigheter ("a basket of rights") att exploatera. Framför allt visar man hur upphovsrätter nu regleras via globala handelsfördrag, vilket vi skall återkomma till.

Flera av artiklarna i Friths och Marshalls antologi hävdar att upphovsrätten har en negativ påverkan på musikalisk kreativitet, dvs. kompositörers och låtskrivares uttrycksmöjligheter. Detta är ett problem som också tas upp och diskuteras utförligt av Joanna Demers i boken *Steal this Music* (2006), samt även av Bengt Edlund i hans *Riff inför rätta* (2007, recenserad i detta nummer av *STM*), fastän med helt olika perspektiv. Demers lyfter fram hur uppfattningen av plagiat har förändrats över tiden, från att under senantiken ha varit en relativt sällsynt fråga rörande hävdandet av författarskap till en text någon annan författat, till dagens situation där ett enstaka 'riff' eller en fras kan ge upphov till rättsliga tvister (vilket Edlund beskriver i detalj). Den senantika uppfattningen var fortfarande giltig under 1700-talet, när plagiat på allvar blev en fråga även för kompositörer. Exempelvis beklagade sig Johann Mattheson över att Händel skulle ha tagit en av Mattheson komponerad aria och hävdat den som sin egen. Mattheson visade dock inte någon större upprördhet över tilltaget. Kanske kände han sig smickrad över att den framgångsrike ungdomsvännen fastnat för hans melodi. Väsentligt i detta sammanhang är dock det Mattheson skriver, att det är acceptabelt att låna en del av en komposition, en idé, så länge man betalar tillbaka "med ränta", dvs. tillför idén något den inte hade i sitt ursprungliga sammanhang (Mattheson, 1739/1999, s. 131). Plagiat gällde med andra ord hela stycken, inte delar därav

1 En i många avseenden intressant avhandling är Linda Portnoffs *Control, Cultural Production and Consumption* som analyserar kontrollmekanismer i samspelet mellan dessa aktörer (kompositörer, musiker, producenter, skivbolag, lysnare) och där upphovsrätterna diskuteras kortfattat som kontrollmekanism för pengaflöden från konsumenterna (Portnoff 2007 s. 155 ff).

inkorporerade i nya musikaliska sammanhang (någon föreställning om upphovsrätt till musikaliska verk föresvävade över huvud taget inte Mattheson och hans samtid).[2]

Den situation som råder i dag är i hög grad präglad av den romantiska uppfattningen om genialiskt skapande av originella verk, vilken kom att utvecklas inom litteraturen från och med slutet av 1700-talet. En utveckling som i korthet har summerats av Robin Hartwell: "[beginning with the] shift from the eighteenth century, where the grammar of harmony was common to most composers and originality lay in its usage, through Wagner, where the musical grammar itself was valued for its originality, to the twentieth century, where the basic materials of music – chords, tone-colours, *etc.* – are perceived as the intellectual property of the composers. (For example, one has the sensation that Messiaen has patented certain modes, chord formations and orchestral colours. To work with these materials is to run the danger of committing an act of plagiarism.)" (Hartwell, 1993, s. 28). Nu har inte Messiaen patent på sina harmonier, men Hartwells kommentar kan tyvärr inte avfärdas som en överdriven oro.

I *Riff inför rätta* går Bengt Edlund igenom det första och hittills enda plagiatmål inom musikens område som drivits i Sverige och som har prejudicerande status då det kom att drivas ända till Högsta domstolen. Målet gällde en melodisk fras i låten *Om du vill bli min fru* från 1995 med gruppen Drängarna (utgiven av skivbolaget Regatta), som skivbolaget EMI hävdade var ett plagiat av en liknande fras i "deras" låt *Tala om vart du skall resa*, som spelades in drygt tjugo år tidigare av gruppen Landslaget. Förutom att Edlunds bok visar hur förskräckande lättviktigt domstolen värderar musikvetenskaplig sakkunskap – man fäster uttryckligen och utan särskilda skäl högre värde vid klagandesidans jurist Jan Roséns amatörmässiga "helhetsbedömning" av melodin (som medvetet utesluter både harmonik, rytm och ljudproduktion från tonmaterialet!) än vare sig Edlunds eller Lars Lilliestams musikvetenskapliga fackkunskaper, vilka båda anfördes av svarandesidan – så antyder HD:s fällande slutdom genom en kryptisk formulering att upphovsrätt till musik kan liknas vid så kallad känneteckensrätt, det vill säga att den plagierade frasen skulle vara att betrakta som ett varumärke (EMI:s advokat talar explicit om varumärken).

Vad detta kan komma att innebära för praktiskt utövande musiker, kompositörer och låtskrivare ser vi hos Demers när hon redogör för två fall i USA där artisterna Bette Midler och Tom Waits båda vunnit mål som gällde efterliknande av deras respektive sångsätt med hänvisning till varumärkesintrång (och alltså inte till upphovsrätt). Det är med andra ord i USA inte lagligt att i sång härma vare sig Bette Midler eller Tom Waits! I båda dessa fall var likheterna avsiktliga, men vad innebär detta för alla artister, låtskrivare och kompositörer? Att vi inte får sjunga som våra idoler eller favoritsångare? Att vi inte får komponera i en viss stil? EMI/Regatta-målet innebär att vi

2 När Mattheson hänvisar till den antika devisen *suum cuique* (till var och en det honom tillkommer) handlar det om rätten till eftertryck och kopiering och inbegriper ingen föreställning om ett immateriellt verk (se Pohlmann 1962 s. 53, *passim*). När Mattheson talar om den instrumentala musiken som ett *Tonrede*, ett klingande tal, handlar det om att höja denna musiks status till *samma* nivå som textsatt musik, inte till någon *högre* nivå; Mattheson intresserar sig därtill för allmänna genrer, snarare än enskilda verk.

inte får använda oss av det mest allmängiltiga material när vi sätter samman en melodi, om det går att visa att detta material ingår i någon annans tidigare komponerade alster. För varumärken är kraven på 'originalitet' dessutom lägre än för upphovsrättsskyddade verk, vilket innebär att risken att inkräkta på någon annans varumärkesrätt är större. Sen spelar det ingen roll i fall likheten mellan melodierna varit avsiktlig eller ej. Den som skrivit den senare melodin är antingen plagiatör eller – givetvis beroende på hur HD:s otydliga men prejudicerande dom kommer att tolkas i framtiden – gör intrång på någons inmutade varumärke.

Edlund för också en intressant diskussion om skillnaden mellan å ena sida "originalitet" och å andra sidan egenskaper som "särprägel", "karaktär" och "självständighet" (Edlund, 2007, s. 17 ff.). I den svenska upphovsrättslagen fastslås att "[d]en som har skapat ett litterärt eller konstnärligt verk har upphovsrätt till verket" (SFS 1960:729 §1). Däremot sägs ingenting om vad som menas med ett verk. Följaktligen finns det ett visst tolkningsutrymme som man inom svensk juridik försökt begränsa genom att införa begreppet "verkshöjd" (Ljungman, 1981; Schierbeck, 1989). Enligt verkshöjdsbegreppet skall två villkor vara uppfyllda för att något skall kunna klassas som "verk". Å ena sidan skall originaliteten vara så stor att två personer inte ska ha kunnat skapa samma verk oberoende av varandra (inte med mindre än att den ene kopierar den andre), å andra sida skall ett verk inte kunna förväxlas med något annat verk. Inom juridiken omtalas detta som "dubbelskapandekriteriet", respektive "skillnadskriteriet" (Nordell, 1990). Tyvärr hänvisar Edlund varken till denna diskussion eller till den diskussion om rättsligt skydd för melodier som förts av juristen Gunnar Karnell (1957), vilket riskerar att göra Edlunds arbete onödigt svårt att förhålla sig till för den som vill sätta in hans kritik i ett svenskt juridiskt sammanhang.

Med tanke på att Edlund i sin diskussion av verkshöjd mer eller mindre avvisar skillnadskriteriet när det gäller bruk av musikaliska klichéer och konventioner (utan vilka populärmusik knappast skulle existera), samtidigt som han ställer höga krav på dubbelskapandekriteriet, öppnar sig ett outtalat scenario som innebär att en stor del av populärmusiken förmodligen skulle frånkännas verkshöjd och därmed också rättsligt skydd – åtminstone om man som HD uteslutande beaktar melodin (att en melodi som Per Gessles *Här kommer alla känslorna* förmodligen skulle sakna skydd innebär dock inte att hans inspelning av låten också skulle göra det, då det rör sig om olika typer av rättigheter).

Att detta scenario inte är något som lockar rättighetsindustrin och dess företrädare är inget att förvånas över. Dess negativa ekonomiska konsekvenser måste dock ställas både mot de negativa konsekvenser för musikaliskt skapande som HD:s dom för med sig och den nuvarande allmänna utvecklingen på rättighetsområdet. Naomi Klein har uttryckt det som att "if you're not on the team of a company large enough to control a significant part of the playing field, and can't afford your own team of lawyers, you don't get to play" (Klein, 2000, s. 179 ff). Det gäller med andra ord att se upp när man gör musik, eftersom misstag i skapandet kan visa sig oerhört kostsamma när inte bara rättegångskostnader, utan också den klagandes uteblivna försäljningsintäkter ska betalas. Edlund skräder inte heller orden när det gäller att beskriva konsekvenserna:

"Högsta domstolens dom har öppnat för en lukrativ, *mafioso*-liknande verksamhet inom musikbranschen. Med en halvdan likhet i ena handen och prejudikatet som tillhygge i den andra, är det bara [för industrins advokater] att knacka på [hos låtskrivarna] och kräva en del av intäkterna: inget att förlora, mycket att vinna." (Edlund, 2007, s. 196).

Upphovsrätten är till för att skydda den som har skapat ett stycke musik. Därför har upphovsrättshavaren rätt att bestämma när, var och hur musiken får framföras Upphovsrättshavaren har rätt att säga nej (Stannow, Åkerberg och Hillerström, 1999). Men denna rätt överlåts inte sällan till förlag eller skivbolag som villkor för att musiken skall få spelas in och ges ut. Rättigheterna hamnar i praktiken i andra händer än kompositörernas och låtskrivarnas. Att upphovsrätten är överlåtbar innebär en kommodifiering av både rättigheter och musik (Volgsten och Åkerberg, 2006). För rättigheternas del innebär detta en syn där rätt är något man i första hand *äger* (och följaktligen kan sälja), inte något man *har*. För musikens del innebär det att låtar och kompositioner ses som objekt som kan stjälas av pirater, snarare än som kulturyttringar som brukas, vilket gäller ända till sjuttio år efter upphovsmannens död.

Roger Wallis, tidigare ordförande i SKAP (svenska kompositörer av populärmusik) beskriver i sitt bidrag till Friths och Marshalls antologi hur medieindustrin koncentrerats genom fusioner och konglomerat, så att man kan tala om handfull "stora" som dominerar den internationella musikmarknaden – i dag SONY-BMG, AOL Time-Warner, Universal och EMI (se också Wallis, 2006: 288). Av dessa är det endast EMI som inte också tillhör något av världens tio största mediekonglomerat (EMI ägs av investmentbolaget Terra Firma). I stort sett samma konglomerat äger dessutom patent på själva den teknologi som medierna förutsätter (MacMillan, 2003). *Det är m.a.o. en handfull konglomerat och koncerner som i dag styr över inte bara rättigheterna till en stor del av de kulturella uttryck som musik utgör, utan också större delen av de kanaler där dessa uttryck kan förmedlas och kommuniceras till en publik.* Möjlighetsbetingelsen för denna situation är en utveckling där synen på upphovsrätterna skiftat från personliga rättigheter till handelsvaror. Kunskap om detta förhållande är av yttersta vikt för den som hyser det minsta intresse för musik som kulturyttring, musikforskare eller ej.

Här finns inte plats att redogöra för hur upphovsrätten också riskerar att begränsa möjligheterna till kulturell utveckling, inbegripet utvecklingen av medborgarnas kollektiva och individuella identiteter (detta diskuteras utförligare i Volgsten, 2010). I stället vill jag knyta an till den diskussion om musikvetenskapens framtid som förts på *STM-online* och där Tobias Pettersson uttryckt en oro över att det inte finns några "som helst garantier för att musikvetenskap finns kvar som självständigt forsknings- och undervisningsområde om tio eller tjugo år" (Pettersson, 2007). I den mån det finns skäl för Petterssons oro vill jag hävda att det vi kanske mest av allt har anledning att uppmärksamma som musikforskare är den pågående utvecklingen där musik i allt högre grad ses som en handelsvara ("det svenska musikundret") på bekostnad av sin roll som byggsten i kultur och identitetsbygge.[3]

3 För en kritisk granskning av berättelsen om det påstådda svenska musikundret, se Fleischer 2009.

Det plagiatmål som Edlund redogör för visar hur skrämmande liten betydelse domstolarna (inte bara HD utan också Tingsrätten och Svea hovrätt) tillskriver musikvetenskapen. Lägger vi därtill att den till hösten 2009 kommande kulturpropositionen knappast lär upprepa 1974 års delmål för kulturen, att "motverka kommersialismens negativa verkningar" (SOU 2009:16/2, s. 47), framskymtar en syn på musik som i konsekvensens namn studeras bättre på ekonomiska institutioner än på någon humanistisk motsvarighet (det är kanske talande att den av Edlund nämnde Jan Rosén inte bara är ordförande i SFU, Svenska föreningen för upphovsrätt, utan också varit knuten till Handelshögskolan i Stockholm). Men framför allt framträder vikten av Edlunds bok i en betydligt allvarligare dager, där vad som står på spel är själva synen på vårt forskningsämne: musiken.

I den mån upphovsrättens nya funktion som investeringsobjekt har ett finger med i denna utveckling måste vi dessvärre konstatera att upphovsrätten inte längre är förhandlingsbar, åtminstone inte på nationell nivå och knappast av kulturpolitiker. Detta framgår med bister tydlighet av David Laings artikel *Copyright, Politics and the International Music Industry,* som också ingår i Friths och Marshalls antologi. Upphovsrätterna ingår sedan 90-talet som en del (TRIPS) i världshandelsorganisationens multilaterala avtal (GATT). Detta innebär dels att varje omförhandling måste ske på internationell nivå, men också att den medlemsstat som inte följer rådande bestämmelser kan räkna med sanktioner från andra medlemmar och inom andra handelsområden (undlåtenhet att följa upphovsrättsavtalen enligt TRIPS kan alltså innebära att man drabbas av sanktioner för annan industri, t.ex. stålexport).[4]

Finns det då något vi musikforskare kan göra åt utvecklingen? Den upphovsrättskritiske juristen Peter Drahos har föreslagit ett antal strategier möjliga framför allt för utvecklingsländer att inta (Drahos forskning rör främst patenträtters negativa inverkan på distribution av läkemedel i tredje världen, se Drahos, 1996), varav hans "strategy of counter proposal" kan visa sig användbar. I all enkelhet handlar det om att försöka omformulera frågeställningar och omdefiniera grundläggande begrepp – t.ex. i musikens fall vad 'verk' och 'skapande' innebär. För att inte tala om vad 'musik' är (eller kan vara; att frågan är svårbesvarad innebär inte att vi måste acceptera någon handelsekonomisk uppfattning).

För detta ändamål måste vi, som Lars Lilliestam (2005) uttrycker det, kunna "kombinera musikanalys med bland annat kultur- och samhällsteorier och arbeta tvärvetenskapligt för att förstå musik som ett mänskligt fenomen". Som musikvetare måste vi inte bara behärska våra respektive specialistkompetenser

4 I en intervju i *Computer Sweden* säger Jan Rosén om den pågående rättegången mot Pirate Bay, med adress till tingsrättens domare, att de inte bara måste ta hänsyn till svensk lag, utan också de "internationella förpliktelser" som Sverige har på handelsområdet. Chefen för immaterialrättsavdelningen på advokatbyrån Bird och Bird, Walo von Greyerz, förtydligar: "Framför allt är det lobbyisterna i USA som skulle ligga på sin regering. De signaler jag får tyder på att de redan gör det och här kan de få anledning att gå på ännu hårdare" (citerat i Larsson 2009). Men det är inte bara USA som sätter press på omvärlden. EU driver också sedan ett antal år tillbaka en tvist inom världshandelsorganisationen, det så kallade "Irish music case", för att få USA att driva in royalties från resturanger, frisörsalonger och andra affärsrörelser som spelar musik för sina kunder (*General overview,* 2009).

(analys eller ej), utan dessutom kunna sätta in denna kompetens i ett samtidsorienterat samhälls- eller kulturteoretiskt sammanhang. Till detta bör vi också lägga en åtminstone elementär estetisk orientering. Behoven av de analytiska, samhälls- och kulturteoretiska kompetenserna bör framgå av den diskussion jag hittills fört. Därtill vill jag lyfta fram behovet av en estetisk (varmed jag avser musikfilosofisk) anknytning till den egna forskningen och undervisningen. Som utgångspunkt för detta resonemang får Gunnar Petris bok *Rätten till menuetten* (2000, engelsk upplaga 2002) fungera.

Petri är före detta VD i STIM och före detta preses i Kungliga musikaliska akademien, vilket ger hans bok officiell tyngd. I likhet med övriga författare jag refererat ställer sig Petri kritisk till det han beskriver som en "marknadens diktatur", där ett mindre antal "mediekonglomerat svarar för 80 procent av rättigheterna till världens musik" och sitter "på nästan alla stolar på en gång när värdet på musikrättigheter skall förhandlas fram" (Petri, 2000, s. 176).[5] Petris bok är i huvudsak en historisk redogörelse för upphovsrättens utveckling inom musikens område. Tyvärr är den historiska framställningen belastad med felaktigheter. Jag skall inte gå in på någon detaljkritik i detta avseende, men Petris påståenden att Sverige i och med tryckfrihetsförordningen 1810 skulle ha fått "en verklig upphovsrätt" (s. 130) och att i "praktiken omfattades även musikalier" (s. 133) kan tjäna som exempel. Påståendena innebär i första fallet en terminologisk sammanblandning av "upphovsrätt" och "äganderätt", vilket enligt lagen är skilda företeelser – upphovsrätt existerade inte i Sverige 1810, det skulle dröja till 1919 – samt i det andra fallet en historisk felaktighet (Olof Åhlström må ha hävdat äganderätt till nottryck i en tvist med Bellmans efterlevande, men domstolen dömde till hans fördel med hänvisning till äganderätten till texterna).[6]

Det jag ser som ett problem med Petris bok är den idealistiska syn på kompositörer och verk som framskymtar. Även om Petri inte uttryckligen säger sig förespråka någon idealism beskriver han okritiskt en uppfattning av det upphovsrättsskyddade objektet som någonting immateriellt, något som bara tillfälligtvis (men inte nödvändigtvis) realiseras i den materiella världen.[7] Det kompositören skapar, hävdar Petri, är "ett immateriellt verk", det är "något åtskilt från" varje materiell realisering och har därför "en existens oberoende av" notblad, inspelningar eller framföranden (s. 9f.). Huruvida verket endast står att finna i någon platonsk idévärld är en fråga Petri inte besvarar. Däremot har själva upphovsrätten, den rätt som naturligen utgår från skapandet av detta ideella verk, sitt "ursprung hos upphovsmannen själv och ingen annanstans" (s. 78).[8]

5 Petri uppmärksammar också problemet med varumärkesrätterna inom musiken (a.a. 177).

6 Den svenska synen på den kreative och kompositören, det originella verket och den kontemplativa publiken behandlas utförligt i Volgsten (under arbete).

7 Vad Petri exempelvis inte nämner är den flera decennier långa debatt som i början av 1970-talet mynnade ut i en konsensus om att tolka uttrycket "verk" så som varande upphovsrättens "objekt" *inte* som en teoretisk term refererandes till en idealistisk storhet, utan som ett vardagsuttryck vars innebörd varierar från fall till fall (Strömholm 1970).

8 I sin avhandling *Författarrättens genombrott* (2008) skriver Petri en avsevärt gedignare historia, även om en idealistisk grundsyn lyser igenom

Att denna syn på musik lever kvar, trots att idealismen sedan länge förlorat i inflytande (och trots att de filosofer som i dag hävdar en idealistisk musiksyn är försvinnande få), kan också iakttas på andra håll. I internationella sammanhang talar man ännu på 2000-talet om *the Content Industries*, där "content" syftar på det materiella uttryckets immateriella *innehåll*, dvs. det väl avgränsade idealistiska innehåll, sprunget ur upphovsmannens inre, som upphovsrätten förutsätter.[9] I Sverige 2008 skriver en grupp riksdagsledamöter en debattartikel i en av landets största dagstidningar, där man "försvarar ... äganderätten, inte bara när det gäller materiell egendom, utan också immateriella rättigheter" (SvD, 10/1-08), och man får stöd av en av tidningens kulturkritiker, som pratar om brist på respekt för "konstskaparnas äganderätt" (SvD, 15/1-08). Ja till och med Svenska akademiens ständige sekreterare talar om "angrepp på äganderätten" (Exp., 6/1-08).[10]

Vad det här handlar om är inte nödvändigtvis någon uttalad eller genomreflekterad syn på musik som bestående av idealistiska "objekt". När t.ex. www.aftonbladet.se basunerar ut att "över en miljon svenskar stjäl musik på nätet" (1/2-08), spelar man snarare på vad vi har anledning att tro är en allmänt etablerad *tankefigur*, en slags omedveten "ontologisk metafor" som styr vårt tänkande (jfr. Lakoff och Johnson, 1980, s. 25 ff). För industrin innebär denna idealistiska tankefigur bland annat att populärmusik kan laddas med ursprungligen konstmusikaliska föreställningar om 'verkets' ontologiska existens utan att termen 'verk' behöver uttalas (Horn, 2000, s. 19 ff).

Genom att på detta sätt uppfatta musik som bestående av idealistiska objekt möjliggörs inte bara ett förtingligande, utan också en mycket speciell kommodifiering av musiken, vilken Time Warners VD Gerald Levin mer eller mindre avsiktligt beskriver som att "[t]he [copyrighted] material actually becomes more valuable over time. It can be sold and resold over and over again. There are very few businesses I know that have those characteristics" (citerad ur Sadler, 1997, s. 1930). Dessutom innebär en idealistisk syn på musiken att den som kontrollerar upphovsrätten kan hävda att dessa objekt stjäls när musik spelas (eller en inspelning kopieras) utan lov. Att spela en låt eller ett verk (eller kopiera en inspelning) utan att ha upphovsrätten på sin sida innebär, enligt detta sätt att se på musik, att man stjäl ett objekt som någon äger: det idealistiska musikverket (de självbetitlade 'nätpiraterna' bidrar med sitt löjliga namn i högsta grad till att upprätthålla den idealistiska tankefiguren i det allmänna medvetandet). Upphovsrätten

---

i uttryck som "äganderättsmetaforen" (s. 319), vilken råder över tryckta skrifter innan "författarrättens natur" (s. 302) får sitt rättmätiga genombrott.

9 Det sägs ofta att upphovsrättsskydd gäller materiella uttryck och inte immateriella idéer (t.ex. Hemmungs Wirtén 2004 s. 8), vilket är ett vilseledande sätt att säga att den som kontrollerar upphovsrätten också kontrollerar exemplarframställning och framföranden.

10 I TRIPS-avtalet används avsiktligen uttrycket intellektuell *egendom*. Att hänvisa till egendom syftar inte minst till att efterlikna naturrättsliga argument och att utnyttja de positiva konnotationer dessa för med sig (May och Sell, 2006, s. 163f.). Den intellektuella egendomen utgörs enligt avtalets första paragraf, i enlighet med Bernkonventionens idealistiskt präglade terminologi, av "verk". Symptomatiskt talar också den svenske vd:n för skivproducenternas organisation Ifpi om "verk" när han förklarar vad som laddas upp på nätet av illegala fildelare (SvD, 31/3-09).

tenderar härmed att uppfattas som en äganderätt, vilket den inte alls är.[11]

Innebär då ett ifrågasättande av den idealistiska tankefiguren att vi måste acceptera en *materialistisk* musiksyn, där musiken reduceras till akustiska fenomen, ljudvågor, trycksvärta på papper, elektroniska koder i digitala minnen eller impulser i våra nervsystem? Som jag ser det vore en materialistisk musiksyn av exklusiv och reduktionistisk art kontraintuitiv och otillräcklig. Det finns sidor i den romantiska tanketraditionen som inte låter sig avfärdas, men som inte nödvändigtvis förutsätter en idealistisk ontologi eller ett exklusivt individuellt skapande (Csikszentmihalyi, 1988; Negus och Pickering, 2002; Kania, 2008). Vid sidan av musikens materiella existens anför jag därför som förslag det vi kan kalla för musikens *subjektiva*, respektive *intersubjektiva* existensmodi (jfr Volgsten, 1999 och 2006).

Med musikens subjektiva existens inbegrips allt musiken betyder för individen, hur du eller jag upplever musik och vilken roll musiken spelar i våra respektive liv. Detta är både en kroppslig erfarenhet – vi upplever musiken med våra kroppar, som rörelser, känslor och sinnesstämningar – och en kognitiv erfarenhet – vi kategoriserar det vi hör, vi vet vad det är frågan om beroende på om vi är erfarna musiker, bekanta med stilen etc. Vi kan också se att denna musikens subjektiva existens förutsätter musikens materiella existens. Om musiken inte fanns 'där ute' på något sätt, skulle den aldrig nå in i våra subjektiva erfarenheter.

Musikens subjektiva existens är också beroende av dess intersubjektiva existens. Här har vi alla de kulturella antaganden som präglar våra musikupplevelser, alla de kategorier med vilka vi förstår musik. Begrepp som 'verk' och 'geni' hör till denna nivå, liksom tekniska begrepp såsom 'triol', 'fuga' eller 'sonatform'. Poängen med att lyfta fram musikens intersubjektiva existens är just denna: att musik är ett socialt fenomen, som inte går att reducera till någon av dess övriga existensmodi. Musiken kräver kommunikation och dialog. En privat musik är därmed lika otänkbar som ett privat språk.

Det vi gör när vi 'skapar' en melodi, musikstycke eller ett musikaliskt verk är enligt detta förslag att vi bringar någonting till materiell, subjektiv och intersubjektiv existens. Det är detta 'någonting' med sina tre existensmodi som upphovsrätten i första hand borde ha att förhålla sig till, snarare än någon obskyr varuform. Det är också till detta 'någonting' vi musikvetare måste relatera till i vår forskning och undervisning. Och även om vägen från rättighetsindustrins affärsöverenskommelser till kulturpolitikens bord kan verka lång – att ersätta en allmänt etablerad tankefigur med kunskap kräver en massiv folkbildningsinsats – utgör den en utmaning som musikforskningen inte bör blunda inför. Medvetenhet om problemet är redan ett första steg.

11 Enligt lagen är det självklart inte frågan om någon äganderätt, vilket EMI/Regatta-målet visar: hade det varit fråga om ett brottsmål (vilket är fallet när det är fråga om stöld) och inte som nu, ett civilmål, hade svaranden knappast behövt bevisa sin oskuld på det sätt som nu skedde; i stället hade klagandesidan avkrävts en mer substantiell bevisföring för visa att ett brott verkligen hade begåtts (rättegången mot Pirate Bay drevs däremot som ett brottsmål, som ett avsiktligt brott mot upphovsrättslagen, tvärt emot de åtalades önskan).

Litteratur

Csikszentmihalyi, Mihaly 1988. "Society, culture, and person: a systems view of creativity", i *The Nature of Creativity:*

Contemporary Psychological Perspectives. red. R. J. Sternberg. Cambridge: Cambridge University Press.

Drahos, Peter 1997. "Thinking strategically about intellectual property rights" i *Telecommunications Policy* 21(3).

Fleischer, Rasmus 2009. *Musikundret. Om "den svenska musikexporten" och arvet från 1990-talet.* http://www.rasmusfleischer.se/musikundret.pdf

General overview of active WTO dispute settlement cases involving the EC as complaint or defendant and of active cases under the trade barriers regulation, [Europakommisionens handelsdirektion] (2009).

Hartwell, Robin 1993. "Postmodernism and Art Music" I *The Last Post: Music After Modernism.* Red. S. Miller. Manchester: Manchester University Press.

Hemmungs Wirtén, Eva 2004. *No Trespassing: Authorship, Intellectual Property Rights, and the Boundaries of Globalization.* Toronto: University of Toronto Press.

Horn, David 2000. "Some Thoughts on the Work in Popular Music", I *The Musical Work: Reality or Invention?* red. M. Talbot. Liverpool: Liverpool University Press.

Kania, Andrew 2008. "The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications", i *British Journal of Aesthetics,* 48(4).

Karnell, Gunnar 1957. "Om rättsligt skydd för melodier", i *NIR.*

Klein, Naomi 2000. *No Logo.* London: Harper Collins.

Laing, David 2004. "Copyright, Politics and the International Music Industry", i Frith och Marshall (2004).

Lakoff, George och Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live By.* Chicago: Chicago University Press.

Larsson, Linus 2009. "Domen ödesfråga för Sverige", i *Computer Sweden* 2 feb. http://computersweden.idg.se/2.2683/1.211685/domen-odesfraga-for-sverige

Lilliestam, Lars 2005.. Svar på svaren till "Vad gör vi med musikvetenskapen?", i *STM-online* 8.

Ljungman, Seve 1981. *Strövtåg inom upphovsrätt och industriellt rättsskydd.* Stockholm: Liber.

MacMillan, Fiona 2003. *Copyright's Commodification of Creativity.* http://www.oiprc.ox.ac.uk/EJWP0203.pdf

Mattheson, Johann 1739/1999. *Der vollkommene Capellmeister.* Kassel: Bärenreiter.

May, Christopher och Sell, Susan 2006. *Intellectual Property Rights: A Critical History.* Boulder och London: Lynne Rienner.
Negus, Keith och Pickering, Michael 2002. *Creativity and musical experience*, red. D. Hesmondhalgh och K. Negus. Popular Music Studies. London: Arnold.

Nordell, Jonas Per 1990. *Verkshöjdsbegreppet inom upphovsrätten: en kritisk analys.* Stockholm: Juristförlaget.

Petri, Gunnar 2008. *Författarrättens genombrott.* Stockholm: Atlantis.

Pettersson, Tobias 2007. "Gränsdragningar och strategier", i *STM-online* 10.

Pohlmann, Hansjörg 1962. *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca 1400-1800).* Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Portnoff, Linda 2007. *Control, Cultural Production and Consumption: Theoretical Perspectives, Empirical Dilemmas and Swedish Music Industry Practices.* Diss. Handelshögskolan, Stockholm.

Sadler, D. 1997. "The Global Music Business as an Information Industry", i *Environment and Planning* 29.

Schierbeck, Peter 1989. *Verkshöjd inom musiken.* Stockholm: Juristförlaget.

Stannow, Henrik, Åkerberg, Yngve och Hillerström, Håkan 1999. *Musikjuridik. Rättigheter och avtal på musikområdet.* Stockholm: CKM.

Strömholm, Stig 1970. *Upphovsrättens verkbegrepp.* Stockholm: Norstedts.

Volgsten, Ulrik 1999. *Music, Mind and the Serious Zappa. The Passions of a Virtual Listener.* Diss. Stockholms universitet: Skrifter från musikvetenskapliga institutionen.

Volgsten, Ulrik 2006. "Between Ideology and Identity. Media: Discourse and Affect in the Musical Experience", i *Music and Manipulation. On the Social Uses and Social Control of Music.* Red. S. Brown och U. Volgsten. New York och Oxford: Berghahn.

Volgsten, Ulrik 2010. "Upphovsrätten och kulturpolitiken", i *Nordisk kulturpolitisk tidskrift.*

Volgsten, Ulrik (under arbete). *Idéhistoriska förutsättningar för upphovsrätt: Den svenska synen på den skapande kompositören, det originella verket och den kontemplativa publiken, ca 1810-1919.*

Volgsten, Ulrik och Åkerberg, Yngve 2006. "Copyright, Music and Morals: Artistic Expression and the Public Sphere", i *Music and Manipulation. On the Social Uses and Social Control of Music.* Red. S. Brown och U. Volgsten. New York och Oxford: Berghahn.

Wallis, Roger 2004. "Copyright and the Composer", i Frith och Marshall (2004).

Wallis, Roger 2006. "The Changing Structure of the Music Industry: Threats to and Opportunities for Creativity", i *Music and Manipulation. On the Social Uses and Social Control of Music.* Red. S. Brown och U. Volgsten. New York och Oxford: Berghahn.

Wallis, Roger och Malm, Krister 1984. *Big sounds from small peoples: the music industry in small countries.* London: Constable.

Recensioner

"Sweetenings" and "Babylonish Gabble"

Maria Bania: *"Sweetenings" and "Babylonish Gabble": Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th Centuries*. Diss., Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet, 2008. 350 s., notex., CD. ISBN 978–91–975911–7–1

Although performers and musicologists have long grappled with matters of historical performance practice – particularly since the emergence of the so-called 'early music revival' in the latter half of the twentieth century – there still remain many areas yet to be fully investigated. Maria Bania's doctoral thesis (published as part of the University of Gothenburg's ArtMonitor series) seeks to cover two such specific gaps in our knowledge by concentrating on a pair of issues central to a fuller understanding of flute performance in the eighteenth and nineteenth centuries: the use of vibrato and the articulation of fast passages. As noted in the introduction, during much of the period in question these techniques were, naturally, "rarely indicated in the score" being left instead for the musician to apply "according to prevailing practice" (p. 2).

As a professional performer on historical flutes, the author's approach might best be described as applied musicology, not least because traditional scholarly research is combined with practical investigation, the 'results' of which can also be experienced in sonic form on the accompanying CD of beautifully played musical examples. And since this was a period in which vast changes occurred in the flute's construction – from alterations in its shape and the gradual addition of further keys, through to the pioneering innovation of the metal Boehm flute complete with a ring-key system – the study's practical experiments utilised a variety of different instruments covering a broad chronological spectrum.

The primary source material that forms the basis of this dissertation centres on an impressive selection of flute method books dating from the early eighteenth to the late nineteenth centuries. These cover a wide geographical area, but draw particularly on examples published in France, Germany and England—three locations where flute players and teachers appear to have been especially keen to document their craft (or, at very least, eager to reap further financial gain from the commercial distribution of their knowledge). And while a number of recent studies have dealt with the history, development and repertoire of the flute (most notably Rachel Brown's *The Early Flute: a Practical Guide* and Ardal Powell's rather more broad survey, *The Flute,* both published in 2002) or with particular players – including Charles Nicholson (1795–1837) and Maximilian Schwedler (1853–1940), one of the strengths of Bania's study is its ability to focus on two specific aspects of performance practice while simultaneously drawing conclusions on Europe-wide changes.

The first part of the dissertation deals with the production and application of vibrato, an expressive technique whose absence mistakenly became "one of the characteristic features of twentieth-century baroque flute playing" (p. 1). By concentrating on a single instrument Bania has been able to identify and discuss a fascinatingly wide variety of

vibrato techniques, some referred to by different names by different authors: including *martellement* (also known as *Schwebungen*), jaw vibrato and the delightfully literal "shaking the flute". She also charts the gradual shift in the role of flute vibrato from an occasional embellishment to constituting a more or less constant element of tone production, but perhaps most significantly demonstrates that finger vibrato – far from being a technique associated solely with woodwind music of the French Baroque in the form of *flattement* – was in fact the dominant flute "vibrato technique during the eighteenth century and coexisted with chest vibrato during the first half of the nineteenth century at least in England and Germany" (p. 5).

The second part of the study deals with the area of articulation—traditionally a field of historical performance practice that has either been considered in a general sense, as in Clive Brown's 1999 book *Classical and Romantic Performing Practice, 1750–1900*, or in studies focusing on the meaning of specific articulation markings in the works of individual composers. Instead, Bania has chosen to focus specifically on the articulation of fast passages, above all the rather confusing range of syllables used by flute players for double tonguing in various languages, by different flute players, at different times – information that is synthesized here into three main techniques: *d-g*, *d-r* and *d-l*. Along with an analysis of the surprisingly heated debates that raged on double tonguing in many European countries, her study shows that while allowing players to reach "railroad speed" (in the words of Nicholson in 1836), the technique was also used in passages of a moderate tempo. The all-important art of adding appropriate patterns of articulation in performance (in the form of varying combinations of slurred and tongued notes) is a further issue dealt with here, since, as Bania points out, "Until the latter half of the nineteenth century, flute players were expected to know the art of applying articulation when not indicated by the composer" (p. 5).

The identification of such shifts in style, conventions and playing conditions are central to successful research in the field of historical performance practice. This is a process that requires the consideration and synthesis of a substantial body of evidence – amply represented here by the flute method books as well as other forms of written material, both textual and musical, and by gramophone recordings from the early years of the twentieth century. The bibliography also includes a substantial collection of secondary source material, although it is rather odd the 2001 edition of *The New Grove Dictionary of Music* was ignored in favour of the 1980 version. And while the final draft could have done with one more round of proofreading – above all to eliminate some rather strange instances of English expression – these are relatively minor distractions. Indeed, there can be no doubt that Bania's findings have the potential to lead other period performers to reconsider their approach to issues of vibrato and articulation of music from the eighteenth and nineteenth centuries.

Samantha Owens

Med gårdagens dörr på gläntJohanna Broman Åkesson: *Med gårdagens dörr på gläntJohanna Broman Åkesson: Med gårdagens dörr på gläntJohanna Broman Åkesson: Med gårdagens dörr på gläntJohanna Broman Åkesson:

Institutionen för musik- och teatervetenskap, Stockholms universitet (Studier i musikvetenskap 20; Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 25). Lund: Sekel, 2009. 419 s. ISBN 978-91-85767-41-0

"Genom vår historiska backspegel vet vi i dag att Ramels karriär tog fart i samma veva som det populärmusikaliska landskapet började omformas med allt starkare influenser av amerikansk folkmusik och en större fokus på artister", står det på avhandlingens första textsida (s. 14f). Läsaren frågar sig kanske om ordet "genom" var det bästa och om talspråklighet ("samma veva") kommer att vara ett genomgående drag i avhandlingen. Och vad är "amerikansk folkmusik", undrar man. Allas eller någon särskild grupps folkmusik i USA? Nåväl, man läser vidare och finner att det strax sägs att Ramels verk "levandegör väsentliga drag från melodins epok ... ur ett reflekterande perspektiv" och att syftet är att analysera hur detta levandegörs. Melodins epok varade, står det, "från industrialismens genombrott under slutet av 1800-talet till popens genomslag i början av 1960-talet". Syftet följs omedelbart av fyra frågeställningar som är lättare att ta till sig: a) vilka musikaliska och textmässiga stildrag och genrer anknyter Ramels verk till?; b) på vilket sätt förhåller sig hans verk till genreförväntningarna inom musik och text?; c) vilka återkommande strukturingsprinciper kan man hitta i Ramels musik och text?; samt d) på vilka sätt förhåller sig Ramels text och musik till varandra?

Frågeställningarna utvecklas egentligen inte. I stället följer ett översiktligt avsnitt om melodins epok, ett begrepp som blir till ett slags styrande och förförisk metafor. Humor och lättsinne sägs vara "det mest typiska särdraget" för musiken, men någon analys av samband mellan varuproduktion och sångers struktur, människors användning och reception av musiken m.m. tas egentligen inte upp (Adorno saknas i litteraturlistan – övrig tysk litteratur likaså). Det är musiken som skall komma i förgrunden, men det tilläggs också att "musikens stildrag, text och omgärdande föreställningsvärldar kan i sig avslöja mycket om den samhälleliga kontexten" vilket antyder att avhandlingen kommer att ha ett sociologiskt perspektiv (s. 18). Broman Åkesson (JBÅ) lutar sig mycket mot Richard Middleton och Peter van der Merwe och har inspirerats, framgår det, av Lawrence Kramer. Det saknas en diskussion om van der Merwes sätt att arbeta. Varken van der Merwe eller Kramer är som bekant okontroversiella.

Beträffande metod sägs att JBÅ har valt "något eller några utmärkande drag i varje verk" som på detta vis styrt analysen. Den betecknas som en empirisk "*trial-and error*-metod" där hon "via studier i kontexten kring Ramels verk" skaffat sig "större insikter i melodin epok" varför "bilderna sakta [har] smält samman till en djupare helhet" (s. 21.) Lyssnarperspektivet kan, tilläggs det strax, av naturliga skäl vara "mer objektivt och bredare" än Ramels eget. Här hade funnits mycket att diskutera. Vad t.ex. "empirisk" här innebär klargörs heller inte. Det framgår således att jag önskat mig något helt annat: en inledning där läsaren fått klart för sig relevansen av begreppet melodins epok, en presentation av frågeställningar vilket utmynnat i en mer omfattande syftesbeskrivning. Så kunde framställningen om metoder följt. Därtill hade ett klarare språk inte skadat.

I avhandlingens andra kapitel finns bland annat ett långt avsnitt om melodins epok (men

hur melodik uppfattades t.ex. på 1700-talet diskuteras inte). Här återfinns också ett koncist avsnitt om Ramels karriär som musiker/artist. Dock saknas en diskussion om de förutsättningar han hade att förhålla sig till; vad som var *möjligt* att framföra och spela som underhållare i de valda sammanhangen. I det tredje kapitlet berättar JBÅ bl.a. om crazystil, diskuterar innebörderna i begrepp som parodi, pastisch och travesti. Det är värdefulla försök, men sker likväl något i ljuset av hopplöshetens stjärna, då avgränsningarna och inringningen av begreppens innebörder sker utifrån ett sammantaget perspektiv. Då förutsättningarna för musikens olika parametrar, text, framförande och arrangemang, är så olika i förhållande till vart och ett begrepp och ingen systematisk genomgång görs, framkommer egentligen litet nytt.

Avhandlingen lyfter först när JBÅ närmar sig sångerna. Här följer först en bra indelning av sångernas innehåll i sex olika sångtextgenrer. I det fjärde kapitlet, "Ramels stilpalett", inleds genomgången av musiken, ett avsnitt på nästan 300 sidor! JBÅ har tidigare delat in Ramels stilar i tre huvudavdelningar "'det gamla bondesamhället', 'den borgerliga sekelskiftesmiljön' samt 'det moderna och ungdomliga 1900-tatet'". Det tilläggs att "dessa idé- och föreställningsvärldar präglade och formade *melodiepokens verklighetsuppfattning*" (sic! – anmälarens betoning). Utgående från detta perspektiv är kapitlet vidare indelat i nio avdelningar och därtill underavdelningar. Läsaren får på detta sätt såväl en utmärkt översikt som en utomordentlig och detaljerad insikt i sångernas stilar. Till det värdefulla hör också att JBÅ oftast inleder med en historisk översikt om respektive stil. Den första melodi som tas upp är *Då*. Delar av texten i sången jämförs med i detta fall textavsnitt ur Lehárs operettmelodi *Du är min hela värld*. Denna analysteknik kallas "Förslag till förlagor att associera till" – en snarlik formulering kunde också ha stått för de hundratals huvudsakligen melodiska jämförelser som också sker. Beroende på musiks ringa semantiska innehåll upplevs och förstås musikaliska jämförelser mer utifrån personliga utgångspunkter och referenser än när det gäller språk. Fastän JBÅ har en bred och gedigen populärmusikalisk repertoarkännedom upplevs de språkliga jämförelserna därför generellt som mer relevanta än de musikaliska.

Den detaljgranskning av JBÅ:s påståenden av likhet som jag gjorde under oppositionen kan inte visas här. Uppvuxen med den repertoar som JBÅ diskuterar kan jag endast konstatera att många likhetsbedömningar träffar rätt, åtskilliga fel, medan minst lika många är tveksamma. Analysteknikens subjektivitet och verktygen för att avgöra olika grader av likhet är metodens akilleshäl. Det finns också, som redan det inledande citatet i min recension visade, många mindre saker att hänga upp sig på.

Det omfattande och kunskapsrika kapitlet om Ramels stilpalett är alltså avhandlingens stora behållning. Avhandlingen är en givande och detaljerad skildring om den musikaliska värld Ramel växte upp i, förhöll sig till och inspirerades av (det utlovade sociologiska perspektivet vad gäller texternas innehåll i förhållande till det samtida samhället förblir dock ett ofullbordat projekt). Den imponerande materialgenomgången följs till slut av knappa sex uppsummerande sidor vars innehåll inte alls motsvarar kapitlets rubrik, "Ramel i helfigur". Det gör däremot avhandlingen som helhet.

Olle Edström

Det imaginära rummet

Toivo Burlin: *Det imaginära rummet: Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983*. Diss., Institutionen för kultur, estetik och medier, Göteborgs universitet (Skrifter från musikvetenskap 92), 2008. 458 s., ill. ISBN 978-9185974-08-5

Toivo Burlin gjorde det, han blev den förste musikvetaren här i landet som genomförde en större studie om musikteknologi. Och med den insatsen knöt han svensk musikvetenskap till ett snabbt växande forskningsfält som framför allt syns i brittisk och amerikansk litteratur (se Sverker Jullanders essärecension i STM 2006). Det är egentligen märkligt att musikforskningens uppmärksamhet på musikteknologin kommer först i våra dagar. Inspelnings- och uppspelningstekniken är faktiskt så gammal att ingen nu verksam musikvetare kan tänka bort högtalarlyssning på musik som en del av sin musiktillvänjning. Detsamma kan också påstås om de nu verksammas lärare, till och med om lärarnas lärare, vilket säger en del om tidsperspektivet.

I sin digra doktorsavhandling tar sig Toivo Burlin an inspelning och produktion av konstmusikfonogram i Sverige under åren 1925–1983. Uppgiften är stor, vilket redan avspeglas i hans ovanligt omfångsrika frågebatteri. Hans övergripande frågor lyder: "Hur har musikproduktionsteknologin bidragit till att konstituera konstmusik som klingande struktur på inspelningar och hur har i sin tur den inspelade och medialiserade musiken konstituerat konstmusiken i Sverige som genrefält?" (s. 28). Burlins främsta intresse rör som synes relationen mellan fonogramproduktion och konstmusiken som genre, men för att kunna diskutera detta förhållande måste han först skriva konstmusikfonogrammets historia i Sverige fram till CD:ns genombrott 1983. Mesta utrymmet i boken upptas av denna pionjärinsats.

Undersökningen bygger på både skriftligt och ljudande källmaterial. För att genomföra uppgiften har Toivo Burlin bland annat intervjuat en rad personer som i olika roller varit aktiva med inspelning och utgivning av konstmusikfonogram under den aktuella epoken.

Boken har nio kapitel. I ett av dem bestämmer han sin definition av genren konstmusik och kontextualiserar den, med betoning på svenska förhållanden. I ett annat beskriver han förutsättningarna för att betrakta musikinspelningar som verk i ontologisk mening, som fonografiverk (*works of phonography*), självständiga i förhållande till både noterade verk och verk som klingar från scenen. Två kapitel består av noggranna genomgångar av konstmusikens historia på fonogram i Sverige, av verksamma bolag, inspelningstekniker och producenter, samt inte minst av utgivna fonogram. Ett särskilt kapitel ägnar han åt inspelnings- och produktionspraxis under epoken. Där får två ledande namn större utrymme: Kjell Stensson och Hans-Peter Kempe. Kapitel sju är helt och hållet vikt åt elektronmusikens produktionshistoria. Särskild uppmärksamhet ges åt entreprenören Ralph Lundsten och hans märkvärdiga karriär. Innan studien sammanfattas, gör Toivo Burlin sjutton analyser av utvalda fonografiverk – från Kammarorkesterns inspelning av Geminiani av år 1953 till utgåvan av Nils Lindbergs *Sju dalmålningar* från 1973. Dessvärre följs inte den uppgiftsspäckade texten av något register, vilket gör att många användare av Burlins forskning kommer att svära osande eder på sina studerkammare.

Den mest påfallande styrkan med Burlins arbete är utan tvekan ämnesvalet och att han därmed på allvar öppnar ett forskningsfält i svensk musikvetenskap, dessutom med genuint svensk empiri. Den kunskap om förmodern och modern fonogramproduktion i Sverige som han efter omsorgsfullt arkiv- och intervjuarbete kan presentera borde vara rejält efterlängtad av musikhistoriker med 1900-talsinriktning. Han introducerar namn och insatser som tidigare inte beaktats, han behandlar fonogramutgåvor som här ges sin rätta plats i svensk konstmusikutveckling. Inte minst visar han hur fonogramproduktionen med dess inspelningspraxis och dess aktörer varit en kraft som i högsta grad påverkat landets konstmusik och vår uppfattning om den. I själva verket vill Burlin skriva om musikhistorien för den här aktuella genren som i mycket liten utsträckning tagit hänsyn till fonogramutgivningens betydelse. I denna ambition har han åtminstone mitt fulla stöd.

Som pionjär på svenska och med svenskt källmaterial kan han också lansera ett antal relevanta begrepp och modeller. Jag tänker på redan nämnda fonografiverk, dessutom exempelvis musikteknik–musikteknologi, dokumentariskt respektive hyperrealistiskt inspelningsestetiskt ideal, inspelningen som hypernotation, musikinspelningen som representation, betoningen av inspelningens spatiala kvaliteter och annat. Med denna lansering av teoretiska redskap underlättar han för andra som vill följa efter.

Bland det konkreta Toivo Burlin tillför historieskrivningen måste nämnas redogörelsen för den märklige Hans-Peter Kempes banbrytande insatser. Med en privat förmögenhet som grund startade Kempe etiketten Swedish Society Discofil som han drev tillsammans med svågern Mark Blomberg mellan åren 1945–1962, då bolaget såldes. Med sin kombination av teknik- och musikintresse kunde han skapa en verksamhet som var tekniskt innovativ och repertoarmässigt nydanande. Resultatet blev inspelningar som slog igenom och snart blev klassiska, så klassiska att de fortfarande kommer i nyutgåvor: bland annat Hugo Alfvéns *Midsommarvaka* i stereo med tonsättaren som dirigent, *Drottningholmsmusiken* med Stig Westerberg (där man samtidigt skapade den verktitel som sedan dess gäller), *Förklädd Gud* med Elisabeth Söderström och Erik Saedén som sångsolister och Lars Ekborg som upplästare. Efter att ha insett Kempes och bolagets betydelse i efterkrigstidens musikliv framstår det som anmärkningsvärt att insatserna inte tidigare fått sin beskrivning.

Avhandlingens svagheter? Ja, Toivo Burlin vill kort sagt för mycket. Hans stora ambitioner har skapat en omfångsrik text, där vägen från forskningsfrågor till svar många gånger tappas bort. Bitvis är de historiska skildringarna katalogartade, med massor av namns nämnande (antalet fotnoter är 1493 stycken!). Stringens är uppenbarligen inte denne författares starka sida.

Två kapitel faller enligt min uppfattning utanför ramen och skulle med fördel kunnat publicerats i annat sammanhang. Det gäller dels skildringen av elektronmusikens svenska historia, dels fonogramanalyserna i kapitel 8.

Kanske tillhör det pionjärens problem att begränsa sig. Fältet är ju mer eller mindre fritt – och allt, säger allt, måste med. Men läsaren ser det annorlunda, när han eller hon går bort sig i den stora texten. Läsaren uppfattar inte heller författarens självständiga bidrag, vilket båda parter förlorar på. Med en stramare förutsättning för undersökningen hade hans

vision om en annan konstmusikhistoria i Sverige blivit tydligare – och dessutom nått fler läsare. Men den reservationen skymmer inte huvudintrycket att Burlins doktorsavhandling sätter nytt ljus på 1900-talets svenska konstmusikscen och att den som framöver tänker skriva någonting inom detta ämne knappast kan gå förbi de synsätt och de resultat som avhandlingen innehåller.

Gunnar Ternhag

Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries

Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History, red. Bonnie J. Blackburn och Katelijne Schiltz (Leuven Studies in Musicology 1), Leuven: Peeters, 2007. 498 s., ill., notex. ISBN 978-90-429-1681-4

Att skriva kanon är kanske den enskilda kompositionsteknik som har längst historia. Sedan 1300-talet och fram till idag har kanonteknik varit ett inslag i den flerstämmiga musiken och det kan förefalla egendomligt att litteraturen om kanonteknik har varit begränsad. Förutom enskilda artiklar om särskilda kanonsamlingar eller verk av enskilda tonsättare har det saknats en mer övergripande översikt över kanonteknikens historia.

Det är därför glädjande att universitetet i Leuven har valt att starta sin nya musikvetenskapliga skriftserie med en rejäl bok om kanonteknik som härmed fyller denna lucka. Serien har fått namnet *Analysis in context* och den första delen har fått titeln "Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History". På nästan femhundra sidor presenterar tjugotvå musikforskare bidrag om kanonteknik av olika slag. Merparten av dessa artiklar handlar om hur kanonteknik användes av tonsättare från 1300-talet fram till omkring 1600, men även bidrag om kanonteknik under romantiken finns, ja till och med en artikel om den amerikanska tonsättaren Steve Reich. Serien *Analysis in context* har redan en andra del på gång: det kommer att bli en volym med titeln *Rewriting recent music history*, där Mark Delaere utlovar att sprida nytt ljus över serialismen i slutet av 1940-talet och början av 1950-talet.

Denna första del om kanonteknik startar med en insiktsfull artikel av Oliver Huck om definitionen av kanon där han reder ut skillnaderna mellan *rota*, *radel*, *rondellus*, *chace*, *caccia* och *fuga*. Han ger en noggrann inblick i kanonformens olika metaforer i form av hjulet, jakten, flykten eller också gudinnan Fortunas uppgång och fall och för dessa i samband med den aristoteliska *imitatio naturæ*. Intressant är här särskilt Hucks undersökning av onomatopoetiska ljud av djur i olika verk från 1300-talet. I många *caccie* handlar texterna om jakt eller djur.

Några av artikelförfattarna ägnar sig åt sådana kanonformer som är lite svårare att hänga med på som lyssnare. Det kan handla om kanon som bygger på palindrom, det vill säga där en stämma kan läsas baklänges och framlänges eller också proportionskanon, där stämmorna rör sig i olika hastigheter. Virginia Newes ägnar sig åt några intressanta och ytterst komplexa proportionskanons av Johannes Ciconia och Guillaume Du Fay och diskuterar olika lösningar av dessa. Michael Eisenberg kommenterar Guillaume de Machauts kända rondeau *Ma fin est mon*

commencement och belyser detta verk utifrån teologiska funderingar genom att uppfatta rondeau-textens innehåll som en omformulering av Uppenbarelseboken 1:8, "Jag är Alpha och Omega, början och slut, säger Herren, vår Gud, som är, som var och som skall bli". Att Machauts rondeau i en källa även avbildas i negativ skrift får Eisenberg att spinna vidare om att verket skulle kunna tolkas ikonografiskt och han går så långt att han för detta stycke i samband med en åttakantig labyrint och olika andra symmetriska bilder. Artikeln blir här lite väl spekulativ, då texten trots allt är en rondeau-text och inte en palindrom.

Mattias Lundberg ställer sig frågan vilken roll kanon- och *cantus firmus*-teknik har haft i den tidiga lutherska musiken. En intressant iakttagelse han gör är att många koralsättningar i *cantus firmus*-teknik är fyrstämmiga, medan kanontekniken ofta tillämpas i femstämmiga verk, vilket leder till nya frågor kring den kompositionsteknik där kanonteknik tillämpats. I vilka stämmor förekommer kanonteknik och vad innebär detta för dessa troligtvis successivt komponerade verk?

En av de mest intressanta artiklarna i denna volym utgörs av Bonnie Blackburns artikel om kanonsamlingarna av Hermann Finck och Lodovico Zacconi. Medan Finck skapar en översikt över hur kanon förekommer i kända tonsättares verk, är Zacconi den pedagogiskt orienterade teoretikern som beskriver hur kanon kunde improviseras. Förutom Zacconis kända traktat i två delar, *Prattica di Musica*, kastar Blackburn nytt ljus över ett okänt manuskript av Zacconi som fortfarande förvaras i biblioteket i Pesaro. Såsom i många andra verk av Zacconi annoteras denna kanonsamling med åtskilliga intressanta kommentarer och man får verkligen hoppas att detta verk kommer att publiceras med en översättning. I Blackburns artikel nämns också att Zacconi hade studerat *canon alla mente*.

Canons and Canonic Techniques belyser kanonteknikens mångfacetterade historia på ett föredömligt sätt och väcker en mängd nya frågor. Det är synd att improviserade kanontekniker har fått en så liten plats i denna översikt, det hade givit möjligheter till en mera balanserad bild av kanonteknik. Huvudredaktören Katelijne Schiltz förbereder en publikation om Pietro Cerone och jag hade hoppats hitta någonting i den här volymen om just Cerones gåtkanons. Det låter tyvärr ännu vänta på sig.

Peter van Tour

Chorgesang als Medium von Interkulturalität

Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse, red. Erik Fischer (Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes "Deutsche Musikkultur im östlichen Europa" 3), Stuttgart: Franz Steiner, 2007. 428 s. ill., notex. ISBN 978-3-515-09011-7

Denna antologi inleds med en programmatisk, körrelaterad fråga som är en av bokens röda trådar, nämligen "In welchen jeweils zeit- und regionalspezifischen Formen, durch welche kulturellen Techniken und Kanäle und mittels welcher Diskurse hat sich der deutsche Chorgesang im ostmitteleuropäischen Raum herausgebildet?" (s. 9).

'Den tyska körsångens' spår över gränserna är efter musikinstrument-byggandet (2004) och musik-samlingarna (2005) samtidigt det tredje

arbetsfältet inom vilket det i Bonn initierade interkulturella forskningsprojektet Deutsche Musikkultur im östlichen Europa. (http://www.dmk-oeu.uni-bonn.de) har publicerat under 2000-talet. Fenomenet körsång betraktas i sammanhanget främst ur en kulturvetenskaplig och semiotisk synvinkel som en komplex "zeichenhafter Bedeutungsträger" (s. 13).

Det är krävande att sammanfatta en antologi som förenar så diversifierade bidrag som den föreliggande. På sina 428 sidor samlar den i allt trettio olika bidrag – tre på engelska och alla med kortare engelska abstracts – med till dels vitt skilda teoretiska och metodiska utgångslägen och angreppssätt. Gemensamt är ett fokus på sång och sångformer som har ursprung i den tyska kulturella utvecklingen sedan, ungefär, början på 1800-talet. Flera författare intar en sammanfattande och överblickande ställning varifrån mera allmänna frågor om sjungandets utveckling i Europa eller förändring i vetenskapssyn dryftas. Exempel på detta är Friedhelm Brusniaks introducerande överblick över körkulturens utveckling i Tyskland, Jörg Hackmanns problematisering av den moderna föreningskulturen eller Dagmar Hänels kulturantropologiska anmärkningar med fokus på folkviseforskningens uppkomst och utveckling. Här betraktas sången som ett kommunikationsmedel med sin representativa funktion, i det den anses transportera riter, normer och värden på ett symboliskt sätt. Sjungandet i sin institutionaliserade form anses vara en markör som åtskiljer det vardagliga från det festliga (s. 287). Eva-Maria Auchs teoretiska funderingar om kulturella topografier, identitetsstiftande skikt och civilsamhällets utvecklingsproblem tolkar 'körsång' som ett förstoringsglas varigenom individers och gruppers livsvärldsförändringar kan återspeglas (s. 370). Andra bidrag speglar ett mera positivistiskt synsätt med utgångspunkt i en enskild kör eller sångförening och dess utveckling över tid. Här kan nämnas Geiu Rohtlas bidrag om Dorpats akademiska sångförening 1857-1893 och Darja Koters problematiserande beskrivning av Pettauers manskörsförening i Slovenien på det sena 1800-talet. Få bidrag är konkret musikanalytiska som Janis Torgans' jämförande, med notexempel förtydligande, översikt av Janis Cimzes lettiska sångsamling *Dziesmu rota* från åren 1872–1884.

Andra infallsvinklar är körsångens representation i offentligheten och spänningsfältet mellan det sekulära och det sakrala. Med detta perspektiv betraktar Andrzej Michalczyk tyska och polska församlingskörers politiska och religiösa placering inom olika offentliga och kyrkliga ritualer samt ceremonier i övre Schlesien på 1900-talet.

Sångföreningars och speciellt manskörsrörelsens *Sängerbünde* betydelse inom nationaliseringsprocessen är inget nytt ämne för musikvetenskapen. Utöver bidrag från Hans-Werner Boresch, Dietmar Klenke och Harald Lönnecker bidrar antologin med relativiseringar på flera fronter. Det rör sig mindre om tidsförskjutningar än om ett annat rumsperspektiv och paradigmskiften med annorlunda förtecken. Så problematiserar Eckard Jirgens den österrikisk-schlesiska manskörsföreningens roll och icke-aktivitet med hänsyn till utommusikaliska intressen. Här fungerade inte körsången som styrkande element av tysk identitet (gentemot tjeckisk) – en sådan politisk aspekt blev, till skillnad från i många andra länder, knappt uppmärksammad. Jirgens visar att det däremot inte fanns någon pompös ritualisering, inga patriotiska tal, eller

byggnadsaktiviteter i form av monumentala sånghallar, så som i de tyska länderna för övrigt (s. 178 f). Jadwiga Kaulfürstowas inblick i det sorbiska sångförbundets utveckling åren 1918-1937 – med abstract på sorbiska! – öppnar blicken för minoritets- och majoritetsfrågor.

Påfallande många bidrag har en historiskt utgångspunkt. De flesta behandlar tiden fram till andra världskriget, vilket med utgångspunkt i forskningsprojektets övergripande frågeställning kanske inte förvånar. Samtidigt blir det på detta vis svårare att få en uppfattning om anslutande och fortsatta diskurser. Helmke Jan Kedens bidrag tar mest hänsyn till körsångens politiska funktion och implikationer, så som det kom till uttryck i det Tyska sångarförbundets expansionsstöd österut i den nazistiska diktaturen.

Antologins tredelning i 'former', 'kanaler' och 'diskurser' som övergripande kategorier (med kanalernas två underrubriker 'representationer' och 'interferenser' samt diskursernas tre underrubriker 'grundläggande övervägelser', 'tvärvetenskapliga statements' och 'adaptioner och re-aktualiseringar') är meningsfull med hänsyn till körforskningens komplexitet och mångfald. Ändå blir det ibland inte helt tydligt varför enskilda bidrag har hamnat under en viss rubrik, och med vilka kriterier till exempel 'former' och 'kanaler' skiljs åt.

Samtidigt förmår antologin inte att ge ett tillfredsställande svar i själva definitionsfrågan. Det som i enskilda bidrag finns i form av ämnesavgränsningar och definitionsförsök saknas på ett mera allmänt plan. Att ingen kördefinition *per se* gives, må försvaras som en försiktighetsåtgärd. Det hade ändå varit intressant att få en djupare inblick i forskarnas egna funderingar kring denna grundläggande teoretiska förutsättning, bortom Dirk Kohlhaas och Annelie Kürstens mycket intressanta inledning. Nu används 'kör', 'sångförening', 'sjungandet i grupp' närmast synonymt utan utrymme för längre perspektiv, och möjliga utflykter till musikfilosofi och 'mänskligt sjungande' som ett kulturellt fenomen.

Boken har varken gemensam litteraturlista eller sak- och personregister. Oftast göms litteraturen i fotnoterna. Det är mycket sparsamt med illustrationer och notexempel – volymen utgör en 'tung sten' av text.

Störst intresse för musikvetenskapen i Sverige torde *Chorgesang als Medium von Interkulturalität* ha med hänsyn till själva forskningsprojektets teoretiska utgångslägen och dess breda tvärvetenskapliga angreppssätt. Körsång och gemensam sång över huvud taget kan tolkas och undersökas på många olika sätt. Det är förvånansvärt hur mycket intressant och nytt som har samlats på ett enda ställe. Ibland är det som att dyka i okänt vatten när kör- och sångfakta om dagens Estland, Lettland, Polen, Slovakien, Slovenien, Tjeckien och Ukraina breder ut sig. Här finns mycket att hämta för den nyfikne och antologin förtjänar allt beröm för försöket att skapa synergieffekter och att lämna ett välgenomtänkt bidrag till dagens transnationella musikforskning.

Ursula Geisler

The Schenker Project

Nicholas Cook: *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford University Press, 2007. 355 s., ill. ISBN 978-0-19-517056-6

'Om Schenkers teori var lösningen, vad var då problemet?' – så börjar Cook sin nya bok *The Schenker Project*, en kontextualisering av Schenkers musikteoretiska tänkande och inplacering av detta i samtidens sociala, kulturella och politiska sammanhang.

Från att under sin livstid ha varit privatlärare i musikteori med ett antal hängivna elever, men i övrigt i konfrontation med det samtida musiklivet, har Heinrich Schenker efter sin död 1935 blivit efterkrigstidens mest inflytelserika musikteoretiker. Många av Schenkers elever skingrades under mellankrigstiden och fick positioner i USA. Därigenom kom Schenkers tankar att få fotfäste på de amerikanska universiteten och kom på många håll att bli skolbildande. I slutet på 1900-talet har Schenkers idéer kommit tillbaka till Europa och etablerades först i England och på senare år också åter i Tyskland.

Under denna långa resa har Schenkers ursprungliga tankar av naturliga skäl kommit att förändras. Både i USA och i Europa har det under de senaste två decennierna förts en alltmer intensiv debatt om vad Schenkers musikteoretiska tänkande i själva verket innebar. Denna debatt har förts utifrån olika infallsvinklar. En första fråga har gällt vilken fas i Schenkers utveckling man talar om och hur man skall se på denna utveckling. Vilken Schenker avses? Den tidige, som gav ut resonerande urtextutgåvor av verk av C. P. E. och J. S. Bach eller Beethovens sista pianosonater; författaren till 1920-talets analytiskt resonerande böcker *Das Meisterwerk in der Musik* och *Der Tonwille*; eller mannen bakom det sista systembyggande verket *Der freie Satz* från 1935? Om frågan gäller vad Schenkers problem var, är det inte givet att svaret blir detsamma under olika perioder av hans liv.

Svaret kan också ges beroende av hur man ser på Schenkers utveckling som musikteoretiker. Är de rigida och monistiska tankegångarna i *Der freie Satz* den logiska kulminationen på Schenkers utveckling som musikteoretiker eller gick han här – som en av Schenkers understödjare, dirigenten Wilhelm Furtwängler, ansåg – för långt i sina teoretiska spekulationer? Det är *Der freie Satz* som i hög grad varit utgångspunkten för den amerikanska schenkerianismen, medan den europeiska musikteorin föredragit de mindre rigida verken från 1920-talet och hans tidigare arbeten. Resultatet är att synen på Schenker som musikteoretiker skiljer sig på olika sidor av Atlanten.

En andra fråga rör problemet att särskilja det schenkerianska tankegodset från hans elevers, som förmedlat arvet till omvärlden. Med andra ord: vad är Schenker hos Schenker och vad härrör från hans uttolkare? Eftersom merparten av Schenkers verk översatts till engelska först under de två senaste decennierna, förmedlades hans tankar till amerikanska och brittiska läsare länge bara i uttolkningar av hans elever. Utgångspunkten för dessa var inte bara *Der freie Satz*. De skilde sig från Schenker genom att deras synsätt var icke-ideologiskt – mycket av Schenkers tankar om det politiska och sociala rensades ut, eftersom de inte passade in i den amerikanska tankemiljön. Schenker blev, kan man säga, mer av en praxis än en teori. Det är först på senare år som diskussionen kring Schenker kunnat inriktas på att, som Cook drastiskt uttrycker det, rädda Schenker från hans beundrare.

En tredje frågeställning som Cook avslutningsvis tar upp är hur man skall ta ställning till Schenker idag. Skall vi förstå Schenkers teorier utifrån deras egna förutsättningar? Kan vi välja

och plocka ut vad vi vill från hans verk? Kan vi använda hans analytiska metod samtidigt som vi ignorerar hans estetiska, politiska och filosofiska tankar? Schenker levde i en tid som för dagens postmoderna, kulturrelativistiska och diskursteoretiska tidevarv är svår att förstå. Kan vi idag utan problem använda en metod som har sina rötter i en konservativ, fundamentalistisk, antidemokratisk, essentialistisk, idealistisk, tysknationell ideologi? Att okritiskt anamma en metod som emanerar ur en annan idémiljö kan lätt leda till anakronismer.

Nicholas Cook har i flera artiklar bidragit till olika aspekter av debatten kring Schenker. Han har granskat dennes analyser utifrån faktiska musikframföranden, bl.a. Furtwänglers tolkningar av Beethovens nionde symfoni utifrån Schenkers grafer. Han har granskat Schenkers polemiska uttalanden i *Das Meisterwerk in der Musik* från 20-talet. I sin bok om 'Schenkerprojektet' gör Cook en mer omfattande analytisk genomgång och sammanfattning av den debatt som förts kring bl.a. ovanstående frågor.

Cooks mål är att förklara Schenkers livsverk genom att tolka detta utifrån en rad olika samtida kontexter. Dessa inkluderar musikkritik, det område inom vilket Schenker först gjorde sig ett namn, wiensk modernism, särskilt debatten kring ornament inom arkitekturen, tysk nationell kulturkonservatism, som är källa till många av Schenkers djupast befästa värderingar, och Schenkers egen position som en polsk jude, som kom till Wien just som en fullskalig antisemitism utvecklades där.

Boken presenterar en rad sammanhang som kan ha influerat Schenkers tänkande och som inte tidigare belysts. Cooks tes är att det som man med en vid term kan beteckna som det politiska är djupt förankrat i Schenkers teori. Han är noga med att påpeka att det inte rör sig om några enkla kausalförhållanden mellan denna bakgrund och Schenkers musikteoretiska verksamhet. Schenkers teori kan dock förstås som en diskurs om inte bara det musikaliska, utan också om det sociala och politiska. För att förstå detta måste vi placera in den i dess historiska situation. Schenkers projekt gick ytterst ut på att återskapa den stabilitet och ordning som tidigare funnits. Detta gällde inte bara inom konstens område utan även inom samhället i övrigt. Detta skulle enligt Cook vara en förklaring till de polemiska uttalanden som vid första anblicken inte alls tycks beröra själva musikteorin. Detta skulle också kunna förklara de fundamentalistiska åsikter Schenker gav uttryck för liksom den systembyggande analysmodell, som han kom fram till i slutet av sitt liv.

Cook har ett antal mål i sikte när han placerar Schenker i hans idéhistoriska och sociala miljö. Ett är att ge en djupare förståelse för Schenkers musikteoretiska verk. Ett annat är att genom Schenkers musikteori också få en förståelse för de tankar som cirkulerade i sekelslutets Wien (eller snarare decennierna före och efter sekelskiftet). Ett tredje är att mer principiellt studera relationen mellan musikteori och social kontext. Ett fjärde mål, slutligen, är att få distans till och perspektiv på en idag inflytelserik musikteori, som har sitt ursprung i radikalt annorlunda, sociala, kulturella och politiska omständigheter.

Inte minst den sista punkten är särskilt viktig, skriver Cook, för de musikforskare och teoretiker från hans generation, som – åtminstone när det gäller England – fick sin utbildning i en tid när Schenker-analys ganska nyligen blivit etablerat program hos de mer progressiva musikinstitutionerna.

Schenker presenterades inte då som en produkt från en särskild tid och plats, utan snarare som det bästa sättet att förstå hur musik *är*. Det var Joseph Kermans *Contemplating Music* (1985), och en artikel året därpå av William Rothstein, som öppnade ögonen för vad som Cook kallar historiskt medvetna Schenkerstudier (i analogi med en historiskt medveten uppförandepraxis). Det nya målet blev att återinsätta Schenkers teori i dess historiska och geografiska sammanhang, att avamerikanisera den och se den så som den var eller åtminstone erkänna skillnaderna mellan Wien-Schenker och den amerikanske Schenker.

Cook skriver inledningsvis att den ideale författaren till en bok av detta slag skulle vara en person som kombinerar djup kunskap om schenkeriansk teori, tysk historia och filosofi samt östeuropeisk judisk kultur för att inte nämna de språkkunskaper som krävs för att förstå Schenkers ofta tilltrasslade tyska. Nicholas Cook är utan tvekan en sådan person. Han är framför allt väl inläst på den schenkerianska forskningen och dess idéhistoria. Boken är överväldigande rik på hänvisningar till artiklar och böcker som belyser Schenkers idéer och verksamhet på ett sätt som stundtals kan uppfattas som eklekticism. Även om Cooks kulturrelativistiska hållning tydligt framgår, kan man ibland sakna en mer renodlad, kritisk infallsvinkel på en del av källmaterialet. Cooks framställning är dock i sin helhet engagerande och lättläst och hans analyser är auktorativa. *The Schenker Project* kommer att bli ett nyckelverk i Schenkerforskningens idéhistoria.

Bertil Wikman

Form och funktion

Sten Dahlstedt: *Form och funktion: Idéer i Musikhögskolans lärarutbildning 1947–76*. Hedemora: Gidlund, 2007. 223 s. ISBN 978-91-7844-732-9

Det er etter min mening et problematisk faktum at mesteparten av det som kan kalles musikkpedagogisk forskning i Norden i all hovedsak forholder seg langt tettere til et pedagogisk enn til et musikkvitenskapelig teorigrunnlag. Man har alltså gjerne mer fokus på ulike aspekter ved lærings- og undervisningsproblematikken enn på undervisningens gjenstand; musikken. Min nyfikenhet var derfor stor da jeg fikk Sten Dahlstedts bok mellom hendene, og mine forventninger var höye. For dette er *musikkpedagogisk* forskning knyttet til musikkvitenskapelige teoridannelser; en *musikkvitenskapelig* bok om et musikkpedagogisk tema: Musikhögskolans lärerutbildning 1947-76.

Dahlstedts historie om Musikhögskolans musikklärerutbildning mellom 1947 og 1976 er, som bokens tittel forteller oss, sentrert omkring begrepene 'form' og 'funksjon'. Med en genuin musikkvitenskapelig og idéhistorisk tilnärming gjör Dahlstedt dette til en historie på musikkfaglige premisser. Og la meg si det allerede på dette stadium i min recension: Jeg finner Sten Dahlstedts prosjekt både ytterst interessant, meget viktig og särdeles vellykket.

Boken er organisert i fire hovedkapitler; "Institutioner: utbildning, vetenskap och konst", "Material: teori och praktik", "Form: innebörd och värde", og "Funktion: samhälle och kultur". Det hele rundes av med en "Avslutning" der også bl.a. forholdet mellom bildning og utbildning dröftes. Bokens to

förste kapitler om institusjoner og materiale er slik jeg leser dem på den ene siden en slags forspill som peker fremover mot de to kapitlene som bärer bokens tittel; form og funksjon. På den andre siden har også de to förste kapitlene sin höyst egne verdi.

Slik jeg leser Dahlstedt er prosjektet hans for det förste å fortelle historien om hvordan utviklingen av musikklärerutbildningen kan ses i relasjon til en intellektualistisk og modernistisk estetikk – med formen i sentrum; en historie om hvordan vitenskapens empiristiske orientering under naturvitenskapens og teknologiens ökende dominans får betydning også for tenkningen omkring og utformingen av musikklärerutbildningen, og da särlig det musikkfaglige innholdet i denne utbildningen. Dette kommer spesielt til uttrykk i det pedagogisk og psykologisk forskning, i tråd med tidens naturvitenskapelige idealer, utvikler formbegrepet i retning av forestillinger om formopplevelser som man skulle kunne studere ved hjelp av induktiv generalisering av empiriske data.

For det andre vil Dahlstedt med dette prosjektet videre fokusere hvordan synet på musikklärerutbildningen også kan vurderes i relasjon til funksjonsbegrepet. Av spesiell interesse her er hvordan 'funksjon' i löpet av 60-tallet blir et sterkt sosiologisk og antropologisk begrep. Imidlertid möter dette da bl.a. det for lengst etablerte funksjonsbegrepet innenfor musikkteorien, slik vi f.eks. kjenner det fra Riemanns funksjonsläre. Fra primärt å ha värt et musikkteoretisk begrep kretsende omkring den vestlige kunstmusikken, blir 'funksjon' nå et begrep som åpner opp for andre musikkformer bl.a. av populär- og etnomusikalsk karakter. Dermed blir funksjonbegrepet stående som et uttrykk for et önske om å destabilisere forestillingene om kunstens autonomi og den abstrakte formtenkningen – ut i fra en antropologisk orientert estetikk.

Jeg kan i denne bokomtalen ikke gå närmere inn i Dahlstedts mange og interessante analyser, refleksjoner og dröftinger. Det ville medfört en mye lengre tekst enn den hervärende. I stedet vil jeg löfte frem tre momenter til videre refleksjon omkring musikklärerutdanningen – inspirert av Dahlstedts tekst.

1. Dahlstedts kommer flere steder inn på de reduksjonistiske tendensene som i denne perioden bl.a. kommer til uttrykk i önsket om å legge både utbildningsvesenet og kunstlivet under det den norske filosofen Hans Skjervheim omtaler som "den formale rasjonalitetens herredömme", dvs. tendensen til å ville organisere 'alt' i overensstemmelse med 'rasjonelle' og 'vitenskapelig baserte' prinsipper. Dette innbefatter bl.a. både en utdanningspolitisk teknokratisk tendens, og en tendens til å ville basere både den kunstfaglige og pedagogiske forskningen på naturvitenskapelige idealer. Hvordan man ved denne manöveren lett kommer til å redusere komplekse fenomener og saksforhold til enkle forklaringsmodeller, og dermed ofte bommer både på kunsten og mennesket, er en diskusjon som det i höy grad er nödvendig å holde varm også i vår tid.

2. Dahlstedt fremhever hvordan det sosiologiske og antropologiske funksjonsbegrepet er knyttet til det vi kan kalle venstrebevegelsen og dens program bl.a. for å underminere kunstens autonomi. Innenfor den internasjonale musikkpedagogiske forskningen finner vi i dag slike ideer bl.a. hos Thomas Regelski og David Elliott. I sin iver for det antropogiske estetikkbegrepet overser imidlertid disse bl.a.

den vekt en mann som Pierre Bourdieu legger nettopp på behovet for en autonom kunst – selv om det er en historisk og sosial konstruksjon – faktisk som forutsetning for kunstens kritiske funksjon. Det er alltså behov for en fortsatt diskusjon omkring forholdet mellom kunstens autonomi og det antropologiske estetikkbegrepet, også i dagens musikkpedagogiske forskningsfelt.

3. Dahlstedt forholder seg relativt kritisk til det bildningsbegrepet man opererte med i musikkutredningen av 1947. Her knyttes nemlig bildningen til praktiske ferdigheter og kognitiv kunnskapsutvikling, noe som slett ikke er uproblematisk i forhold til bildningstradisjonen fra Herder, Schiller og von Humboldt. I våre aktuelle debatter omkring musikklärerutbildningens fremtid kan slike perspektiver f.eks. knyttes til en diskusjon omkring forholdet mellom musikklärerutbildningen som profesjonsstudium og/eller som fagstudium. Her er det mye å gripe fatt i for en debatt omkring instrumentelle tendenser i vår tids utdanningspolitisk tenkning med "relevans" som slagord og samfunnstilpassning og "nytta" i fokus.

Ved å fokusere på det musikkfaglige innholdet i musikklärerutbildningen i relasjon til sentrale begreper i den tiden han skriver om, löfter Dahlstedt frem en viktig historie. Boken blir slik et meget sentralt bidrag både m.h.t. å forstå musikklärerutbildningens utvikling i Sverige, og også med tanke på videre diskusjoner omkring musikklärerutdanningen i vår egen tid. At det selvsagt finnes andre historier å fortelle om musikklärerutbildningen, bl.a. historien om den samtidige utviklingen innenfor pedagogisk og didaktisk tenkning, er i denne sammenhengen av underordnet betydning. De historiene fortelles av andre. Dahlstedt beretter sin historie ut i fra en forsömt innfallsvinkel til det musikkpedagogiske; fokuset på utbildningens og dermed undervisningens innhold; musikken. Det fortjener han en stor takk for!

Öivind Varköy

Works of Music

Julian Dodd: *Works of Music: an Essay in Ontology*. Oxford University Press, 2007, 286 s. ISBN 0-19-928437-7

I *British Journal of Aesthetics* pågick runt millennieskiftet ett energiskt meningsbyte rörande musikverkets ontologi, en angelägenhet som inom musikvetenskapen på senare tid annars i stor utsträckning ombesörjts av sociologiskt inriktade forskare. En av de mest aktiva debattörerna, Julian Dodd, har nu utkommit med en bok som sammanfattar, schematiserar och utvecklar den ståndpunkt han bibehöll under hela debatten, nämligen att musikverk inte skapas av sina upphovspersoner, utan upptäcks på samma sätt som i fallen med teorem eller formler, vars platonska typer förmodas existera oberoende av eventuella konkreta instanser (likheten består enkelt uttryckt i att instansernas specifikationer inte kan ändras utan att bli ogiltiga eller resultera i en helt annan typ). Historiskt sett är Dodd här förstås i gott sällskap, men han är heller inte den enda som i modern tid föreslagit någon typ av tentativ musikalisk platonism: både Peter Kivy och Guy Rohrbaugh har också rört sig i riktningen, men Dodd menar att dessa inte drar konsekvenserna av sin tankeverksamhet, ja att de rent av med alla medel försöker kringgå den syn på musikaliska

enheter som en platonsk verkuppfattning leder till. Efter ingående prövning är följderna enligt Dodd nämligen dessa: "Three significant things follow from the fact that musical works exist eternally: they are not dependent for their existence upon being performed, played, or otherwise tokened; they cannot be brought into being by their composers; and they cannot be destroyed" (s. 99). Hur han själv anländer till detta "fact" får man följa i bokens nio huvudstycken.

Dodd kallar sin grunduppfattning, att verk är typer som kan ha instanser ("tokens"), för "the simple view" (ett begrepp han använde redan i den föregående debatten). Detta eftersom den enligt hans förmenande både är förteoretiskt intuitiv, enklast beskriver hur musikverket förhåller sig till tradition och kontext, samt erbjuder den enda rimliga förklaringen till problemet med att koppla ett musikverk till en konkret partikulär (dvs. det faktum att varken kompositörens avsikt, notationen, framförandet, det ljudande resultatet, mottagandet eller det kollektiva minnet kan sägas innehålla, eller i sig utgöra, musikverket). Talet om förteoretiskt intuitiv förståelse kan framstå som märkligt, särskilt som musikalisk platonism idag knappast verkar vara den vanligaste lekmannauppfattningen. Dodd menar emellertid att många i vår tid svalt en ontologisk "folk theory" enligt vilken verk kan skapas ur intet och sedan förstöras, exempelvis genom att försvinna ur människans medvetande utan att ha lämnat efter sig inspelningar, notation eller gehörsmässiga reminiscenser – dock upphör de då enligt Dodd blott skenbart att existera, i vilket man bör ge honom rätt i fall man är av uppfattningen att historien utgörs av vad som tidigare har hänt (oavsett vår kunskap därvidlag). Han kritiserar med samma iver den lika vanliga och enligt honom inkonsekventa uppfattningen att verk kan skapas ur intet men inte förstöras.

Dodds resonemang vilar på en sonicistisk verkuppfattning, alltså antagandet att två ljudexemplar utgör instanser av samma verk om, och endast om, de ljuder identiskt. Till detta fogas ett system för att kategorisera avvikelser från typen, men ingen förklaringsmodell för olika typer av giltighet, vilket man kunde ha förväntat sig med tanke på jämförelsen med lemmata och teorem. Frågor som "Where is Beethoven's Fifth Symphony?" (s. 92) ter sig säkerligen helt opåkallade för en musikvetenskaplig pragmatiker, men varje försök till vederhäftig ontologi måste befatta sig med just sådana frågor och Dodds försök förtjänar lika stor läsekrets som Scruton, Levinson, Goehr och andra forskare som i vår tid försökt sig på enhetliga förklaringar inom detta traditionellt sett metafysiska vetenskapsområde. Att söka finna musikverkets eventuella essens kan liknas vid att skjuta på rörligt mål, vilket naturligtvis inte ger den som missar målet mandat att påstå att essensen inte kan fångas med andra metoder än de egna. Enligt Dodd är det alltså typen som är oändlig i tid, inte dess konkreta instanser. Detta blir tydligare ju starkare förankring ett verk har i en specifik kontext. Enligt föreslagen modell skulle alltså en stråkkvartett komponerad i Kiruna 2009 representera en typ som inte kunnat ha några konkreta instanser sexhundra år tidigare, då varken Kiruna eller de adekvata stråkinstrumenten fanns (att de stilistiska konventionerna dessutom var annorlunda gör sannolikheten för instans ännu mindre). Typens egenskaper, alltså det som utgör verket (inklusive den kontextuella egenskapen 'att vara en stråkkvartett skriven

i Kiruna 2009, låtande så och så') var dock desamma vid denna tidpunkt, varför verkets "type" enligt Dodds modell existerade utan "token".

Dodd försvarar sina antaganden och slutsatser på ett magistralt sätt, stundom lättsamt, stundom oerhört oppositionslystet. Den bevisförings- och refutationsmetod som är gängse i anglo-amerikansk analytisk filosofi (att med alla till buds stående medel försvara premisserna för de egna argumenten och samtidigt göra dessa oanvändbara för andra ändamål än de egna exemplen) ter sig genast lite märklig för en jord- och källnära musikforskare, men detta är en stil- och formsak och hör väl tradition och konvention till. Dodd försvarar, med löpande referenser till en hel del viktig litteratur på musikestetikens område, sin tvåhövdade bro (type/token-teorin och sonicismen) mot alla de vanligaste invändningarna mot musikalisk platonism (samt mot ytterligare några han verkar ha kokat ihop själv för att förekomma tänkta motargument).

Kunskapsasymmetrin mellan musikvetare och fackfilosofer på bokens område är beklaglig. Den analytiska filosofitraditionen rör sig fort och sparar inte sitt historiska tankegods annat än i sublimerade former, vilket troligen är en utmärkt modell när det gäller estetiska problem på abstrakt plan. Här finns säkert en del substantiell kritik att rikta mot Dodd, men detta får göras av filosofer av facket. När dagens musikestetiska apparat tillämpas på konkreta historiska exempel blir det svårare. För det första relateras inte synen på musikverket som "eternal type/token" till de olika neo-platonska och Aristoteliska traditioner som möter i västerlandets musikteori, något som förutom att problematisera uppfattningen av vad som kan läggas i ett musikverk utan att uppfattas sonicistiskt (exempelvis den ontologiska distinktionen mellan vad ett musikstycke är och vad det består av) dessutom skulle kasta nytt ljus över Dodds egna idéer samt stödja och definiera somliga av hans uppfattningar – om detta stöd nu är ovälkommet vore det väl ännu viktigare att redogöra för det i en kortare historiografisk överblick. Som ett andra exempel måste varje erfaren musikteoretiker och -utövare vända sig mot Dodds helt artificiella distinktion mellan improvisation och komposition. Som "pure improvisation" nämns exempelvis Keith Jarretts Kölnimprovisationer, men eftersom dessa dels är tydligt formulaiska och dels förhåller sig till samma modalitets- och tonalitetsprinciper som merparten av all samtida musik (improviserad och komponerad) så borde de härledas till samma *type/token*-kategori som exempelvis en *da capo*-aria av Porpora, där olika framföranden tillsammans kan sägas utgöra en verkfamilj. Dodd menar dock att "pure improvisations" inte utgör verk och därför faller utanför the "simple view" (s. 3). Av diskussionen framgår till anmälarens förvåning att även flertalet andra fackfilosofer verkar omfatta en mysticistisk musikuppfattning där abstrakt, av konventioner obunden improvisation inte bara antas, utan även anses, vara möjlig. Det finns visserligen improvisatörer som eftersträvar detta, men då krävs definierande (och därmed kompositoriska) eller aleatoriska insatser just för att styra bort från allt som förhåller sig till formbundenhet.

Det råder ingen tvekan om att musikens ontologi även fortsättningsvis kommer att diskuteras både inom musikfilosofin, den historiska musikvetenskapen och musiksociologin. Den anmälda bokens förtjänst består i återförandet av för musikstudiet klassiska metafysiska perspektiv (den musikteoretiska

urfrågan 'vad är musik?') samt presentationen av ett i vissa avseenden rimligt alternativ till de alltigenom antropocentriska ontologier som för närvarande dominerar bland anglofona musikvetare. Dodd provocerar härmed till informerade svar på den i vår tid kontroversiella platonska ontologin, vilket också varit hans avsikt.

Mattias Lundberg

Riff inför rätta

Bengt Edlund: *Riff inför rätta*. Lund: Juristförlaget, 2007. 218 s., ill., notex. ISBN 978-91-544-2691-1

Påståenden om plagiat på musikområdet är tämligen vanliga och väcker ofta medialt intresse, särskilt i samband med melodifestivaler. Det är dock sällan tvister av denna typ drivs rättsligt, och närmast unikt att det sker till högsta instans. Men så har skett i tvisten mellan EMI och Regatta rörande Landslagets *Tala om vart du skall resa* (1973) respektive Drängarnas *Om du vill bli min fru* (1995). Det hela handlar om en instrumental slinga om åtta takter som uppfattats som synnerligen lika i de båda låtarna. Med viss terminologisk tänjning benämner Edlund de omtvistade varianterna av slingan Riff 1 respektive Riff 2. Resultatet av den rättsliga processen var att HD slutligen fastslog att Riff 2 var att betrakta som ett upphovsrättsligt intrång gentemot upphovsmännen till Riff 1. Edlunds syfte med att detaljgranska detta rättsfall och dess förutsättningar är dubbelt; dels vill han diskutera musikanalysens roll och betydelse i plagiatsammanhang, dels polemisera mot utslaget som han anser vara ett "värdelöst och mycket olyckligt prejudikat" (s. 13). Han deltog själv som Regatta-sidans expertbiträde under hovrättsförhandlingarna.

Efter en inledande bakgrundsteckning presenteras de tre rekvisit för plagiat som är "väl förankrade i juridiskt tänkande" (s. 15; ingen lagtext eller motsvarande anförs): verkshöjd (originalitet), likhet och faktiskt efterliknande. Därefter diskuteras de ingående i varsitt kapitel utifrån det aktuella fallet. Så långt den huvudsakligen musikvetenskapliga delen av framställningen, som sedan i bokens senare delar används som slagträ i en polemik mot EMI:s argumentation samt domsluten och domskälen. Det är inte möjligt att här referera alla detaljer i Edlunds argumentation utan endast dess huvuddrag.

Verkshöjd är ett primärt rekvisit. Man måste således visa att Riff 1 har tillräcklig grad av originalitet/ profil/ självständighet för att åtnjuta upphovsrättsligt skydd. I Edlunds resonemang spelar begreppsparet "innehåll" och "uttryck" en framträdande roll, där innehåll avser idén eller det grundläggande mönstret medan uttryck avser den specifika gestaltningen av innehållet och endast det sistnämnda åtnjuter upphovsrättsligt skydd. Distinktion är dock långt ifrån glasklar i utgångsläget och blir det inte heller under framställningens gång. Den pentatoniskt färgade intervallföljden i riffets nyckelfras sägs vara exempel på ett innehåll, medan dess specifika rytmiskt-melodiska rörelsemönster exemplifierar ett uttryck. Edlund finner att det sistnämnda "ansluter sig till vanliga och alldagliga melodiska, rytmiska resp. formella mönster. Detta leder till slutsatsen att Riff 1 inte skulle äga tillräcklig verkshöjd." (s. 45). Därmed skulle alltså saken vara klar. Edlund

går emellertid vidare med en diskussion om sannolikhet och förutsägbarhet. Här sägs kloka saker om de förment oändliga möjligheter som finns att utforma ett musikaliskt förlopp. Främst påpekas de begränsningar av stilmässigt rimliga valmöjligheter som följer av hur ett förlopp initieras, såsom att ett stort stigande språng gärna implicerar en följande fallande rörelse, sekvensbenägenhet och andra gängse "beteenden". Riff 1 analyseras ur ett processuellt/generativt perspektiv, vilket leder till slutsatsen att förutsägbarheten i förloppet är hög och verkshöjden därmed låg.

Motvilligt ger sig Edlund även in på att påvisa den låga verkshöjden i riffet genom att söka liknande formuleringar i annan jämförbar musik, trots att han anser argumentationslinjen ofruktbar. "Originaliteten/verkshöjden hos en *viss given formulering* har inte något användbart, strikt samband med hur vanlig den är." (s. 57). Denna tes är verkligen diskutabel; märk att Edlund själv använde ord som "vanliga" och "alldagliga" i ovan citerad argumentation (s. 45). Han hänvisar visserligen till skillnaden mellan mönster (innehåll) och formulering (uttryck), men denna distinktion är långt ifrån klar och tillämpas inte konsekvent då han ju använder iakttagelser om mönster som argument för låg verkshöjd. De exempel på "melodier" som beter sig som Riff 1, vilka Edlund vaskat fram ur några populärmusikaliska volymer han funnit på Lunds Stadsbibliotek, säger inte mycket. Såvitt jag kan se avser de likheter som kan spåras i vissa av dem i bästa fall "innehåll" och inte "uttryck", vilket ju hävdas vara det enda med upphovsrättslig relevans. Sammantaget har jag inte blivit övertygad om att Riff 1 saknar verkshöjd, låt vara att denna är tämligen låg.

Edlunds argumentation rörande likheten mellan de båda riffen är mera övertygande. Han sätter fingret på små men viktiga skillnader i melodiskt förlopp i slutet av riffens för- och eftersatser, och påpekar framför allt skillnader i den beledsagande harmoniken. Dessa olikheter samverkar till att ge de båda riffen skilda harmoniskt-melodiska karaktärer: Riff 1 har artikulerad pentatonik medan Riff 2 saknar sådan. Lägger man sedan till skillnader i sound och tempo blir en rimlig slutsats att tillräcklig likhet i upphovsrättslig mening mellan riffen inte föreligger. Även vad gäller det tredje rekvisitet om faktiskt efterliknande finns omständigheter som talar emot upphovsrättsintrång. I korthet handlar det om att Riff 2 har påvisbara relationer till Oxdansen, som dess upphovsman angett som inspirationskälla. Vidare finns det tydliga samband mellan riffet och låtens refräng; något motsvarande saknas i Riff 1. Såväl vad gäller likhet som efterliknande tycker jag alltså att Edlund visat att upphovsrättsintrång inte föreligger och att domen därmed är felaktig.

De senare delarna av boken blir manifest polemiska mot EMI-sidan, dess advokater och biträden, STIM:s bedömningskommitté och domarna, men även tidigare märks polemiska nålstick som ibland kan grumla sakligheten i resonemanget. Många upprepningar av tidigare framlagda sakargument blir det och ur musikanalytisk synpunkt tillkommer inte så mycket av intresse. Man kan förvisso hålla med om att domen och prejudikatet har många beklagliga konsekvenser och lägger ribban orimligt lågt för skyddet av melodiska vändningar med måttlig gestaltkvalité. Dessutom vittnar den om bristande förståelse för populärmusikalisk praxis vad gäller bruk av schabloner och intertextuella relationer, samt

nonchalans gentemot musikalisk sakkunskap. Rent musikanalytiskt tar boken upp viktiga frågor om mönster, schabloner, originalitet och likhetsrelationer som har betydelse även utanför musikjuridiken. Det gäller exempelvis analys av verk och personstilar, med frågor om influenser och intertextuella förhållanden. Här har Edlund knappast nått ända fram, men likväl levererat ett fallstudium som är ett fruktbart bidrag till diskursen.

Per-Erik Brolinson

Evert Taube

Olle Edström: *Evert Taube: Sånger och musikalisk värld*. Stockholm: Carlsson, 2008. 427 s., ill., notex., CD. ISBN 978-91-7331-163-2

I förra numret av STM anmälde jag Edströms *Evert Taubes musik – en musikvetenskaplig studie* och sedan dess har David Anthins likaså voluminösa avhandling *Evert Taubes scener: Från Cabaret Läderlappen till Gröna Lund* publicerats (båda 2007). Som grädde på moset kommer nu den bok som Edström förutskickade i sitt tidigare arbete, vilket innebär att det inom ett år kommit ut cirka tvåtusen sidor Taube-forskning i bokform. Om man till bilden fogar Mikael Timms biografi från 1998 kan man med fog fråga sig vilket tomrum detta senaste tillskott är tänkt att fylla. Edström menar själv att det "saknades en bok om Taubes musikaliska liv och sånger." (s. 9).

Av syftesformuleringen framgår att Edström vill visa vilken musik Taube hörde och inspirerades av, vilka sånger han skrev, hur han framförde dem och hur de mottogs. Uppläggningen av arbetet är huvudsakligen biografisk, men med visst fokus på de musikaliskt relevanta momenten i levnadsbeskrivningen. En stor del av framställningen upptas av presentationen av de sånger och inspelningar som Edström behandlade i sin förra bok, men här mer kortfattat och huvudsakligen kronologiskt. Även det avslutande sammanfattande kapitlet anknyter i stort sett till sin motsvarighet i förra boken, dock tillkommer en diskussion av Taube-inspelningar av andra artister. Helheten kan således beskrivas som en populärvetenskaplig kondensering av stoffet i den tidigare studien inmonterat i en biografisk och receptionshistorisk kontext. Det innebär att mina tidigare övergripande omdömen om behandlingen av musiken gäller även för detta arbete.

Taubes biografi har ägnats flera tidigare framställningar, men det är likväl av intresse att här ta del av en som sätter den musikaliska karriären i fokus. Inriktningen är främst på visböckerna och deras mottagande, samt grammofoninspelningar och radioprogram. En medföljande CD ger välvalda exemplifieringar ur hans inspelningar mellan 1921 och 1953. Även estradören Taube lyfts fram här och där men inte lika ingående som i, och oftast med hänvisning till, Anthins stora studie av denna sida av konstnärskapet. Ett av bokens uttalade huvudsyften är att belysa vilken musik Taube mötte och inspirerades av. Denna intressanta fråga får inte särskilt ingående eller konkreta svar: "Om vi tidigare fått en och annan inblick i den musik som Taube mötte är detta sällan fallet under 1930-talet och framåt." (s. 146). Dessa enstaka inblickar ger inte så mycket utan kompletteras med allmänna exposéer över det svenska musiklandskapet under olika skeden av levnadsloppet (av den typ som inte

minst Edström själv i flera tidigare arbeten sakkunnigt tecknat), men tillför knappast något nytt. Kanske kunde någon informant, som Sven-Bertil Taube, ha bidragit med upplysningar om vilken musik som förekom i det taubeska hemmet. Jag hade även hoppats få en närmare belysning av den roll som samarbetet med olika arrangörer/nedtecknare, såsom Erik Erling, Nils B. Söderström, Lille Bror Söderlundh, Gunnar Hahn och andra, spelat för visornas utformning, särskilt deras harmonisering. Måhända är källmaterialet magert härvidlag, men frågan hade förtjänat en mer ingående diskussion än ett kort och allmänt hållet resonemang (s. 380 f). Mycket talar för att dessa samarbeten påverkat Taubes musik i högre grad än de lån från andras alster som ofta diskuterats. Edströms diskussion av dessa påstådda lån, inklusive egenlån, är emellertid förtjänstfull.

Som framgår av titeln använder Edström "sång" som överordnad genreterm för Taubes alster snarare än "visa", vilket motiveras i ett resonemang på sidan 23 f. Detta är förvisso legitimt och ingen stor fråga då distinktionen mellan begrepp som sång, visa, schlager etc. är långt ifrån klar, men han bryter nog här mot gängse språkbruk – inklusive Taubes. I en citerad och avbildad artikel i Radiolyssnaren från 1937 deklarerar han: "Jag skriver bara visor." (s. 205) När Edström med *Calle Schewens vals* som exempel hävdar att han "... aldrig sett att någon använde ordet visa när man talade om Taubes största valser" (s. 23), bör han bläddra fram till ett Taube-citat där denne i en beskrivning av första framförandet av den nyskrivna valsen skriver att då "lade man sig ner på ängen för att lyssna till min visa" (s. 165). En etikett som Taube däremot ofta använder som alternativ till eller precisering av "visa" är "ballad", såväl i samlingar ("Ballader i Bohuslän", "Visor och ballader" m.fl.) som i många enskilda alster, exempelvis *Balladen om briggen "Blue Bird" av Hull*. Den innebörd Taube lägger i termen är inte helt klar, men oftast tycks den signalera ett berättande element – en viktig ingrediens i hans viskonst som kunnat lyftas fram bättre i boken. Jag är tveksam om den innebörd som Edström antyder är rimlig: "Titeln annonserar att det kan röra sig om en folkviseaktig eller, om man så vill, en balladliknande sång." (s. 290).

Som helhet ger boken en rik och mångsidig inblick i Taubes musikaliska värld, även om stora delar av stoffet täckts i bland annat de tidigare studier jag inledningsvis angav. Samtidigt väcker den flera frågor som inte besvaras, varav några anförts ovan. Edström påvisar Taubes singulära position i det svenska musikaliska medvetandet men tar inte riktigt tag i frågan om hur den uppnåddes – förvisso ingen enkel uppgift. Hans mest populära visor tycks tillsammans ha uppnått en synnerligen lyckosam balans mellan olika poler; lättillgängligt allmängods och individualitet, svenskhet och exotism, vardagligt och lärt, natur och kultur, spontanitet och reflexion, folkligt och högborgerligt. Dispositionsmässigt hade framställningen vunnit på att vissa principiella diskussioner i den kronologiska delen, som frågan om förhållandet mellan text och ton eller det mellan visa och schlager, hänförts till det sammanfattande slutkapitlet. Men trots mina anmärkningar om denna och den tidigare boken är det uppenbart att Edström upprättat ett rejält brohuvud för den fortsatta utforskningen av ett av det svenska 1900-talets mest betydelsefulla musikaliska oeuvre.

Per-Erik Brolinson

Den talande maskinen

Tony Franzén, Gunnar Sundberg och Lars Thelander: *Den talande maskinen: De första inspelade ljuden i Sverige och Norden.* Helsingfors: Suomen äänitearkisto/Finlands Ljudarkiv, 2008, 411 s., ill. ISBN 978-951-9222-28-8

Fonogramteknikens introduktion i Sverige och den efterföljande produktionen och distributionen av de tidigaste svenska ljudinspelningarna har varit ett eftersatt område inom såväl musik- som medieforskning. Endast konturerna av dessa processer har tidigare varit kända, men i och med utgivningen av Franzéns, Sundbergs och Thelanders arbete framträder detaljrika och komplicerade bilder. Bokens titel är tyvärr lite vag, vad som ryms i denna innehållsrika publikation är en presentation av kommersiella bruk av fonograftekniken i Sverige 1878–c:a 1910, men innehåller också utblickar mot förhållandena i grannländerna samt introduktionerna av grammofon och rörliga bilder.

I likhet med många andra tekniska nymodigheter skedde introduktionen av fonograf i Sverige genom publika demonstrationer mot betalning, ofta presenterade av ambulerande förevisare. I bokens första del presenteras, på drygt tvåhundra fullspäckade sidor, ett överväldigande antal belägg för fonografförevisningar i Sverige fram till åren kring sekelskiftet 1900, följt av redogörelser kring de producenter som vid samma tid började tillverka och sälja rullar i större utsträckning. Mycket litet material är bevarat från förevisarna, dessvärre väldigt få inspelningar, så det är istället tack vare en oerhört omfattande genomgång av i första hand tidningar samt magistrats- och poliskammarprotokoll som författarna kan redogöra för förevisarnas resor genom landet (vissa med hembyggda fonografer utvecklade efter eget huvud!), vilka artister och vilken repertoar som spelades upp, samt hur pressen rapporterade om demonstrationerna och publikens reaktioner – en fascinerande läsning.

Den andra delen av boken är mer av en konventionell diskografi och består av en förteckning över de etiketter och kommersiella fonografinspelningar med svensk och nordisk repertoar som är kända. Men även för denna del av boken är källsituationen problematisk. Den kommersiella produktionen av fonografrullar var småskalig och framställningen skedde inte genom samma industriella process som vid produktionen av grammofonskivor. Följaktligen saknas hos vissa producenter konsekvent användning av nummerserier för inspelningarna, tillgången till bevarade kataloger och inspelningsjournaler är ofullständig eller obefintlig, och i många fall framgår det inte av fonografrullarna vilket bolag som producerat dem. Av det knappt 40-tal olika etiketter (nordiska, tyska, amerikanska) som identifierats var det dessutom många bolag som inte själva producerade inspelningar utan istället sålde andras under egen etikett. Produktionen var dessutom kortvarig, verksamheten var som mest intensiv 1899–1904. Med utgångspunkt från material i författarnas egna samlingar, bibliotek och fonogramarkiv är nu för första gången – trots de nämnda svårigheterna – produktionen av fonografcylindrar med nordisk anknytning till stor del överblickbar, vilket är en storartad insats. Den som känner till den tidiga svenska grammofonutgivningen ser snabbt att exekutörerna och repertoaren i stora drag överlappar, i många fall hade artisterna börjat med fonografinspelningar för att

sedan gå över till att göra grammofonskivor. Inspelningarna domineras av sång av opera- och operettartister till pianoackompanjemang, skådespelare, bondkomiker och 'natursångare', militärmusikkårer, samt en och annan dragspelare.

Den antydda problematiken kring fonogramproduktionen avspeglas också i uppläggningen av boken. Inspelningar som gjordes åt förevisare presenteras efterhand i bokens första del, eftersom fonogrammen inte var utgivna i samma mening som de senare rullarna. För den som söker efter uppgifter om upptagningar av bestämda personer är dock detta ett mindre problem eftersom boken är försedd med de för denna typ av publikation oundgängliga person-, artist- och titelregistren, samt därutöver ett register över förevisningsorter.

Utgivningen från ett av de största bolagen – franska Pathé – har sedan tidigare förtecknats och presenterats av Franzén och Thelander i samarbete med Vidar Vanberg, och förutom allmän information om bolaget hänvisas läsaren dit (*Pathé: acoustic recordings in Scandinavia with historical survey and biographical data*, Oslo, 1998). Pathés fonografrullar för den skandinaviska marknaden gavs emellertid ut under namnet "Dansk fonograf-magasin" och i titeln på Pathé-boken såväl som i innehållsförteckning och register i *Den talande maskinen* saknas uppgifter om detta, vilket är beklagligt. Utan förkunskaper är det svårt att veta var man ska leta för att hitta information om inspelningar på denna etikett, som är relativt vanlig bland bevarande fonografrullar.

De tre författarna är själva fonogramsamlare och denna berömvärda bok är resultatet av många års efterforskningar vid sidan av ordinarie arbeten och utan mer omfattande institutionell uppbackning. Så som publikationen är utformad bör den snarast betraktas som grundforskning, en fantastiskt gedigen materialpresentation kring ett tidigare i stort sett okänt område. Källhänvisningarna är föredömligt tydliga och det är lätt för den intresserade att kontrollera uppgifter. Istället för att beklaga avsaknaden av analytiska perspektiv och mer preciserade slutsatser vill jag rekommendera detta dukade bord för framtida analyser och specialstudier – här finns mycket gott att hämta!

Mathias Boström

Starka musikupplevelser:

Alf Gabrielsson: *Starka musikupplevelser: Musik är mycket mer än bara musik*. (Kungliga musikaliska akademiens skriftserie 113), Hedemora: Gidlund, 2008. 583 s. ISBN 978-91-7844-759-6

Under två decennier har Alf Gabrielsson (härefter AG) och hans medarbetare arbetat med temat "starka musikupplevelser" (härefter SMU). Boken från 2008 markerar en slutpunkt, även om ytterligare artiklar är på gång. Det är ett ämnesmässigt pionjärarbete av gigantiska proportioner, som inte bara presenteras i denna monografi utan även sedan 1989 gett upphov till drygt tjugo artiklar och uppsatser.

I boken använder AG ett personligt skrivsätt och en metod som går utanför gängse musikpsykologiska ramar. AG delar generöst med sig av sin fascination över människors extrema och komplexa upplevelser och

reaktioner. I botten finns en kärlek till musikens rikedom och mångdimensionella väsen.

Materialet bygger framför allt på 1350 individuella berättelser om SMU. Drygt fyrahundra sidor (tjugofyra kapitel) ägnas åt att återge och kommentera delar av dessa texter och intervjuer. De är indelade utifrån en rad olika kategorier, som inte helt är jämförbara, men som till dels hjälper läsaren att orientera sig. En ovanligt stor del av rådata finns alltså presenterad. Läsaren uppmanas att inte läsa från pärm till pärm, men ändå är det just dessa berättelser som förmedlar kunskapen om vad musik är, vad den upplevs som och hur den kan påverka våra liv. Man grips lätt av lusten att bara läsa vidare. Om man bortser från AG:s kommentarer ligger materialet relativt öppet redovisat. Vi erbjuds att ta del av SMU och att själva begrunda innebörden i och konsekvensen av olika personers intima referat. Dessa sidor är därför bokens styrka.

Bokens syfte är att undersöka de extrema, och konsekvenserna av de extrema, musikupplevelserna. AG har angett musikpsykologi som en relevant ram för att analysera detta fenomen. Jag tror ändå att ett bredare angreppssätt hade varit fruktbart för att förstå de mångdimensionella upplevelserna. Sociala, antropologiska eller religionsvetenskapliga aspekter skulle ha vidgat perspektivet. Identitet, social tillhörighet, kommunikation och konstnärlighet uttrycks i berättelserna, men de är svårfångade med den mer individuellt inriktade musikpsykologin. Samtidigt slås jag av hur den nakna individens livsfrågor dominerar materialet. Är SMU i huvudsak individuella? Eller är en sådan slutsats påverkad av AG:s perspektivval?

Materialet kategoriseras bl.a. utifrån kön, ålder och tidsepok. Skulle andra kategorier ha varit möjliga: etnicitet, klasstillhörighet eller uppväxtmiljö? Hur hade analysen sett ut då? Ålder och tidsepok bearbetas på ett rimligt sätt i analyser och kommentarer. Jag är tveksam till varför mänskligheten alltid skall delas upp efter kön. Det finns teorier om kön/genus och musikupplevelse, men dessa nämns inte av AG. Här svävar de omfattande statistiska resultaten om kön och genus i luften.

I de drygt hundra sidor som sammanfattar och analyserar materialet finns en genomgående ambivalens mellan kvalitativa och kvantitativa perspektiv. I ett kapitel (28) sammanfattar AG berättarnas upplevelser och exemplifierar med känslor, kroppsupplevelser och metaforer, där själva karaktären i SMU fångas. Berättarna står i fokus och blir respektfullt behandlade som individer. Kapitlet inbjuder till en hermeneutisk läsning av materialet i de föregående kapitlen.

I ett annat kapitel (29) studeras däremot främst fysiologiska, perceptuella, kognitiva och emotionella detaljer i berättelserna i syfte att sammanställa en musikpsykologisk karta över SMU. Ibland används berättelserna som illustrationer till denna analys, ibland som källa till ny kunskap. I avsaknad av noggrannare metodbeskrivning börjar jag undra hur berättelserna är redigerade när de presenteras i form av utdrag. Har väsentlig kontext fallit bort?

I fyra följande kapitel (30-33) utgår AG från musiken som angetts i berättelserna; vad i musiken man reagerat på; vilka kausala samband som finns i materialet; korta utblickar mot annan forskning och möjliga fortsättningar av SMU-studierna. Varje kapitel tar upp ett nytt perspektiv. AG vänder och vrider omsorgsfullt på materialet. Det finns ingen tveksamhet om hans noggrannhet och enorma fördjupning i berättelserna om SMU.

Slutsatserna i boken leder fram till ett beskrivningssystem för SMU. Systemet har vuxit fram i de analyserande kapitlen och ter sig naturligt utifrån AG:s syn på materialet. Kategoriseringarna är ändå inte självklara, men förhoppningsvis leder de till samma debatt som utlöstes när olika forskare en gång ställde upp tabeller över musikens funktioner. Sju huvudkategorier delas upp i trettioen underavdelningar som i sin tur delas in i bortåt hundrafemtio detaljerade beskrivningar av specifika kategorier.

Boken kunde ha slutat i ett essäistiskt lovtal till musikens kraft som via människans upplevelser förändrar liv, men AG valde att leverera ett vetenskapligt resultat. Hans ambivalens mellan det personliga och det vetenskapliga gör att beskrivningssystemet å ena sidan inger ett stort förtroende, eftersom det bygger på en intensiv och långvarig kontakt med källmaterialet. Å andra sidan blir den omfattande kvantitativa redovisningen mindre trovärdig, eftersom så många svårfångade kategorier hanteras utan en tydlig metod.

AG:s konflikt mellan det personliga och det vetenskapliga är en källa till reflektion. I ett biografiskt avsnitt lämnar AG forskarrollen och knyter an sina egna upplevelser till det betagande materialet. Engagemang och kunskap som följer med hängivenheten över ämnet ger dock svårigheter att precisera t.ex. terminologi och metod. Genrebeteckningar (normala i en musiksociologisk diskurs) jämförs i framställningen med ojämförbara kategorier. Skrivstilen i kommentarerna blir ofta journalistisk och vissa kommentarer t.o.m. triviala. Andra forskares resultat tas upp, men utan polemik, ibland mer som förslag på vidareläsning. Avsaknad av en samlad litteraturförteckning försvårar för den forskningsinriktade läsaren. Den avslutande kartan över hela fältet är inte resultatet av en öppet redovisad dialog mellan AG:s material och litteratur inom området – snarare en konsekvens av AG:s egna bedömningar.

Boken är en intressant referens som varje musiker, musikskapare, musiklärare och hängiven lyssnare borde botanisera i. Den redovisar ett material användbart för alla som vill förstå vad musik ytterst handlar om. Metoden att studera det extrema är uppenbart upplysande och fruktbart. Jag uppskattar också att musik blir vetenskapligt erkänd för sina transcendentala egenskaper. I vitt skilda miljöer och genom vitt skilda medier kan musik uppenbarligen förmedla andliga dimensioner i Kandinskys bemärkelse. Den musikpsykologiska metoden att studera SMU måste dock utmanas. I denna rika explorativa studie finns ett oändligt material för att diskutera olika vetenskapliga perspektiv på musik.

Stig-Magnus Thorsén

Det ulmer under overflaten

Camilla Hambro: *Det ulmer under overflaten: Agathe Backer Grøndahl (1847–1907): Genus, sjanger og norskhet*. Diss., Institutionen för kultur, estetik och medier, Göteborgs universitet (Skrifter från musikvetenskap 91), 2008. 563 s. ill. notex. ISBN 978-91-85974-07-8

Avhandlingen *Det ulmer under overflaten* består av tre delar inom olika medier. En del är den skriftliga avhandlingen i bokform som behandlas i denna recension. De två på nätet utlagda avhandlingsdelarna är en konsertlista med Agathe Backer Grøndahls samtliga offentliga

framföranden åren 1867-1903 samt de fem av hennes kompositioner som analyseras närmare i boken återgivna i mp3-format (http://gupea.ub.gu.se/dspace/handle/2077/10036). Publikationen kan situeras mellan de två polerna feministisk metateori och empirisk akribi, som var för sig har haft stort inflytande på dess tematiska behandling och strukturella formgivning. Författaren vill å ena sidan "kartlegge hennes [Grøndahls] produksjon, aktiviteter og deres roller i musikkinstitusjoner og hennes interaksjon med forskjellige aktører og arenaer i sin samtid og ettertid" (s. 16) och samtidigt "kaste nytt, kritisk lys over roller en viktig figur i unionstidens musikkhistorie, kom til å spille i og for sin samtids og dermed også ettertidens musikkulturer" (s. 18). Den i musikhistorisk litteratur etablerade bilden av Backer Grøndahl behöver enligt författaren dels dekonstrueras och dels korrigeras. I syfte att uppnå detta ansluter avhandlingen till feministiska teorier om genuskonstruktioner, till litteraturvetenskapens diskursbegrepp och Roland Barthes textteori, samt till sociologin med Pierre Bourdieus fältbegrepp och TV-forskningsteorier om "masker". Om än dessa teoretisk-metodiska utflykter måste betraktas som meningsfulla samtidigt som de utvidgar läsehorisonten även med hänsyn till musikanalyserna, kan angreppssättet också uppfattas som mycket eklektiskt. Detta gör att *Det ulmer under overflaten* ibland kan uppfattas som överproppad och inkonsekvent. Eftersom författaren försöker komma åt den samtida blicken på kvinnliga tonsättare i Norge i allmänhet och på Backer Grøndahl i synnerhet, bygger boken stilistiskt sett på många originalcitat i olika språk ur dåtidens tidningar, tidskrifter och korrespondens. Detta kvantitativt imponerande material används för olika ändamål. Å ena sidan skall det belysa och bekräfta Backer Grøndahls musikaliska, men också i viss mån funktionella, position i sin samtid och eftertid. Å andra sidan används det till att kritisera i huvudsak manliga skribenters ensidiga reception.

Samtidigt behandlas de tre nyckelbegreppen "genus", "sjanger" och "norskhet" inte jämbördigt. Att Backer Grøndahl har blivit utsatt för främst feminiserande musikkritik är otvivelaktigt och beläggs ingående med hjälp av det mycket noggrant insamlade receptionsmaterialet. Med hänsyn till genrebegreppet går författaren in på den avgörande dikotomin av stort och smått (till exempel orkesterverk i förhållande till sång med pianoackompanjemang) samt på vetenskapliga diskurser om manligt och kvinnligt i sonatsatsformen. Hon anammar Carl Dahlhaus' "Gattungsproblematisierung" i det att hon påpekar genrens och genreföreställningarnas historiska föränderlighet samtidigt som den genusrelaterade genrediskursen i Backer Grøndahls samtid undersöks. Teorier om att genre kan ha samband med förväntningshorisonter och – i anslutning till Jeffrey Kallberg – beskrivas som ett kontrakt mellan kompositören och brukaren respektive lyssnaren, används på ett övertygande sätt. Med hänsyn till "norskhet" så beskrivs den i sin funktion som en samtida konstruktion som används för olika syften (s. 292). Tonsättarens levnadstid sammanfaller med den tid som inom en viss del av norsk musikhistorieskrivning har konstruerats som "guldåldern", inte minst på grund av en Edvard Grieg- och Johan Svendsen-reception med nationella förtecken. Hambro är inte den första som ställer frågan huruvida musik med sina semantiskt högst obestämda tecken överhuvudtagit kan erbjuda en form för

nationell immanens. Analysen av det påstådda nära sambandet mellan musik och nationella stereotyper kan dock tyvärr inte helt övertyga. Att Backer Grøndahls kompositioner i mindre grad än andras har använts inom en nationaliserande diskurs, beror enligt författaren å ena sidan på, att norskhetstillskrivningar har varit mindre möjliga. Å andra sidan använder hon sig genom en utopiserande jämförelse av Backer Grøndahls sång "Norge" från 1893 med "Ja, vi elsker dette landet" närmast av en sluten hermeneutisk cirkel, som saknar ett viktigt övertygelsemoment (s. 308).

Avhandlingen tar upp aspekter om produktion och reception, det offentliga och det privata, det konstnärliga och det förment triviala, det kvinnliga och det manliga till den grad att Agathe Backer Grøndahl belyses i all sin mångfald på det musikpedagogiska och kompositoriska planet samt i spänningsförhållandet mellan det professionella och det individuellt blyga. Författaren har strategiskt valt ut fem av Backer Grøndahls musikstycken och analyserar dessa närmare. Detta är kompositionen *Andante quasi allegretto* för piano och orkester, sångerna *Til min Hjertes Dronning*, *Mot Kveld* och *Huldreslaat* samt kantaten *Nytaarsgry*. Dessa kompositioner analyseras dels med utgångspunkt i kritikernas kommentarer, dels i förhållandet till författarens tre nyckelbegrepp. Samtidigt förklaras kompositionerna och Backer Grøndahls musikaliska val också ur den musikhistoriska och kvinnohistoriska kontexten, där särskilt kantaten *Nytaarsgry* konkret kan förknippas med den norska kvinnorörelsens aktiviteter i början av 1900-talet. Alla kompositioner placeras dessutom i sina uppförandemässiga sammanhang. Målsättningen med musikanalyserna är således att ta "sikte på å kombinere fordelene ved musikalsk analyse med resepsjonen av komposisjonene" (s. 318). Det är imponerande att se hur många relevanta källor Hambro har samlat ihop, och hur hon försöker att få till spagaten mellan att bjuda på alla dessa fakta om tonsättaren och dennes reception å ena sidan och de vetenskapliga teoriernas implikationer och användning å den andra. Målet har varit att förena metateoretisk reflektion med musikanalytisk detaljanalys, vilket i sig utgör en stor utmaning.

Ibland har enskilda personers öden ansetts kunna belysa den historiska kontexten och spänningsförhållandet mellan det individuella och det kollektiva på ett annat sätt än till exempel en historieskrivning som baseras på institutioners utveckling eller politiska förändringar. Ändå hade avhandlingen med sin tydliga utgångspunkt i en persons verksamhet och reception gynnats av den jämförande blicken – mot andra kvinnliga samtida musikaktörer som Elfrida Andrée, Helena Munktell eller Erika Lie och tydligare mot det 'nordiska' och internationella.

Samtidigt är författaren i gott sällskap med flera, som i senare tid har valt en liknande ingång till frågeställningar om musikhistoriska och kulturella fenomen för sin avhandling. Nämnas kan till exempel Petra Garberdings avhandling i etnologi vid Södertörns Högskola om *Musik och politik i skuggen av nazismen: Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*, Henrik Rosengrens avhandling i historia vid Lunds universitet om *"Judarnas Wagner": Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950* och Anna Cabak Rédeis avhandling i semiotik vid Lunds universitet om *An Inquiry into Cultural Semiotics: Germaine de Staëls Autobiographical Travel Accounts*, alla tre försvarade år 2007.

Det ligger i tiden att fokusera på individer och deras auto- och heterostereotypisering i tid och rum.

Även om avhandlingen på ett mycket pragmatiskt sätt undviker alltför många fotnoter in den löpande texten, överskrider dess över femhundra sidor ett angenämt kvantitativt mått. Boken hade tjänat på att kortas ner en bra bit, inte bara för att undgå dubbla citat och argument som nu finns vid flera ställen, men också för att hålla samman argumentationen på ett för frågeställningen mera gynnsamt sätt.

Det finns trots allt ingen publikation hittills, som på ett grundligare och utförligare sätt ur ett feministiskt perspektiv har försökt skriva in Agathe Backer Grøndahl och hennes pianist- och tonsättareverksamhet i samtiden och eftertiden.

Ursula Geisler

After the Golden Age

Kenneth Hamilton: *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. Oxford University Press, 2008, 304 s., ill., notex. ISBN 978-0-19-517826-5

För att väcka uppmärksamhet med en bok gäller det inte endast att skriva den väl. Det gäller också att publicera den vid rätt tidpunkt. Pianisten och musikforskaren Kenneth Hamiltons *After the Golden Age* tycks vara ett lyckokast i detta hänseende. I ett läge där den klassiska musikvärlden skriker efter förnyelse och färska idéer har Hamiltons bok lyckats ta plats i internationell press, även utanför de snävare musikvetenskapliga cirklarna.

Den antikgrekiska föreställningen om en förgången storhetstid har under lång tid satt sin prägel på beskrivningen av pianisternas och pianomusikens historia. I *After the Golden Age* presenteras en räcka glimtar från pianospelets guldålder, här definierad (medvetet något godtyckligt) som tiden från den omtalade pianist-duellen mellan Franz Liszt och Sigismund Thalberg år 1837, till Ignaz Paderewskis död 1941. Boken bygger huvudsakligen på resultat från andras forskning, men Hamilton har även lämnat egna bidrag till framställningen, och har dessutom gett den en mjukt polemisk ton, med udden riktad mot vissa konventioner inom dagens 'klassiska' musikvärld. Han propagerar uttryckligen för förnyelse av konsertlivet. Den syn på guldåldern som framträder är inte en uppgiven, pessimistisk klagosång över att allt har blivit sämre, utan den utgör snarare en visionär, Schumannsk inställning, som visserligen uttrycker beundran för de stora föregångarna och beklagar det nuvarandes ömkliga tillstånd, men samtidigt fäster hoppet till en begynnande, ny guldålder. Den uppradning av historiska enskildheter som författaren presenterar kan motiveras av att han strävar efter att öppna läsarens ögon för bortglömda sätt att framföra musik, både hos instrumentalister och konsertarrangörer.

Boken tecknar 1800-talspianistens värld ur en mängd olika aspekter. Vi får läsa om hur applåder mitt under musikens förlopp var ett naturligt inslag vid konserter, om hur repertoaren och konsertprogrammen gradvis standardiserades under seklets gång, om hur improvisation var ett självklart inslag i en stor pianists framträdande, och om hur traditionen att spela utantill växte fram. (Clara Schumann var enligt Hamilton *inte* den första pianist som

spelade utan noter offentligt, vilket ofta görs gällande).

Diskussionen av Paderewskis välkända *rubato*, där melodin inte var synkroniserad med ackompanjemanget, visar att denna spelstil var en etablerad 1800-talstradition, med exempelvis Thalberg som framträdande representant, och det är kanske i detta avsnitt som Hamilton känns mest övertygande och angelägen. Han menar att det moderna förbudet mot att spela noterade ackord som arpeggion, liksom den moderna bannlysningen av att låta tonerna i en fritt fraserad högerhandsmelodi landa före eller efter bastonerna i vänsterhanden gör musiken fattigare. Dessa tabun har utarmat den pianistiska uttryckspaletten. Arpeggiering och Paderewski-*rubato* kan vara handgrepp i den musikaliska uttrycksfullhetens tjänst.

Vissa inre motsättningar i Hamiltons framställning kan stimulera till eftertanke. Det första kapitlet i boken ägnas åt att rycka undan mattan för idén om att det har funnits en pianistisk guldålder vars konstnärliga nivå vida överglänser de påvra prestationerna i vår egen tid. Även om varje ny generation efter Liszt har hävdat att samtidens pianospel inte på något sätt kan jämföras med det man kunde höra från de stora föregångarna, presenterar Hamilton vittnesbörd som visar att de yngre pianobegåvningarna i vissa bemärkelser ändå tycks ha överträffat sina lärare. Slutsatsen blir här att mytologin om en pianistisk guldålder inte är grundad på någonting annat än just en myt.

Det kuriösa är emellertid att tendensen hos resten av texten trots allt tycks inriktad mot ett förhärligande av 1800-talet som pianomusikens glansperiod. Även om Hamilton i inledningskapitlet punkterar mytologin och den historieskrivning den bygger på, så ansluter sig hans fortsatta framställning i allt väsentligt till deras essens, det vill säga: det var bättre och roligare förr!

Ett annat fall av inre friktion i texten blir synligt i frågor rörande smakomdömen. Hamilton talar om vår egen smaks begränsningar när det gäller att bedöma konst från en avlägsen tidsepok. Detta är någonting som har betonats även av andra författare i relation till romantiken. Charles Rosen har påpekat att för att förstå romantikens musik på ett rättvist sätt måste vi göra oss av med de föreställningar om 'god smak' som är gängse i andra sammanhang, därför att den romantiska mentaliteten i så hög grad syftade till att ta avstånd från det som den 'goda smaken' kräver. Horace Engdahl har framfört liknande tankar om de smakmässiga svårigheter som den moderna människan upplever vid mötet med romantisk poesi. För att kunna uppskatta de kvaliteter som gömmer sig i romantikens skapelser måste vi ibland göra våld på vår egen smak, som är formad i en annan tid och av andra ideal än de romantiska. Hamilton nämner problemet, men drar sig ändå inte för att på åtskilliga ställen raljera över inslag i den romantiska stilen med motiveringen att de strider mot den goda smaken (exempelvis på s. 47 angående Henri Herz). Dessa inre slitningar i texten skapar inte nödvändigtvis dålig eller tråkig läsning, snarare tvärtom, men de är värda att lägga märke till och fundera över.

Även om *After the Golden Age* som helhet ger en god bild av det nuvarande forskningsläget rörande 1800-talets pianistliv, så citerar och refererar Hamilton ibland källor på ett sätt som ger anledning till frågor. Det rör sig om detaljer, men detaljer är intressanta saker. Inte minst för musiker. Här följer ett par exempel:

Angående Liszts framförande av Chopins första preludium från op. 28 skriver Hamilton: "The first prelude, for example, he usually went through two times, the second as a faint echo of the first" (s. 207). Som källa anger han Göllerichs anteckningar från Liszts pianoundervisning under 1880-talet, men hos Göllerich finner vi beskrivningen: "Play[ed?] twice. Everything very fast and loud at the beginning, *piano* only at the end." (*The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884-1886*, Indiana University Press, 1996, s. 120). I mina öron pekar Göllerichs beskrivning inte alls mot ett framförande där reprisen av preludiet framförs som ett eko av den första genomspelningen.

Angående Liszts gestaltning av *Funérailles* skriver Hamilton: "The *Pädagogium* indicates that the performance of the main theme of 'Funérailles' should be 'not rhythmical!'..." (s. 245). Lina Ramanns *Liszt-Pädagogium* säger emellertid: "Die 𝅘𝅥𝅯-Note werde nicht rhythmisch: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, sondern gleichwertig im Klang mit dem nächsten Viertel: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ausgeführt '*Dem Sechzehntel Gewicht!*' – Denn seine leichtatmige Behandlung '*hebt den Grundcharakter einer Trauermusik auf*'." (1902/R, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1986, II. Serie, s. 4). Ramann hävdar inte att frasen inte ska vara rytmisk. Hon påstår något om betoningarna i frasen. "...nicht rhythmisch: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, sondern gleichwertig im Klang..." har hos Hamilton blivit "not rhythmical". Det är svårt att finna ett annat ord än 'vilseledande' för detta sätt att citera (dessutom handlar detta citat om framförandet av de ackord som ackompanjerar huvudtemat – inte om huvudtemat självt, som Hamilton anger).

Trots dessa randanmärkningar vill jag framhålla *After the Golden Age* som stimulerande, roande och informativ läsning för alla som är intresserade av 1800-talets pianister och deras musikvärld. Jag har svårt att tänka mig en pianofil som skulle ångra ett möte med denna bok. Förhoppningsvis kommer den att bidra till att sprida kunskap om i vilken hög grad 1900-talet i uppförandepraktiskt hänseende innebar en nyorientering i förhållande till det föregående århundradet.

Martin Edin

Hanslick: Sämtliche Schriften

Eduard Hanslick: *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Band I, 6. Aufsätze und Rezensionen 1862*-1863, utg. Dietmar Strauß och Bonnie Lomnäs, Wien: Böhlau, 2008. 536 s. ISBN 3-205-77344-6

Även om Eduard Hanslicks estetiska position fortfarande kan mana till debatt, intar han en självklar plats som en av musikhistoriens tyngsta kritiker. Dessutom tillhör han de musikskribenter som det är en sann fröjd att läsa. Den formuleringsskärpa och spiritualitet som träder fram i texterna är överrumplande, liksom den olympiska självtillit med vilken han utdelar sina estetiska omdömen (vilka för övrigt är långt ifrån så dogmatiska som Hanslick-karikatyrer vill låta påskina).

Böhlau Verlags utgivning av hans samlade skrifter har i och med föreliggande volym hunnit till volym nummer sex, innehållande uppsatser och recensioner från 1862 och 1863. En stor del av denna produktion för pressen har tidigare aldrig utgivits i bokform, och många av de texter som han själv lät samla ihop i antologier publicerades där i bearbetat skick.

Hanslicks kritik utgör en utförlig och detaljrik källa till kunskap om 1800-talets musikliv i Europa. Här finns ögonvittnesskildringar från Wagners, Liszts, Brahms och Jenny Linds framträdanden, men även passager vilka berättar om tidens musikliv och förhållanden däromkring, som i en recension den 13 november 1863 där författaren målar upp en bild av hur svårt det var att komma över biljetter till de filharmoniska konserterna i Wien vid denna tid.

Den 3 december 1862 skriver Hanslick om ett av Brahms framträdanden som pianist. Han är delvis positiv till dennes spel, men skriver att Brahms hanterar instrumentet mer som en tonsättare än som en virtuos, och menar därmed att han, genom att vilja låta kompositionen tala helt för sig själv, försummar att göra det som en musiker alltid är förpliktad att göra för den musik hon spelar. Hanslick beklagar helt enkelt bristen på känsloyttringar i Brahms musikerskap. En sådan kritik kan tyckas överraskande för den som betraktar Hanslick som renodlad formalist. Han är känd för en estetisk position som förnekar att musikstycken kan uttrycka bestämda känslor, och som i gengäld betonar skönhet som deras väsentliga kvalitet. Man bör här lägga märke till hur Hanslick skiljer mellan den musikaliska kompositionen och det musikaliska framförandet. Enligt hans tankesätt kan en musikalisk komposition aldrig vara ett uttryck för en människas känslor. Däremot kan en musiker, i kraft av den intimt sinnliga kontakten mellan exempelvis kropp och stråke, ge oförmedlat och hörbart uttryck åt sina känslo- och sinnesstämningar. I sin mest direkta form kan detta upplevas vid fria fantasier, det vill säga då en musiker improviserar (*Om det sköna i musiken*). Men eftersom all musik som hördes på Hanslicks tid var framförd musik, det vill säga musik spelad av människor, så innebär faktiskt framställningen i *Om det sköna i musiken* att den musik som en musiklyssnare hörde alltid kunde innehålla en komponent av omedelbart uttryck för en människas känsloliv – nämligen musikerns (vi bortser här från musik från speldosor, som han förnekar möjligheten att uttrycka känslor). I Hanslicks kritik finner vi vidare att han dessutom i hög grad värdesätter känslomässigt spontan kommunikation hos en interpret (se t.ex. s. 207).

Möjligen kan man också förvånas över i vilken ringa grad Hanslick framstår som konservativ och hantverksinriktad i sin smak, både beträffande musiker och tonsättare. Han lovordar alltid det individuella uttrycket, och avvisar sådant som är tekniskt väl utfört, fastän utan andlig särprägel. På sidorna 264–266 lyssnar han hellre på ett verk i den av honom avskydda nytyska skolan, än på en komposition av en habil epigon, eftersom han föredrar dålig musik som är intressant framför opersonliga, men välkomponerade övningar. Trots hans rykte som klassicist är hans tänkande alltså infärgat i romantisk konstnärs- och individualitetsideologi.

I föreliggande volym finns också en skildring av en av Wagners konserter (29 december 1863) där Hanslick uttrycker högaktning för dennes kvaliteter som dirigent, trots sin avsmak för kompositionerna och de estetiska idealen. Det är annars märkbart med vilken kreativ förtjusning Hanslick går in för uppgiften att ständigt finna nya sätt att formulera sin instinktiva motvilja mot Wagners musik. På sidan 455 kan vi läsa beträffande Wagners melodik: "Für unsere beschränkten Sinne jedoch ist und bleibt die 'unendliche Melodie' die in Musik gesetzte unendliche Langweile", och på sidan 229 angående samma spörsmål: "Nach

unserer einfältigen Meinung ist die Melodie verschieden von Eisenfeilspänen und unser Ohr kein Magnet." Det första citatet dyker upp i den essä om 1800-talskulturens relation till begreppet 'tristess' som utgivaren Dietmar Strauß skrivit. Här finns också ett roande exempel på en passage där Hanslick för ovanlighetens skull berömmer Wagners operaproduktion. I ett sammanhang där han beklagar det ständigt stegrade begäret efter pikanta sötsaker i den italienska operan och hos Meyerbeer, prisar han Wagners långtråkighet: "Wir rechnen es Wagner ernstlich zum Verdienste an, daß er das Publicum wieder daran gewöhnt hat, in der Oper auch Langweile zu ertragen... Wagner leidet nicht an Meyerbeers beständiger krankhafter Furcht vor dem Langweiligwerden. Unser modernes Opernpublicum aber ist ein ästhetischer Patient: etwas Langweile bekömmt ihm vortrefflich" (s. 454).

Vid sidan om essän har utgivarna bidragit med kommentarer där de låter sin överlägsna överblick över Hanslicks produktion hjälpa läsaren till rätta bland andra av dennes texter. Dessutom innehåller samlingen minutiösa förteckningar över på vilket sätt olika publicerade versioner av texterna avviker från varandra.

I Hanslicks författarskap möter vi inte en objektiv iakttagare, utan en personlig kritikerröst grundad i en fast tro på vissa estetiska ideal. Att hans samlade skrifter nu är på väg i tryck är en sann kulturgärning.

Martin Edin

Presenting Absence

Juliana Hodkinson: *Presenting Absence: Constitutive Silences in Music and Sound Art since the 1950:s.* Diss., Institut for kunst- og kulturvidenskab, Københavns Universitet, 2007. 213 + 12 s. notex.

That pitch or tone is *the* material of music has been a commonplace of music theory for ages. In Latin languages it has often been rendered as 'sonus', or derivatives of this Latin word, where the context has had to make it clear that it does not relate to sound in general, but to pitches, or even just to certain subsets of pitches – 'commensurate sounds' or the like.

In the twentieth century this conception of the material finally was put to question, mostly – following futurism – in terms of supplementing or supplanting pitched sounds by noises but then also, late in the forties, by silence: "The material of music is sound and silence" (John Cage : 'Forerunners of Modern Music' [1949] in *Silence*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 62) and in *Silent Prayer,* conceived by Cage at about the same time as the cited passage was written, the listener would – had the piece ever been realized – have been confronted with what seemingly was a total negation of sound as material for a piece of music. This idea was realized somewhat later in 4'33'', but in a Hegelian manner (absolute Being = absolute Non-Being), interpreted as a total presence of sound, making all sounds musical, including the non-intentional ones randomly associated with each performance of 4'33''. The standard interpretation of the intent with 4'33'' plays on different meanings of 'silence', on the one hand there is an unbroken 'musical silence', as the musician(s) is (are) instructed not to play at all, on the other hand there is an acoustical non-silence, as with close to certainty, diverse sounds are going to occur

on each and every occasion of a performance of 4'33''.

Cage's turn towards Indeterminacy – possible, and plausible, to read as a critique of a modernist ideal of total control of mind over matter – is one of the most discussed topics in the history of the arts of the twentieth century. Sometimes the event score aspect of 4'33'' has, implicitly or explicitly, been the aspect considered to be crucial, e.g. in Nyman's *Experimental music: Cage and beyond* (1974), and of late in Liz Kot's *Words to be looked at: Language in 1960's Art* (2007). At other times Cage has been seen as a conceptual artist before Conceptual Art entered the scene in the late 1960:s, e.g. by Brandon LaBelle in his *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006), and sometimes it is the notion of silence that has been in focus, so in Douglas Kahn's *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (1999). But in his critical assessment, Kahn does not extend the discussion of silence beyond Cage.

In direct contrast to this, Juliana Hodkinson in her Ph.D. thesis "explores musical and aesthetic issues concerning silence in an empirical field that covers music and sound art of the past 50 years" (p. 7). She notes that " [the] general aim is to analyse and conceptualise notions of silence in music and sound art, where silence is both a term under interrogation, and a collective abbreviation for a broad and disparate range of musical absences: lack of sound, lack of 'authored' sounds, sounds too quiet to be heard, sounds delayed or postponed indefinitely" (ibid). These rather general outlines of a strategy is later made more precise, in that Hodkinson identifies what she calls "constitutive silences", and gradually makes these the core of the study.

Hodkinson seems to come closest to a definition of that concept on page 34, where she distinguishes between two kinds of silence – (ordinary) musical rests and constitutive silences: "Let us say, as a guide, that musical rests in notation are partial and plural, resting within a work composed of other, contrasting material, while silence as a constitutive element of an artwork is more like a totality, an indivisible whole. At a perceptual level, one might describe the experience of such a 'totality' of silence as follows: where silence is most constitutive of artworks in this way, sounds may appear as islands, or isolated moments within an underlying continuum of silence, producing a queasy overlap of form and formlessness, or of form and its inversion."

On the most superficial level the thesis consists of four parts: A background including an overview of the literature on silence in music and a short history up to 1950; a discussion of the conception and role of silence in the Cagean movement; a discussion of silence in some (in a traditional way score-mediated) art music, focussing on a couple of works from the 80:s, and a discussion of silence in digitally created and mediated contemporary sound art. If this form is analogue to the chronology of 'real' events, it does not manifest any linear argument, neither in terms of a recorded history of (linear) development, nor in a clear working through of an argumentation. The main part of the thesis is actually built as a palindrome – ABCC'B'A' with a discussion of Cage's Silent Piece/4'33'' (Ch. 2/A) balanced by treatments of two latterday sound art works (Ch. 7/A'), Chapters 3 and 6 (B and B') have the form of discussions of essays by Susan Sontag and Jean-François Lyotard, and

finally the analysis of the two works from the 80:s make up Chapters 4 and 5 respectively (C and C').

Though the thesis is somewhat loose in its explicit construction, the method is pretty much the same throughout – a historically given discussion intimately linked to either musical, or sound art practice, is posed in a critical perspective through the invocation of a careful selection of titles or doctrines from art criticism and philosophy. Also, it is permeated by a critical reflection on the relevance of phenomenology versus the relevance of hermeneutics. Closely related to this, there is a critical theme of the adequacy of the artist's intention for the actual aesthetical encounter between listener and art.

So, even though the chapter on Cagean silence relates a handful of themes that have become important in the literature, its central question is whether 4'33'' is an artwork manifesting constitutive silence, or whether it obeys what Hodkinson calls the trope of Cagean silence, thereby referring to a view that Cage once expressed like this: "[S]ilence becomes something else – not silence at all, but sounds, the ambient sounds. [...] These sounds (which are called silence only because they do not form part of a musical intention) may be depended upon to exist. The world teems with them, and is in fact at no point free from them." (Cage, cited in Hodkinson, p. 61). Following Kahn, Hodkinson notes that the realization of this "panaurality" demands a pre-knowledge of Cage's intentions and an acceptance of these on the part of the listener (p. 51).

In short, as far as I understand Hodkinson, she argues that 4'33'' can be seen as an example of the use of constitutive silences in music, but that this presupposes on the one hand the survival of the work-concept (as a frame in which silence manifests itself) and, on the other hand, that one does not count Cage's pan-aural ambitions as valid, at last not for this piece.

Hodkinson's reasoning on this point is interesting and controversial. Given Cage's explicit references to zen in other contexts, the paradoxes noted here – between silence and sound in a piece at once totally silent and full of sounds, between an artwork as a manifestation of the intentions of an artist in a specific material (sounds) and an artwork which by the intention of the artist is completely devoid of this material (sounds) – could equally well be seen as essays in typical zen strategies for education. That is to say, less than propagating one or another view on pan-aurality and less than having a clear view on the notion of an artwork to communicate, Cage might have been aiming for a non-intentionality even in these questions. In short, one could strongly suspect that paradoxes like these were really intended by Cage, and even that they were part of a project to introduce zen-analogue methods of fostering aesthetical subjects. And typical strategies of analytical philosophy invariably goes wrong in reading such paradoxes, as if they were logical contradictions, due to lack of clearness of thought.

In fact, Hodkinson sometimes steers towards readings typical for certain applications of analytic philosophy, thereby violating basic 'rules' of hermeneutics, foremost among these that of reconstructing the context in which the interpreted text was produced (for a more developed discussion relating to this, see Fredrick Beiser's 'Dark Days: Anglophone Scholarship since the 1960:s in *German Idealism: Contemporary Perspectives*

, ed. Espen Hammer (Routledge, 2007, pp. 71 ff.). Let me take an example relating to composerly intention, and the notion that one of Cage's aims was a music that did not manifest a composer's intentions. Hodkinson writes: "there is a clear difference between composerly intention and notational specification. To say that a sound is not specified still leaves the gate open for it to be intented at a non-specific level. After Cage had established to himself that there is always some sound going on, even when one keeps silent, he premised the empty aspects of his works with the presumption that there would be sound to listen to. He intented that there would be sound, not no-sound." (p. 61). Probably true in a literal sense, but given a more respectful reading of Cage, given a more thorough hermeneutic groundwork, what was at stake when Cage talked about the composer's intentions was in all likelihood, on the one hand the ideal of composing as the complete and successful material realization of a primary inner sound-vision – an ideal put forward by Busoni in *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907, 2/1916), and later in an American context repeated in a more developed way by Varèse – and on the other hand (and unrelated to this) the strong politization of the arts, including music, in the 1930:s and 40:s, not only in states like Germany and the Soviet Union, but also in the United States. This means that a discussion of this aspect of Cage's work that starts out from general definitions of its terms and applies these in a mechanical logical fashion, misses the crucial point – the actual conjuncture to which Cage's intervention was related.

Hodkinson's close readings of Sontag and Lyotard in chapter 3 are very rewarding as a reading experience, sketching a context for Cage's work. On the other hand, they have no assigned or clear part in Hodkinsons thesis, which includes a lack of explicitness about whether to consider these texts as "close to contemporary" witnesses of a critical understanding of Cage's context, as part of a later reception of Cage's œuvre, or as early manifestations of research (of a kind) regarding that era. I.e. in reading Hodkinson reading Sontag and Lyotard, are we taking part of a classical hermeneutic, a reception-historical enterprise, or a traditional academic exposé of earlier research – or something else?

The middle part of the thesis, an analysis of Nono's *Fragmente: Stille - An Diotima,* followed by a discussion of silence in the works of Salvatore Sciarrino, exemplifies and discusses the use of silence in a more traditional art-musical context. The theme of hermeneutics versus phenomenology now decisively comes to dominate the picture, and will continue to do so for the rest of the thesis.

In a penetrating analysis of Nono's quartet, Hodkinson relates its use of fragmentation to early romanticism on the one hand, the postmodern fragment on the other. The quartet contains actual fragments from Hölderlin – the fact that these are related in the score, but not intented for performance, nor even as programmatic performance indications, takes the main role in Hodkinson's interpretation of the quartet as an act of *Schweigen*.

Hodkinson, here as elsewhere, is somewhat selective in her use of references, including secondary literature. In this case, Schumann's use of fragments might have been a historical reference of some interest, and given the English-language context, John Daverio's chapter on 'Schumann's Systems of Musical

Fragments and Witz' in *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology* (New York: Schirmer, 1993) really ought to have been figuring in the notes (Schumann's *Humoresk* creates a romantic parallel to Nono's act of *Schweigen*).

In contrast to Nono, Sciarrino is treated as a Classicist, a composer whose work is best approached from a phenomenological angle. In this chapter, Hodkinson discusses what she calls the performative mode of listening, aiming at keeping up "with a flow of unmediated presence" (p. 139), a mode of listening that would be prompted by the works of Sciarrino – the privileged example being *Lo spazio inverso* (1985).

The idea is interesting, but the actual argumentation seems to have been left in a somewhat underdeveloped state. Paradoxically, even though rather much energy is spent on the theoretical frame, rather than the actual mechanisms of Sciarrino's music, the discussion of performativity remains rather loose. The tendency to work with a reduced array of sources and references here is at its most problematic, the central title when it comes to classicism being Charles Rosen's *The classical style,* and the theory of performativity being represented by a single citation from Judith Butler, besides a passing mention of Austin. This concentration on a few titles is recurring in other parts of the thesis, but there the use of these titles is more developed, and thereby convincing. As neither the discussion of performativity in relation to Sciarrino's works, nor the phenomenological approach as such is deepened, this part of the thesis is perhaps the least successful.

As a moment of the palindrome, part IV returns to Lyotard, and comprises a discussion of his reintroduction of the sublime in the aesthetics of the late twentieth century. It is followed by a study of two works in so-called 'subliminal sound art', representing the 'subliminal sublime', the almost-nothing sublime that for Lyotard marks out one of the extremes in which the sublime realizes itself – the other being the 'much-too-much sublime'. The two works in question are Christoph Migone's *Quieting* (2000) and Francisco López' *Untitled* series (1997-).

The theme of hermeneutics versus phenomenology remains central. That Migone in the eyes of Hodkinson would representent a surviving post-modernist attitude is not made explicit, but it seems implied by the heavy underlining of the pretented neo-modernism of Lopez, involving "idealism, formalism, and the a priori character of the artist's role" (p. 176). Also like in part III, the hermeneutical approach is more consequently handled, and thereby more rewarding (convincing, even), than the phenomenological one.

The analysis of Migone's *Quieting* highlights the question of the role of the receiver in the production of meaning. The work of Migone seems to consist of a CD with rather sparse information on the convolute. Enough to make the recipient aware that the sound sources are chosen with a certain care, not only in terms of phenomenal sound, but also of context. As a CD, the work still seems rather foreclosed to hermeneutics, other than of a highly speculative sort. As is typical of contemporary art, more information is to be found on Migone's website. First, there is a work whose intertextual relation to *Quieting* lies quite open to discovery on the part of any curious recipient, and seems to have done so since the start: an article by Migone called *Ricochets,* published in *XCP: A Journal in Cross-*

Cultural Poetics, 2000/6. It seemingly starts out as a discussion of the phenomenology of a gunshot – a theme clearly related to *Quieting* –, but soon shows up to be about a specific gunshot in a colonial context, described and associated with an array of thoughts about shots, artworks involving shots etc. Secondly, the website gives more direct information on *Quieting* itself, involving some further information on the sound sources for that work. And these sources show up to be among those instances of shooting mentioned in *Ricochets.* The information in part seems to be extracted from an e-mail corresponence with Juliana Hodkinson, a correspondence also figuring in her thesis. *Quieting* (2000) antedates the interview (2003), the interview in its turn antedates the thesis (2007). I.e. the potency to find or create meaning in Migone's work might dramatically have increased since it was made public in 2000. If so, an important factor behind this has been Hodkinson's own interventions. That the interpreter is co-productive of meaning is certainly not foreign to hermeneutics, and in postmodernist hermeneutic endeavours like Kramer's or McClary's, this has been taken to extremes. But the situation here is different from both traditional and postmodernist hermeneutics. Hodkinson's interpretation has not only had direct access to, but also been directly sanctioned by, the artist – and that in a way which has changed the immediate context of the work, even for those who have not read Hodkinson's exegesis. This makes for a somewhat uneasy feel that the researcher has created her own object of research.

Hodkinson's book contains some well-developed critical discussions – primarily relating to 4'33'' – and intriguing analytical work, not least in the hermeneutic /intertextual disentanglings of Luigi Nono's *Fragmente: Stille – An Diotima* and Cristoph Migone's *Quieting*. The theme of constitutive silences is complemented, and sometimes even overshadowed, by the theme of hermeneutics versus phenomenology, and the effort to show that these, rather than being mutually exclusive alternatives for interpretation of music and sound art in general, have different fields of application inside the repertoires of music and sound art. As have been hinted at, the references are somewhat scarce, measured against traditional academic standards. This can mostly be interpreted in terms of the genre of critical essayism. But in a few instances, primarily the chapters aiming at phenomenology in parts III-IV, the result really becomes too scattered to pass for a successful essay.

The book will serve as a powerful argument for the inclusion of sound art in the subjects of musicology – or perhaps, more radically, for the eventual dissolution of musicology, and the development of broader cultural-aesthetic disciplines, defined in other ways than through the historically given, ideologically conceived, notions of the Arts or Fine Arts.

Jacob Derkert

Organ improvisation

Karin Johansson: *Organ improvisation: activity, action and rhetorical practice.* Diss., Musikhögskolan i Malmö (Studies in music and music education 11), 2008, 216 s., CD, ISBN 978-91-976053-3-5

Karin Johansson's doctoral thesis focuses on contemporary organ improvisation in Western

European musical cultural contexts. It is a wonderfully well-written, referenced and engaging text that draws on many different disciplinary perspectives to make sense of the world of the professional organ improviser. The formal aim of the study was to explore organists' descriptions, constructions and definitions of their musical improvisations through analyses of their oral commentaries and musical behaviours, with an interest in the interaction between receptivity, creativity and change. As a research object, the art of organ improvisation was defined as a source for exploring learning and creative processes in self-directed learning and artistic performance. The framework of activity theory was applied in order to study organ improvisation as emerging within a dynamic cultural-historical activity system, where music-making and learning develop, transform and expand.

For methodological purposes, the participant organists' production and use of improvised music in professional practice and performance were seen as discursive practices. In all, seven male and eight female professional organ improvisers from four countries participated in the study. The data collection took place on two occasions: (i) a semi-structured, in-depth interview at the organ, and (ii) a public musical performance, followed by a concluding interview. Both occasions were DV documented and MD recorded. The emergent data consisted of verbal as well as musical statements and were submitted to a qualitative and interpretive analysis through the use of the computer software Hyper-research.

The results of the analyses suggest that the organists in this study display an 'expansive approach' towards notation and music making (See Engeström, Developmental work research: Expanding activity theory in practice, 2005). With an expansive approach, scores represent a suggestion that has to be related to and realized according to the conditions of each specific situation. Written music is seen as functioning as a source that provides the language from which these organists draw their basic musical vocabulary. A thorough knowledge of compositional styles and forms was reported as being achieved through the playing of traditional repertoire, which could then be explored and expanded upon in improvisation. At the same time, skills in improvisation were described as resulting in a deeper understanding of written music and as facilitating the analysis and interpretation of pre-composed music. The expansive approach incorporates a wide range of equal possibilities that vary from relatively close to virtually non-existent relationships to written music, and might include free and independent treatment of scores, as well as spontaneous and immediate production of new musical material. With its basis in this approach, organ improvisation is described as deconstructing the opposition between interpretation and improvisation.

Moreover, the results indicate how the character of organ improvisation depends on the performance contexts that themselves were closely allied to musical discourse. Two discourses on music – 'music as a means and music as an end in itself' - and two discourses in music – 'contextual communication and individual expression' - were identified as situated in the liturgy and the concert, respectively. The data suggest that these discourses were seen to regulate the scope for musical expression, with each connected to clearly defined learning and creative strategies, as

well as to the shaping of the communicative events perceived with the acoustic features of music. The discourse on music in the liturgical context, 'music as a means', held a relationship between collective expectations and individual musical needs. This was formulated in positive terms by the participants and not seen as problematic. The productive and liberating effects of this relationship were emphasised: adapting to the context and frame of the liturgy is not seen as a sacrifice of personal interests, but rather as a means of liberating the musician from the demands of being original. This was contrasted by the concert situation, where individuals saw themselves as being 'put on a pedestal' (p. 140) and pressured to achieve something special, while being scrutinized as persons. Not having to be individually unique or aiming to create something new is thus interpreted as a kind of freedom.

In the discourse on concert music, 'music as an end in itself', the piece of music as non-functional (compared to the liturgical context) was in focus, and hereby so was also the performing musician. Unique musical messages were reported as being presented and, in improvisation, even created by individuals in order to be listened to and appreciated by the audience. Even though the framework of the concert context as a ritual might seem almost non-existent and loose as compared to the liturgy, its essence was structured around this relationship of delivering and receiving musical messages – the telling and listening to musical stories. The organists who performed in concerts did not consider this to be a negative or hindering framework, although they contested the merits of given frameworks in liturgical contexts. The framing of music by function and expectations in liturgical services was referred to somewhat as 'restrictive', 'limiting personal expression' and as a constraint (p. 141). The sense of performance 'freedom' here stood for not being limited by given frameworks and for letting individual musical expression flow, unhindered by external rules and demands.

When explored through the lens of activity theory, the liturgy and the concert have differing historical backgrounds: namely, the liturgy with pre-modern views on music and musicianship and the concert with a focus on the nineteenth century bourgeois Romantic virtuoso. The gender differences reported in the study were discussed in connection with these two historical tracks, as well as to differing, but equally successful strategies, covering an imagined scale from historical style studies of pre-composed musical works to individually conceived instant compositions.

In conclusion, organ improvisation may be viewed as a 'contemporary rhetorical practice', where the organists as musical orators act with (i) a well-informed 'discourse awareness' (ii), an ability to make self-assessments, and (iii) a stable, integrated sense of musical quality, in expressing intentional and important musical messages. A model of expansive teaching and suggestions for the use of activity theory in artistic research were put forward. With its simple yet flexible structure, the model of the activity system may hold, carry and give communicative form to all aspects of creative processes, which often appear to be chaotic, contradictory and problematic to interpret. Artistic and creative processes, which may be difficult to describe in terms of direct problem solving or task-orientation, can then be studied in their capacity of questioning established norms, reaching out towards new

modes of expression and examining alternative ways of knowing.

Improvising organists support and represent a historically continuous and living improvisatory tradition, which is rarely present in the training and performance practice of other classical musicians today. Against the background of the need for maintaining and developing Western European musical heritage, this thesis offers a unique contribution to our knowledge of improvisation in performance as well as to the contexts of higher musical education where it might be studied. Overall, this is an impressive, thought-provoking and worthwhile text.

Graham Welch

La Folia

Margareta Jersild och Märta Ramsten: *La Folia. En europeisk melodi i svenska musikmiljöer* (Kungliga musikaliska akademiens skriftserie 112; Skrifter utgivna av Svenskt Visarkiv 23), Göteborg: Bo Ejeby, 2008. 287 s., ill., noter, CD. ISBN 978-91-88316-48-6

För en tid sedan fick jag besök av några danska spelmän från Köpenhamn. Det blev en lång kväll med många låtar. Framåt natten berättade en av dem att han drabbats av ett närmast maniskt behov av att samla varianter på den kända Foliamelodin. Det stora svenska polskelandskapet ansåg han i det avseendet vara särskilt jungfruligt. Han spelade den ena låten efter den andra där det typiska temat syntes alltmer svåridentifierat. Till slut avslöjade han sin stora upptäckt – att alla äldre svenska polskor egentligen bygger på *La folia*! Denna överraskande slutsats klingade i denna stund som ett sent eko från 1970-talets svenska folkmusikvåg. Bland många riktningar fanns det ju bland den tidens nyfrälsta utövare ett tydligt historiserande, tillbakablickande och lätt exotiserande perspektiv. Utgångspunkten för detta var ofta nyherdersk – att påvisa det ursprungliga och äkta, vilket i sig var själva grundbulten som överhuvudtaget motiverade ett utövande. Detta kunde också ta sig rätt märkliga uttryck. Många kända spelmän framställde på den tiden egna blandband med 'folior' från hemtrakten eller landskapet. På en av 1970-talets mest spridda och sålda dansinstuderingskassetter används folian som 'rytmövningsexempel' till branle, farandole, långdans, jämn polska, hamburgska, engelska och kadrilj – således en sorts universalmelodi som kunde, och kan, användas till allt!

Det råder ingen tvekan om att den berömda folian under flera århundraden omgivits med en alldeles särskild strålglans. Två hemsidor på nätet definierar i sig också den stora spännvidden i kulturen kring denna melodi. Den ena basunerar majestätiskt ut undertiteln – *A Musical Cathedral*, den andra tycks vara någon sorts hemvist för avantgardistiska audiofiler. Denna 'katedral' har nu inspirerat de två mycket välrenommerade musik- och visforskarna Margareta Jersild och Märta Ramsten att skriva något så ovanligt som en faktaspäckad monografi över en enda liten melodi – eller rättare sagt melodityp – för någon fastlagd ursprungsform av folian existerar knappast. Dessutom kanske det ska klarläggas att folian inte är den enda melodi som snabbt blev omåttligt populär och som därigenom kom att snurra runt i det stora europeiska melodikarusellen från sent 1500-tal

och framåt. Bland andra ostinatoartade teman som man gärna improviserade över fanns exempelvis den kända bergamascan, som med tiden, likt folian, fick fäste i den skandinaviska folkliga traditionen.

I bokens inledande kapitel tecknar Jersild och Ramsten en kortfattad bild över folians historiska och europeiska bakgrund. De väljer att ansluta sig till Richard Hudsons teorier, huvudsakligen presenterade i det stora verket *The Folia* (1982), om ett antal utvecklingsstadier av en äldre och en yngre melodi. Men de presenterar också musikteoretikern Hartmut Fladts intressanta teorier om folian som en improvisationsinriktad och formelartad *topos* (*Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2005). Något som helt enkelt skulle kunna uppfattas som barockens motsvarighet till våra dagars bluestolva! Författarna undviker däremot de ständigt återkommande och besvärliga frågorna kring folians dansmässiga och musikaliska ursprung. Stod vaggan i Portugal, Spanien eller kanske rentav Latinamerika? Visserligen får vi veta en del om meloditypens tidiga historia och det refereras kort till de berömda portugisiska källorna från 1490-talet, men Jersild och Ramsten nöjer sig fortsättningsvis med att, likt Hudson, konstatera att det var i Frankrike som den senare melodin utvecklades och så småningom 'slog igenom' år 1672 genom Jean Baptiste Lullys berömda arrangemang för de kungliga franska regementsmusikerna.

Jersilds och Ramstens ambition är naturligtvis inte att i första hand tillföra ny forskning kring den internationella folian. De avgörande frågorna handlar istället om hur meloditypen blev svensk. På vilket sätt nästlade den sig in i våra olika musikmiljöer och hur förändrades den i dessa sammanhang? Perspektivet är alltså musiketnologiskt med ett tydligt tvåeggat svärd i dispositionen. Efter den internationella utblicken får vi i ett antal kapitel följa folians tidiga skede i Sverige, vilket naturligtvis baseras på mer eller mindre kända skriftliga källor. Bokens andra del handlar om melodins fortsatta väg in i svenska torp och mangårdsbyggnader. Dessa kapitel utgår huvudsakligen från muntliga traditioner. Det är nog ingen hemlighet att Jersild i huvudsak ansvarar för den första delen och Ramsten för den andra. En av bokens stora förtjänster är att dessa båda delar knyts samman på ett trovärdigt sätt. Vi får en tydlig bild över hur den instrumentala åttataktiga folian under 1700-talet bildar underlag för armkroksdanser och polskor i folkliga miljöer, samtidigt som de modemedvetna och frankofona adelskretsarna i början av 1700-talet anammade den utbyggda franska sextontaktiga formen. Genom Olof von Dalins Celadonvisa och inte minst genom Anders Odels berömda visa om mordet på den svenske majoren Malcolm Sinclair i Polen på försommaren 1739 sprids så småningom även den utvecklade formen i folkliga kretsar. Det visar sig nämligen att melodin är lättsjungen och att den tämligen enkelt passar in i ett svenskt folkligt musikidiom. Följer man sedan folian fram till våra dagar ger boken en tydlig och överskådlig bild över hur melodin fortsättningsvis följt dessa båda parallella traditionstrådar.

Melodiforskning har under en lång följd av år inte tillhört musikforskningens mest prioriterade områden. Detta gäller både internationellt och här i Norden. Desto mer glädjande att Jersild och Ramsten vågat ägna en hel bok åt en enda melodi. Deras avgränsade djupstudie ger i kraft av sina ambitioner ett avgörande bidrag till förståelsen av hur

folian faktiskt blev svensk. Men i en vidare mening lyckas den också förmedla några av de svårfångade mekanismer och processer som ytterst handlar om melodiers vandringar, interaktion mellan olika musikmiljöer och sist, men inte minst, samspelet mellan gehörs- och skrifttradition. Till bokens förtjänster hör också en medföljande CD med en rad intressanta musikexempel.

Magnus Gustafsson

Musikens ögonblick:

Lars Kaijser: *Musikens ögonblick: En fallstudie av konsertarrangörer*. Hedemora: Gidlund, 2007. 157 s., ill. ISBN 978-91-7844-746-6

Inte tillräckligt många – snarare för få – har inom musikvetenskapen ägnat sig åt de som ägnar sig åt att arrangera och organisera konserter. Lars Kaijser har på sätt och vis bidragit med en bok i ämnet. Anledningen till att boken överhuvudtaget blev till var att länsmusiken i Gävleborgs län beställde en undersökning av konsertarrangörernas arbete. Kaijser blev den som gjorde jobbet och *Musikens ögonblick* är en redovisning av den beställda undersökningen.

Kaijser beskriver sitt syfte så här: "Studien tar sin utgångspunkt i arrangörernas vardag. Blicken riktas mot hur arrangörerna planerar, genomför och värderar sin verksamhet. De sociala och kulturella processer som formar och ger utrymme för arrangörernas aktiviteter uppmärksammas också, och kulturpolitiska direktiv, kommunala riktlinjer och musikgenrernas styrande krav länkas till arrangörernas vardagliga arbete. [...] Mer precist syftar studien till att visa hur arrangörernas arbete konstituerades i ett socialt sammanhang där föreställningar om rätt och fel, bra och dåligt skapade ett utrymme för arrangörerna att verka i. Målet är att visa hur arrangörernas verksamhet blev till och fick sin utformning." (s. 10).

Författaren har även flera följdfrågor som intresserar honom, t.ex. arrangörernas mål och ambitioner, anledningarna till varför man ordnade konserter samt vad ett lyckat arrangemang innebar.

Metodiskt har Kaijser valt att sikta in sig på vad han kallar arrangörernas praktiker ("de konkreta handlingar som utförs vid genomförandet av konserter och arrangemang") eftersom författaren ser "dessa praktiker som ett resultat av sociala konventioner och nödvändigheter". Inspirationen till metoden stammar från sociologen John Law, som menar att det inte finns någon fast ordning att tala om. Däremot finns det ordnande processer som formar de sätt som vi människor agerar på. I linje med Laws tankar har Kaijser identifierat tre "övergripande processuella sammanhang" som är viktiga för arrangörerna han undersöker. För det första arrangörerna själva och hur de utför sitt arbete, för det andra de institutioner som styr människor med olika former av regelverk som praktiskt påverkar arrangörerna; och för det tredje musiken och i synnerhet genretänkandet med tillhörande diskurser. Vid sidan av praktikerna är även begreppen 'ordnande' ("det som får praktikerna att äga rum") och 'kvalitet' centrala.

I sin undersökning har Kaijser valt ut tre arrangörer i Gävleborgs län: kammarmusikföreningen i Sandviken, Kafé Spegeln i Gävle samt Brandgaraget i Hudiksvall. Även om de två sistnämnda har musikaliska

beröringspunkter har de tre arrangörerna olika musikalisk inriktning, olika förutsättningar och olika praktiker. För att beskriva de ibland svårbeskrivliga skillnaderna mellan arrangörerna väljer författaren att använda begreppet modus. Varför just detta ord används vet jag inte, men med tanke på de befintliga betydelserna av modus känns begreppsvalet olyckligt. Kaijser förklarar sitt användande av modus så här: "Den klang eller det tonläge som utmärkte arrangörernas arbete kan kallas modus. Om arrangörerna eftertraktade en viss attityd eller ett visst förhållningssätt så var modus de stämningar som man som arrangör levde med. Modus är alltså inte förhållningssätten eller motiven i sig, utan de stämningar som dessa medverkade till. I ett lyckat arrangemang stämde modus överens med de ideal som fanns i arrangörernas motiv." (s. 45).

Det finns ytterligare termer som efterhand introduceras för läsaren. Fördelen är naturligtvis att pålitliga metoder används, vilket ger ett gott stöd åt Kaijsers undersökning. Nackdelen är att undersökningsskogen döljs av de många teoretiska träden. Något vitsigare uttryckt, kan man tala om Kaijsers nya kläder. Annorlunda uttryckt: för att konstatera det som författaren så småningom kommer fram till är i mångt och mycket saker som knappast är förvånande. Ingen som på något sätt har varit involverad i konsertarrangemang lär t.ex. bli förvånad av att olika angreppssätt krävs beroende på publik, lokal och musikinriktning. I slutet av boken kan man läsa att "Teorierna har fungerat som verktyg för att ställa frågor och för att identifiera och kategorisera sociala handlingar och mönster". Detta är i teorin naturligtvis positivt och det ska sägas att Kaijser gör ett grundligt hantverk, men jag återkom ständigt till frågan om vem läsaren av boken är? Det är knappast musikvetare, därtill är den kritiska massan för liten, inga generella slutsatser kan dras av undersökningen. Inte heller konsertarrangörer lär vara särskilt intresserade av boken (alltför förutsägbara resultat) och definitivt inte en allmänt musikintresserad publik (musiken i sig ges endast lite utrymme i boken och teorierna tynger läsningen för denna målgrupp). Återstår länsmusiken i Gävleborgs län.

I sin hederlighet och grundlighet tar Kaijser avslutningsvis även upp problem med de förutsättningar som har rått och vilka följder som dessa förutsättningar kan ha resulterat i, exempelvis urval, uppdragsgivare och selektivt berättande från intervjupersonerna (som ju står i en beroendeställning gentemot Kaijsers uppdragsgivare). Något jag upplevde som påfrestande men som inte har något med vetenskaplighet att göra är författarens sätt att återge många av sina intervjuer och observationer, nämligen genom ett pratigt berättande som möjligen ska vara familjärt eller betraktande, men som i mina ögon endast blir irriterande och pladdrigt. Dessutom hamnar författaren i en onödigt central position, vilket naturligtvis blir en motsättning till den betraktande position som Kaijser antar i boken.

Sammanfattningsvis kan jag bara konstatera att Lars Kaijsers bok är av intresse endast för en synnerligen begränsad läsarkrets. Synd, då ämnet – konsertarrangemang – är något man önskar se mer musikvetenskaplig litteratur kring. Synd också eftersom Kaijser är metodiskt korrekt och har en stadig grund att stå på. Nästa bok kanske?

Thomas Olsson

Kungligt fest-, teater- och musikliv under 400 år

Gunhild Karle: *Kungligt fest-, teater- och musikliv under 400 år: Gustav Vasa – Oskar II.* Uppsala, 2008. 470 s, ill. ISBN 978-91-633-3005-6

Under de senaste åren har Gunhild Karle på eget förlag publicerat flera böcker som behandlar musikverksamheten vid det svenska kungliga hovet och Kungliga Hovkapellet. I denna hennes senaste bok gör hon ett svep över den kungliga musiken men även över fest- och teaterverksamhet med koppling till det kungliga hovet under fyra sekler, från ca 1500 till c:a 1900. Syftet med boken, såsom det beskrivs i inledningen, är att bjuda på en överblick över kungligheters styrande av hov- och teaterverksamheten och därmed förknippat nöjesliv under denna period. Intresset är tydligt riktat mot den kungliga personen som enskild aktör, inte mot hovet som kollektiv, och framställningen är ordnad kronologiskt efter den svenska regentlängden.

Det är glädjande att se ett sådant engagemang som författaren visar för sitt ämne. Det är också glädjande att Karle genom sina böcker vill dela med sig av sina kunskaper, då mycket källforskning bedrivs utan att komma en större allmänhet till del än forskaren själv. Till grund för denna bok ligger egen forskning i arkiv och bibliotek men också en stor mängd litteratur av varierande vetenskaplig status. Av inledningen framgår att författarens ambition i första hand är att belysa skeenden dokumentärt, sedda och bedömda av samtida personer. Detta har varit avgörande för vilken litteratur som har kommit till användning. Av detta skäl uppger författaren att många i sig utmärkta verk i form av avhandlingar och artiklar har förbigåtts. Detta är att beklaga, eftersom det har medfört att forskningsläget i vissa avsnitt inte är helt uppdaterat. Det skapar också ett behov av en mer utförlig och tydlig diskussion om urval av källor och litteratur än den som finns nu.

Understundom förvånas man över författarens val att hellre använda äldre litteratur än nyare. Ett exempel är användningen av andra upplagan av *Nordisk familjebok*, och då utan angivande av tryckår, i stället för senare uppslagsverk eller tredje upplagan av Ingvar Anderssons bok *Erik XIV* från 1948 i stället för den femte reviderade upplagan från 1963. I enstaka fall blir konsekvensen att äldre, i forskningen nu överspelade, uppgifter presenteras. Ett exempel på detta är påståendet på s. 169 att den enda gången en Lully-opera uppfördes i Stockholm var år 1784, en uppgift som tycks vara hämtad från Carl Silfverstolpe år 1882. Forskningen av idag, se exempelvis *Musiken i Sverige*, är emellertid av åsikten att Lullys operamusik framfördes redan vid Ulrika Eleonora d.ä.:s hov och i samband med den Rosidorska truppens vistelse i Stockholm omkring år 1700. Detta skriver också Karle senare i boken på s. 193. Möjligen avser författaren med Silfverstolpes uppgift framföranden av Lully-operor i svensk översättning, men det framgår inte klart av sammanhanget.

Det finns fördelar med en förutsättningslös sammanställning av uppgifter hämtade från ett sådant brokigt material som det här är frågan om, från krönikor till räkenskaper, från historiska romaner till akademiska avhandlingar och från publikationer från tiden kring sekelskiftet 1900 till dagsaktuell forskning. Fördelarna ligger i att den fångar in sådan information, som kanske annars inte hade uppmärksammats i forskningssammanhang.

Samtidigt finns det också stora problem. Det handlar om ett heterogent material som måste läsas kritiskt. Eftersom författarens syfte är avgränsat till att presentera en översikt överlåts källkritiska värderingar och ställningstaganden åt läsaren. Därför är en tydlig och noggrann redovisning av vilka källor och vilken litteratur framställningen bygger på avgörande.

En sådan förekommer i viss omfattning, och då mer rikligt i förra delen av boken än i senare. Sett till bokens användbarhet i vetenskapliga sammanhang hade det dock varit önskvärt med en konsekvent genomförd redovisning av referenser var gång nya uppgifter eller påståenden presenteras. Det gäller inte minst i samband med att tolkningar och värderingar görs, exempelvis på s. 112 att det inte sedan Erik XIV:s tid "rekryterades så förnämliga musiker som år 1620", eller på s. 178 att det är otvivelaktigt att "Karls [Karl XII:s] intellektuella förmåga vida överträffade faderns". Utan referenser uppstår lätt en oklarhet i vems tolkning eller värdering vi har att göra med.

Vad gäller käll- och litteraturförteckningen är boken inte helt lätt att orientera sig i då tryckt material, både källmaterial och litteratur, fördelas mellan rubrikerna "Litteratur" och "Tidningar och tidskrifter. Artiklar" medan otryckt material återfinns under "Otryckta källor". Det medför ibland att man får leta på flera ställen efter en eftersökt titel. En användbar hjälp är dock den avslutande registerdelens person- samt slotts- och gårdsregister.

Trots dessa reservationer har Gunhild Karle med sin bok gjort en viktig insats genom att sammanfatta dokumentation om den kulturella aktivitet som försiggick vid det svenska kungliga hovet under fyra sekler. Med sin innehållsrika bok visar Karle att vi äger en betydande kunskap om detta spännande forskningsområde, samtidigt som det också återstår mycket att göra.

Kia Hedell

Musik, bildning, utbildning

Anna Larsson: *Musik, bildning, utbildning: ideal och praktik i folkbildningens musikpedagogiska utbildningar 1930–1978*. Göteborg: Makadam, 2007. 192 s., ill. ISBN 978-91-7061-039-4

Efterkrigstidens Sverige var i hög grad ett kultur- och välfärdbygge. Musikundervisning och musikutbildning utgjorde inget undantag i helhetsbilden. Idéhistorikern Anna Larsson har skrivit en bok om denna utveckling ur ett norrbottniskt perspektiv. Hennes bok skildrar hur musiklinjen vid Folkhögskolan i Framnäs växte fram och så småningom kom att bli till Musikhögskolan i Piteå.

Krigsslutet blev en startpunkt för en utbildningsexpansion där folkbildningsdimensionen inledningsvis var viktig. Statsbidrag till studiecirkelledare infördes av den anledningen på riksplanet år 1947. I Norrbotten uppmärksammades vid den tiden av ABF bristen på kompetenta lärare i instrumentalcirklarna. I denna brist låg ett frö som skulle bli till musiklinjen i Framnäs. Det fanns också en förebild i den Folkliga musikskolan på Ingesund som existerat sedan 1923.

Av bokens undertitel framgår att musiklinjens framväxt skedde i korsvägen mellan bildning och utbildning. När Framnäs inledde sin verksamhet gällde 1951 års folkhögskole-

stadga. Där stod: "Folkhögskolan avser att åt vuxen ungdom meddela allmän medborgerlig bildning". Folkhögskolan skulle inte ägna sig åt yrkesutbildning. Inom folkhögskolerörelsen uppfattades den enstämmiga sången som en demokratisk form av musicerande.

Hösten 1952 inledde Framnäs folkhögskola sin verksamhet med en allmän linje och en musiklinje med ABF som huvudman. I boken får vi följa skolans utveckling och hur eldsjälar på olika sätt kom att prägla utvecklingen. Intressant är hur utbildningen på olika sätt kom att framstå som alltmer kulturellt radikal.

Under 1950-talet diskuterades vilka arbetsuppgifter och därmed vilken utbildning en musikledare borde ha. En musikledare kunde vara en ledare för en musikalisk studiecirkel, men det kunde också vara en samordnare av musikliv och musikundervisning i en större ort. En musikledare kunde på så sätt leda skolmässig och/eller konsertmässig verksamhet. Detta förhållande speglar en formering av en verksamhet parallellt med att en enhetsskola höll på att växa fram. Detta är exempel på hur olika syn på musikens plats i samhället formade nya positioner. Vad som finns kvar av detta idag är att vissa musik- och kulturskolor antingen sorterar under en utbildningsnämnd medan andra finns under en kulturnämnd.

Så småningom fick Framnäs en lärarutbildning, som kom att benämnas musikinstruktör. Det är också ett exempel på hur diskussionen födde nya termer. Men när den reformerade musikutbildningen startade 1978 utmönstrades benämningen och alla musikpedagoger blev musiklärare.

OMUS-utredningen (Organisationskommittén för högre musikutbildning) framstår som en viktig vattendelare i utvecklingen. Den åstadkom en högre musikutbildning som varade in på nästa sekel. För utvecklingen var den försöksutbildning som leddes direkt av utredningen – SÄMUS (Särskild ämnesutbildning i musik) – där för första gången Sveriges högre musikutbildning öppnades för andra genrer än konstmusiken. (ett förargligt misstag finns på s. 115 i Larssons bok, där SÄMUS påstås starta i Malmö, när det var i Göteborg den startade). Försöksutbildningen startade i Göteborg 1971, Malmö 1973 och i Framnäs 1976. Efter lokala diskussioner beslöts att den skulle få sin fortsättning inne i Piteå i stället för Framnäs.

OMUS skapade bl.a. på grundval av denna försöksutbildning en ny musiklärarutbildning som hösten 1978 inte bara startade i Piteå, utan även på de övriga fem musikhögskolorna. Därmed fick musiklinjen vid Framnäs folkhögskola uppgiften att förbereda elever för den högre musikutbildningen – musiklärar- såväl som musikerutbildningen.

Larsson visar hur tankar förändras och transformeras. Demokrati på musikområdet förstods direkt efter kriget som att höja bildningsnivån på det musikaliska området, så att individen skulle lära sig förstå och uppskatta den högtstående musiken medan demokrati i slutet på perioden i stället kunde framstå som åtagandet att ge individen verktyg att hitta 'sin' musik och utveckla sig i enlighet med sin läggning. Detta kan också beskrivas som en förskjutning från ett samhälleligt till individuellt perspektiv.

Genom Larssons redogörelse får vi ytterligare en bit av efterkrigstidens musikpedagogiska historia på plats. Att hon skriver historien både ur ett lokalt som ur ett folkhögskoleperspektiv är givetvis av stort värde.

Christer Bouij

Hugo Alfvén and his A Cappella Choral Music

Nathan Leaf: *Hugo Alfvén and his A Cappella Choral Music*, Diss., University of Texas at Austin, UMI, 2006. 107 s. notex.

Nathan Leaf är körsångare, körledare och svenskättling och som sådan nyfiken på Sverige och svensk kultur. När han köpte inspelningar av svensk körmusik framförd av Uppsala Akademiska Kammarkör fäste han sig särskilt vid sånger av Hugo Alfvén. När han började efterforska denne tonsättare fann han att det saknades mera utförliga framställningar på engelska och att svensk körmusik som behandlats vetenskapligt huvudsakligen var komponerad under andra hälften av 1900-talet.

Denna avhandling, som utgör en del av fordringarna för *Doctor in Musical Arts* vill råda bot på det rådande missförhållandet. Nathan Leaf menar att Alfvén lämnat ett outplånligt avtryck i den svenska körmusiken i egenskap av dirigent och tonsättare men framför allt som arrangör av folkvisor och att arvet efter honom är levande än i dag genom en handfull arrangemang.

Avsikten med avhandlingen är att presentera Hugo Alfvén för en engelskspråkig läsekrets; ge en kort levnadsteckning, särskilt med hänsyn till körsångerna utan ackompanjemang; att ge en beskrivande översikt av dem och att behandla hans insats som ledare för Orphei Drängar och andra körer. Eftersom alla körsångerna är på svenska har Nathan Leaf måst översätta alla vokaltexterna till engelska. En välgärning för alla är att översättningarna publiceras i avhandlingen, något som upptar nästan hälften av utrymmet. För att underlätta för engelsktalande att framföra körsångerna på svenska lämnar han dessutom uttalsanvisningar.

Alfvén komponerade fyrtiofem originalverk för kör *a cappella*. Av dessa var tjugofem för manskör, fem för blandad kör och dessutom tretton i versioner för både manskör och blandad kör – därtill ett enstaka verk för barnkör, *Barnens bön för fäderneslandet* och *En visa om Barnens ö på Barnens dag* för barnkör + manskör. Han gjorde femtiotvå arrangemang av folkvisor. Av dessa var nio för manskör, femton för blandad kör och tjugoåtta för både manskör och blandad kör. Till dessa kommer ytterligare en kategori, som Nathan Leaf förbigår utan någon motivering men som kan jämställas med folkvisearrangemang, nämligen arton arrangemang för kör *a cappella* av andra tonsättares verk. Av dessa var sex för blandad kör, sju för manskör och fem för både manskör och blandad kör.

Om man summerar dessa tal blir resultatet etthundrafemton verk varav fyrtiosex finns i versioner både för manskör och för blandad kör. En i sanning imponerande verkgenre hos Alfvén, som inte som helhet blivit föremål för en vetenskaplig behandling även om många enstaka verk och karakteristika i hans kompositionssätt och tillvägagångssätt att göra versioner för manskör och blandad kör har behandlats tidigare. Det stora antalet verk har vållat möda att skaffa fram notmaterial – inget enskilt bibliotek eller notsamling kunde skaffa fram alla.

Före Uppsalatiden (1910–39) komponerade Alfvén relativt få verk för kör *a cappella*. Hans *Frihetssång* komponerades i skärgården 1900 och fick sitt uruppförande i Leksand 1904 tillsammans med *Och hör du unga Dora* och *Herr Peders sjöresa*. Det var också Alfvéns

debut som dirigent. Vid denna tid var Alfvén huvudsakligen inriktad på romanser och instrumentalmusik, i synnerhet orkesterverk. Under de tjugosju åren i Uppsala tillkom också relativt få verk fram till år 1933, då en märkbar ström av verk lämnar notpennan.

Det är givet att hans favoritkörer Orphei Drängar och Siljanskören lockade till körtonsättningar som kom att ingå i deras standardrepertoar. Visst kom körerna att marknadsföra Alfvén som körtonsättare men de hade relativt få konserttillfällen om året och kunde inte gärna sjunga mer än ett Alfvénverk per konsert. Ett nytt verk fick därför tränga undan ett äldre Alfvénverk i det sammanhanget.

Det sista decenniet i Uppsala fram till pensioneringen 1939 och början av 1940-talet som emeritus i Tibble går nästan helt i körmusikens tecken. En bidragande orsak var att det var snabba pengar som så väl behövdes i Alfvéns ansträngda ekonomi. Det är från denna tid de flesta folkvisearrangemangen härstammar. Arrangemangen av andra tonsättares verk är koncentrerade till utgåvor på Sveriges Körförbund (blandad kör) och Sångarförbundet (manskör) på 1930-talet. År 1944 upphör i stort sett körkomponerandet. Anledningen är att han då påbörjade sitt memoarverk, som kom att ta all hans tid i anspråk och utveckla en annan sida av hans begåvning – konsten att berätta på ett fängslande sätt.

Nathan Leaf diskuterar studentsångens 'rytarstil' som rådde när Alfvén tillträdde i Uppsala 1910 som dirigent för O.D. men påpekar att Alfvén själv inte gick fri från den i sina patriotiska sånger t.ex. *Sverges flagga* trots att han gick till storms mot den i det berömda improviserade talet i Malmö 1913 när O.D. var på väg till musikfesten i Stuttgart. Alfvén förespråkade där en stil som anslöt sig till senromantisk expressivitet, vilket ofta yttrade sig i kromatik som var främmande och ovant för kvartettsångarna.

Under den tid Alfvén var verksam fanns fler manskörer än blandade körer av viss kvalitet i Sverige. Det är därför naturligt att han komponerade fler verk för manskör än för blandad kör. Men den blandade körens större palett av färger tilltalade Alfvén. Nathan Leaf citerar hans uttalanden som berör skillnaden mellan dessa klangkroppar. Det går utmärkt att förvandla en manskörssats till blandad kör men inte tvärt om: "Det är som att krypa in i en för liten kostym."

Avhandlingens två huvudkapitel består i en resonerande kronologisk genomgång först av originalverken och sedan arrangemangen, vilket utmynnar i en sammanfattning. Leaf analyserar några enstaka verk under resans gång och söker finna utmärkande drag i Alfvéns stil. Han tar fram väsentligheter utan att göra detaljanalyser och träffar rätt i sina karakteristiker av verken. Nathan Leaf har en viss förkärlek för den handfull folkvisearrangemang som tillhör standardrepertoaren och menar som sagt att det är dessa verk som för gemene man i allmänhet och för körsångare i synnerhet väcker igenkännandets glädje.

Kommer något nytt fram i denna avhandling? Förändras vår bild av Alfvén som körtonsättare? Egentligen inte. Nathan Leaf håller med Gunnar Ternhag som säger att i synnerhet folkvisearrangemangen var nytt vin i gamla läglar, ett senromantiskt, expressivt tonspråk, en karakteristik som även kan utsträckas till originalmusiken. Förtjänsten i avhandlingen ligger i en samlad översikt av körsångerna på ett språk som är lättillgängligt

för all världens körledare och musikfolk, så även i Sverige.

I appendix finns kronologiska förteckningar över Alfvéns körsånger och arrangemang för kör *a cappella* (men som sagt inte arrangemang av andra tonsättares verk, förutom Bellman som inordnas i kategorin arrangemang av folkvisor). Där finns också Leafs översättningar av alla sångtexter. Det säger sig självt att det är svårt även för en svensktalande att göra klart för sig innehållet i poetiska texter (särskilt medeltida ballader) eller t.o.m. i dikter på värmländska eller moramål som Alfvén tonsatte eller arrangerade. För någon som inte har svenska som modersmål uppstår lätt missförstånd. Att göra översättningar till engelska av vokaltexter under sådana förhållanden ställer stora krav. Nathan Leaf har inte helt gått i land med den uppgiften. Förståelsen av svenska språket utgör därför den svagaste delen i avhandlingen, något som också kommer till synes när citat skall översättas. Tack vare våra dagars teknik kan man 'googla' sig fram till originaltexterna och Leafs översättningar, som alltså inte alltid är att lita på. Detta är både bra och dåligt. En körledare eller repertoarkommitté får snabbt en överblick över innehållet i de dikter Alfvén tonsatt.

Blomstringstiden för denna sida av Alfvéns skapande inföll strax innan och under andra världskriget. Högstämt fosterländska dikter tilltalade Alfvéns fosterlandskärlek men idag upplevs de som starkt tidsbetingade och förlegade. Så är det också med de många körsättningarna av de medeltida balladerna. Inte ens Alfvéns körsats kan rädda dem till förnyat framförande om man inte väljer en rent instrumental besättning. Men det skall inte förglömmas att blomstringstiden också gav upphov till sådana fullträffar som *Papillon*, *Stemning*, *Aftonen*, *Glädjens blomster*, *Tjuv och tjuv* samt *Och jungfrun hon går i ringen*.

Jan Olof Rudén

Le respect de la tradition

Anders Ljungar-Chapelon: *Le respect de la tradition: Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv*. Diss., Musikhögskolan i Malmö (Studies in music and music education 12), 2008. 231 s., ill. notex., CD. ISBN 978-91-976053-4-2

Redan i de första meningarna klargörs avhandlingens målsättning: att utifrån ett hermeneutiskt perspektiv – baserat på Hans Georg Gadamer och hans tankevärld – beskriva, undersöka och analysera det flöjtistiska lärandet inom den franska traditionen från början av 1700-talet fram till idag. Det empiriska materialet består av två delstudier: en som behandlar flöjtskolor, flöjter och andra artefakter och en intervjustudie med två traditionsbärare. Det är flöjtutbildningen vid Pariskonservatoriet som är avhandlingens fokus. Ungefär trehundra år bakåt i tiden sträcker sig alltså undersökningen men det finns gott om betydligt äldre referenser; exempelvis återkommer Sokrates i många sammanhang.

I inledningskapitlet redogör Ljungar-Chapelon för sitt förhållande till den franska flöjttraditionen. Rollerna som forskare, pedagog och musiker smälter samman i hans strävan att blottlägga den franska traditionens lärande, hantverk och konstnärskap. När det

gäller exempelvis den första empiriska studien har författaren inte nöjt sig med att läsa igenom flöjtskolorna, utan han har dessutom spelat dem samt använt delar av materialet i sin undervisning. Avhandlingen gränsar till konstnärlig forskning men genom att lärandeaspekterna är så pass uppenbara faller den väl in i det musikpedagogiska fältet.

I kapitlet om tidigare forskning konstateras att det inte finns så mycket renodlad forskningslitteratur om den franska flöjtskolan. Däremot behandlas tematiken i många andra sammanhang och i avhandlingen återfinns ett stort antal referenser till filosofi och skönlitteratur. Teorigenomgången inleds med att författaren definierar begrepp som diskursiv och intuitiv. Andra begrepp som får betydelse för den fortsatta framställningen är imitation, majeutik och dialog. Gadamers *Wahrheit und Methode* är ett centralt verk i avhandlingen och hans skrivande om musik får ett särskilt avsnitt. Hans Larssons intuitionsbegrepp får också en del utrymme liksom Vygotskys tankar om språklig mediering, inre och yttre språk.

Det första resultatkapitlet, artefakter, inleds med en historisk genomgång av flöjternas utveckling under tre sekler: från 1700-talets enklaffiga koniska träflöjter till dagens cylinderflöjter i silver. Vem som spelat flöjt under olika epoker tas också upp. Till att börja med rörde utbildningen orkestermusiker men från slutet av 1800-talet utbildades dessutom flöjtsolister. Det tycks av tradition inte ha funnits särskilt skarpa gränser mellan amatörer och professionella musiker. Amatörerna tillhörde för det mesta män ur överklassen och flöjten hade under 1700-talet mycket hög status. Som exempel nämns Fredrik den store av Preussen, som anställde en flöjtlärare (Quantz) vars enda uppgift var att undervisa honom i flöjtspelets konst.

Flöjtens karaktär undersöks i kapitlet från en mängd olika synvinklar. Källmaterialet består av flöjtpedagogiska och andra typer av facktexter, skönlitterära beskrivningar samt fonogram. Ett avsnitt ägnas åt flöjtspelets fundament som exempelvis kroppshållning, tonbildning, artikulation, övningssystematik, andning samt flöjtistisk estetik. Sammanfattningsvis framträder en entydig bild av den franska flöjtskolan som lyrisk, sjungande, virtuos men aldrig dramatisk.

Två flöjtister har valts ut för intervjuer: Alain Marion och Peter Lloyd. En som kommer inifrån traditionen (Marion) och en som närmat sig den i vuxen ålder, så att säga utifrån (Lloyd). Ända fram till 1950-talet antogs Pariskonservatoriets studenter vid 14-15 års ålder och studietiden var i normalfallet endast tre år. Det betyder att de var färdigutbildade i de senare tonåren. Imitationsinlärning och grupplektioner var de förhärskande undervisningsprinciperna.

Det görs en jämförelse mellan Marion och Lloyd ifråga om hur de anser att man bäst tillägnar sig hantverket att spela flöjt. Båda är ense om att ett stegvis sätt är mest ändamålsenligt. Gemensam är också strävan efter dramatiskt uttryck som går utöver det eleganta och lyriska – på den punkten är de i någon mån traditionsbrytare. Det konstateras vidare att varken Lloyd eller Marion hade någon pedagogisk skolning och att detta var normalfallet i fransk flöjtpedagogik. Att det ändå finns skickliga flöjtpedagoger inom traditionen förklaras av att lärarna har utgjort modeller och förebilder som eleverna har kunnat imitera.

I ett postludium görs några sammanfattande reflektioner om lärande och

konstnärskap i ett hermeneutiskt perspektiv. Ljungar-Chapelon lanserar ett begrepp som är avsett att täcka in undervisningens mål att den studerande skall bli sin egen lärare: automajeutik. Det betyder att fokus ligger på studentens frigörande eller förlösning av sina egna möjligheter.

Jag har svårt att tänka mig att någon kan mer än Anders Ljungar-Chapelon om den franska flöjtskolan i alla dess aspekter. Som framgått skriver han inifrån den franska flöjttraditionen och uttrycker sig öppet entusiastiskt. Det hindrar honom dock inte från att även ta upp negativa drag i den franska flöjtundervisningen, exempelvis att franska flöjtister över tid haft en något stelbent, auktoritär och konservativ hållning. Det hade möjligen varit klädsamt med en något större öppenhet och ödmjukhet gentemot andra flöjttraditioner, som exempelvis den tyska skolan.

Sammantaget är avhandlingen noggrant genomförd och välskriven med ett levande och vackert språk. Den speglar engagemang, beläsenhet och en hög bildningsnivå. Anders Ljungar-Chapelons avhandling fyller definitivt en lucka i nordisk musikpedagogik.

Sture Brändström

Eric Nirsas låtbok

Dan Lundberg och Ville Roempke: *Eric Nirsas låtbok. Klarinettspelmannen från Mattmar.* Stockholm: Svenskt visarkiv, 2008. 99 s., ill., notex. ISBN 978-91-977013-3-4

Förmodligen är det fiolen och nyckelharpan som utanför folkmusikkretsar framstår som de mest typiska folkmusikinstrumenten i Sverige. Men både i Sverige och i flera andra länder har klarinetten spelat en stor roll inom den traditionella musiken, inte minst på grund av militärmusikens inflytande. I Ville Roempkes och Dan Lundbergs bok får vi möta en av klarinettisterna, den välrenommerade jämtländska klarinettspelmannen Eric 'Nirsa' Nilsson (1884–1973) från Mattmar. Boken inleds med texter skrivna av Roempke och Lundberg om Eric Nilsson och om klarinetten som folkmusikinstrument följt av trettiotvå låtar efter Nilsson.

Om Eric Nilssons uppväxt och liv som spelman berättar Ville Roempke i en text som ibland påminner om en dokumentationsfilm med svepande kamerarörelser, litterära stillbilder och ett flertal axplock ur Nilssons långa och innehållsrika liv. Genom detta målar Roempke upp bilden av en spelman som blev ett med den tidiga spelmansrörelsen, deltog på spelmanstävlingar, fick ett flertal utmärkelser under hela sitt liv och som många gånger uppmärksammades av insamlare och därmed också är väldokumenterad under en längre tidsperiod. Bara på Svenskt visarkiv finns det ett åttiotal inspelade låtar från 1920 till 1970-talet.

Roempkes biografi över Nilsson följs av en historisk introduktion av Dan Lundberg över klarinettens roll som folkmusikinstrument – främst i Sverige, men paralleller dras även till andra länder. Bland annat får vi veta att klarinetten passade särskilt väl vid ceremoniella tillfällen såsom bröllopståg och liknande, och att instrumentet jämte t.ex. fiol och nyckelharpa tillhörde de 'godkända' folkmusikinstrumenten inom den tidiga spelmansrörelsen. Även uppgifter om instrumentet i sig tas upp.

Både Roempkes biografi över Nilsson och Lundbergs presentation av klarinetten

som folkmusikinstrument riktar sig främst till en läsarkrets som också är utövare och/eller intresserade av svensk folkmusik i allmänhet. Inom folkmusikkretsar är intresset för fakta om spelmän och instrument stort och förhoppningsvis får denna bok där en stor spridning.

Att en sådan läsarkrets i hög utsträckning verkar vara målgruppen visar också den form som valts för att återge de transkriberade låtarna. Varje låt är återgiven både i b-stämning och i c-stämning, vilket underlättar samspel mellan b- och c-stämda instrument. För att ytterligare uppmuntra till samspel är b- och c-transkriptionerna för respektive låt återgivna på samma uppslag. Av samma anledning återges de dessutom, med Lundbergs ord, i "ett slags 'spelversioner'" (s. 35), vilket resulterat i lättolkade och rena notbilder. Detta kräver dock att en uttydare av dem behöver vara insatt i ett folkmusikaliskt, och helst jämtskt, tonspråk för att låtarna skall komma till sin fulla rätt.

Låtarna är hämtade dels från olika inspelningar och dels från en av Nilssons egna notböcker. Inspelad finns Nilsson representerad med låttyper som alla var accepterade inom spelmansrörelsen som 'äkta' folkmusik, t.ex. polskor och vallåtar. För att få en bredare bild av hans repertoar har Lundberg vänt sig till Nilssons egna nedteckningar och här hittat andra mer moderna låttyper såsom polketter och schottisar. Det är en fördel med utgåvan att detta urval också har tagits med, eftersom det ger en mer varierad och, får man anta, heltäckande bild av Nilssons repertoar i stort. Här läggs med andra ord ytterligare en byggsten till arbetet med att få en bredare och mer mångskiftande bild av den repertoar som spelmännen under första halvan av 1900-talet faktiskt spelade genom att nyansera vår bild av den repertoar som spelmännen också spelade men som inte framkommer i utgåvor liknande *Svenska låtar*.

Det är emellertid synd att Lundberg inte har passat på att också ange i vilket tempo som Nilsson spelar låtarna i på inspelningarna. Detta hade berikat transkriptionerna utan att för den sakens skull göra dem mer svårtydda och utan att tumma på den sympatiska tanken att de skall vara "spelversioner" och lätta att använda i en utövandesituation.

Trots att boken i första hand riktar sig till en läsekrets som främst är utövare, finns det här en hel del att hämta även för läsare med ett mer musikvetenskapligt och -etnologiskt perspektiv. Detta gäller särskilt spelmannen Eric Nilsson i sig. Han var som spelman samtida med den tidiga spelmansrörelsen och deltog i dess olika evenemang såsom spelmanstävlingar och -stämmor. Hans repertoar blev ett flertal gånger dokumenterad – samtidigt som det i boken framkommer att både han själv och de som dokumenterade honom var väl medvetna om vilken typ av låtar som "gällde". När spelmansrörelsen antog en mer organiserad form, var han också delaktig i dessa evenemang – inte minst som invigningsblåsare på olika spelmansstämmor. Under slutet av sitt liv kom han återigen i blickfånget hos den nya generationen med insamlare som sökte efter och i flera fall fann äldre spelmän att dokumentera.

Genom honom kan vi alltså få ett individperspektiv på spelmansrörelsens tidiga år fram till folkmusikvågen och genom det få en insikt i hur detta direkt påverkade den enskilde utövarens repertoar och musicerande på många olika nivåer. Vi behöver fler sådana bilder för att få en djupare förståelse för kopplingen

mellan individer, ideologer och institutioner som påverkat inte enbart folkmusikgenren, utan många andra musikgenrer, inte minst under 1900-talet.

Karin Eriksson

The Tonus Peregrinus in the Polyphony of the Western Church

Mattias Lundberg: *The Tonus Peregrinus in the Polyphony of the Western Church.* Diss., School of Music, University of Liverpool, 2007. 441 s. notex.

I en tid när historiska arbeten – både inom musikvetenskap och andra ämnen – alltmer tenderar mot snävt avgränsade problem, inte minst i kronologiskt avseende, och de stora svepen, översikterna och *longue durée*-perspektiven hänvisas till handböckerna, där utgör Mattias Lundbergs doktorsavhandling ett uppfriskande undantag. Visserligen kan studieobjektet för den oinvigde förefalla en smula smalt: en historik över psalmtonen *tonus peregrinus* (hädanefter: t.p.), från de tidigaste medeltida beläggen till de senaste polyfona bearbetningarna. Men denna ansats innebär samtidigt att studien spänner över en väsentlig del av hela den västerländska musikhistorien, från 800-talet och fram till mitten av 1700-talet, men med utblickar fram till vår tid och tillbaka till antik musikteori och judisk förkristen sångtradition.

T.p. var alltså den nionde psalmtonen, som avvek från de åtta regelmässiga, genom att den hade olika recitationstoner i första och andra vershälften. Sin avvikande karaktär till trots blev den viktig inom den liturgiska musiken, därför att den var förknippad med några mycket centrala texter, exempelvis söndagsvesperns Ps. CXIII, "In exitu Israel" och senare det tyska *Magnificat*.

Avhandlingens ursprungliga frågeställning är befriande enkel: "quid est tonus peregrinus?" eller, fritt översatt, 'Vad sjutton är *tonus peregrinus*?!' I sin skenbara naivitet är den samtidigt effektiv och den operationaliseras omgående med ett antal underordnade problemställningar: Är det möjligt att utreda psalmtonens ursprung? Vilken ställning hade den i medeltida liturgi och i musikteorin? Vilken roll hade den för utvecklingen av polyfonin? Hur många polyfona tonsättningar över t.p. har bevarats och hur är de beskaffade? Hur har skillnader i teologiska och musikaliska traditioner påverkat det sätt på vilket psalmtonen bearbetades polyfoniskt?

Dispositionen av avhandlingen är logisk. Först en utredning av relevanta begrepp och problem i litteraturen och i den äldre musikteorin. Därefter en kronologisk genomgång, från tidig psalmodi-praxis och framåt. I behandlingen av den polyfona musiken, som utgör ungefär två tredjedelar av studien, har kronologin när så varit befogat brutits upp med hjälp av geografiskt och konfessionellt betingade tematiseringar.

I den första delens åtta relativt korta kapitel behandlas t.p.:s position inom den egentliga, enstämmiga psalmoditraditionen och ett försök görs att utreda dess ursprung och etymologi, före de äldsta beläggen i medeltida skrifter. Två skolor har stått emot varandra i forskningen: den som hävdar ett förkristet, judiskt ursprung, och den som hävdar att t.p. är en senare innovation. Lundberg redogör utförligt för argumentationen och

källäget, men tvingas konstatera att frågan, av hänsyn till just det senare, knappast med någon slutgiltighet kan besvaras.

Intressant är diskussionen om termens etymologi. *Peregrinus* kunde förstås som syftande på något främmande (analogt med parallella beteckningar som 'barbarisk' och 'oregelbunden') – alltså den psalmton som avvek från det reguljära systemet om åtta. Men den kunde via psalmen *In exitu Israel* även förknippas med *peregrinatio* i betydelsen uttåg, vandring, vallfärd, och i förlängningen även procession. Det sätt på vilket Lundberg reder ut denna historiska begreppsröra, utan att försöka släta ut komplexiteten och de oundvikliga motsägelserna i det historiska materialet, är exemplariskt.

Mycket intressant är även diskussionen kring psalmtonens roll vid utvecklingen av teorin för flerstämmig modalitet och senare harmonisk tonalitet. Lundberg framhäver helt enkelt t.p. som en viktig föregångare till molltonarterna i det moderna systemet, vid sidan av, eller till och med framför doriskt och frygiskt modus. En viktig bakgrund är att psalmtonen under 1500-talet sågs som ekvivalent till det av Glareanus introducerade aeoliska modus. Här kunde dock argumentationen ha nyanserats med en del ej refererad litteratur. Inte minst förvånar frånvaron av Carl Dahlhaus banbrytande *Habilitationsschrift* från 1968, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* och senare arbeten i hans efterföljd. Dahlhaus analys av molltonarterna som en sammansmältning av flera olika tendenser i den modala flerstämmigheten kunde ha berikat analysen i föreliggande arbete.

Den andra delen presenterar den polyfona repertoaren i tolv kronologiskt och geografiskt tematiserade kapitel. T.p.:s betydelse för västerländsk musikhistoria understryks av att vi startar med ett av de allra äldsta bevarade exemplen på flerstämmighet: ett parallellorganum ur *Scolica enchiriadis*.

Kapitlen består i en kedja av exemplifierande nedslag och verkanalyser, som delvis utgör sitt eget berättigande och är svåra att referera på detta korta utrymme. Fokus ligger hela tiden på olika lösningar av problemet med att integrera t.p. som *cantus firmus* i en flerstämmig sats och hur dessa olika lösningar i sin tur kan förknippas med teologisk-liturgiska, geografiska, genrerelaterade och institutionella, etc. förutsättningar. Vi följer den västerländska musikhistorien genom den stora polyfona traditionen, med exempel från Binchois och Josquin fram till Lassus och Senfl, samtidigt som författaren har förmågan att göra tonsättningar av betydligt mindre bekanta namn minst lika intressanta. Inte minst en utflykt till den alltför ofta förbisedda renässansmusiken från den Iberiska halvön är berikande.

Kapitlen från tyska-protestantiska områden kretsar i hög grad kring bearbetningar av det tyska *Magnificat*. Det avsnitt som diskuterar på vilka vägar t.p.-melodin kom att så fast knytas till den lutherska varianten av denna centrala *canticum* är ett bra exempel på den klara och tydliga argumentation som genomgående präglar denna studie. Från de lutherska områdena lyfts därefter intressanta exempel fram på Magnificattonsättningar av exempelvis Michael Praetorius, Samuel Scheidt och Johann Sebastian Bach, liksom ett magnifikt (sic!) litet orgelmagnificat av Dieterich Buxtehude.

Ett ytterligare exempel på hur den till synes smala frågeställningen flätar in sig i de större sammanhangen är diskussionen om

Gregorio Allegris *Miserere* och dess receptionshistoria i kapitlet om katolsk barock, där trådarna senare i studien knyts fram till Mozart och Liszt. I samma kapitel betonar Lundberg denna psalmtons speciella beredskap att böja sig under dur-molltonalitetens krav.

Efter 1700-talet förlorar den gamla liturgiska traditionen betydelse i kyrkomusiken och t.p. likaså. När den ibland ändå oväntat dyker upp är det enligt Lundberg antingen som ett medvetet arkaiserande grepp, eller i kraft av ett något slags mytiskt symbolvärde.

Läsningen av dessa analytiska och genrehistoriska kapitel bjuder samtidigt läsaren på många nya musikaliska bekantskaper, där kynnet säkert avgör vad man fastnar för: en fantastisk *Nos qui vivimus/In exitu Israel* av Jean Mouton eller en fascinerande koralbearbetning av Jan Zelenka? – och på så vis blir detta arbete också en bred presentation av en mycket intressant, till stor del bortglömd repertoar.

I analyserna arbetar Lundberg inte sällan i något som liknar ett slags *Problemgeschichte des Komponierens*, även om analysmetoderna aldrig diskuteras explicit. Ett sympatiskt drag är att han inte låter värderingar (egna eller andras) av kvalitet, komplexitet eller 'historisk betydelse' styra analysarbetet, utan betraktar varje verk utifrån dess givna förutsättningar. Det går att göra värdefulla musikanalytiska observationer genom studiet av en banalt enkel fauxbourdonsats lika väl som av en polyfon motett av en 'stor mästare' – och det är något som den här studien demonstrerar med stor ackuratess.

Författaren använder genom hela avhandlingen termen *hypotyposis* som en generell beteckning för, i vid mening, musikalisk gestaltning av texten. Termen finns i Joachim Burmeisters traktater från tiden kring 1600 i en likartad, om än tämligen diffus betydelse. Som generell term för en under tiden ca 1500–1750 tid mycket utbredd, men samtidigt synnerligen skiftande kompositorisk företeelse är den dock inte lyckad. Visserligen används termen (och vissa andra begrepp, hämtade från den så kallade 'figurläran') i denna generaliserade betydelse av många musikhistoriker, men jag hade önskat att Lundberg med sin annars säkra blick för begreppens historicitet snarare skulle ha bistått mig och andra kolleger i vår strävan att utrota detta bruk.

Ett besläktat problem ser jag med användningen av termen 'estetik'. Det må vara historistisk purism att helt förbjuda användningen av detta begrepp på perioder som ligger före publiceringen av Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* anno 1750. Men om man insisterar i att använda det som en fackterm i samband med musik ända från medeltid och in på 1700-talet – och jag kunde skriva en mycket lång artikel om varför man borde låta bli och ska nog göra det en dag – så borde man nog åtminstone tydligt stipulera vad man avser med termen.

Mattias Lundberg har i samband med den pågående musikvetardebatten (i bl.a. STM-Online) positionerat sig som en traditionalistiskt inriktad musikhistoriker med vissa positivistiska böjelser, dock utan att på något sätt framstå som teoretiskt naiv. Med sin doktorsavhandling presenterar han ett mycket fint och övertygande exempel på vad en sådan musikvetenskaplig inriktning har att erbjuda.

I den traditionen ingår samtidigt ett visst motstånd mot mer omfattande och djupgående teoretiseringar kring stoff och problemställning och även det stämmer in på denna studie. Det tycker jag är att beklaga, eftersom

jag i arbetet ser intressanta teoretiska frågor genereras, där jag tror att Lundberg kunde ha mycket att tillföra. Jag hade exempelvis gärna sett en explicit historieteoretisk problemdiskussion. Inte minst hade det varit intressant att, i ljuset av den genomförda studien, höra författarens syn på och erfarenheter av det ovanligt långa kronologiska och vida geografiska perspektiv som anläggs. Teoretiska överväganden görs nämligen på i stort sätt varje sida i denna studie, det är bara att de oftast får förbli implicita.

Dessa invändningar ska inte på något vis överskugga intrycket av att detta är en mästerligt genomförd musikhistorisk studie, där författaren får tillfälle att demonstrera både stor lärdom och skarpsinne. Dessutom är den skriven på en mycket elegant och behaglig engelska. Man kan nu bara önska att Lundberg får möjlighet att publicera det stora material av egna transkriptioner som delvis ligger till grund för arbetet, så att det blir tillgängligt för forskare och musiker – varför inte som en *open access*-resurs på internet.

Lars Berglund

Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance

David Milsom: *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance: an Examination of Style in Performance 1850–1900*. Aldershot: Ashgate 2003. 287 s., CD. ISBN 0-7546-0756-9

David Milsom's studie behandlar olika utförandestilar hos fransk-belgiska och tyska violintraditioner mellan ungefär 1850 till 1900. Milsom utgår från ett antal valda violinpedagogiska skolor och musikteoretiska verk från tiden ifråga. Bland dessa återfinns i sammanhanget välkända verk av Spohr, David, Joachim och Moser, Flesch, Baillot, Bériot m.fl. För att få perspektiv på teorin och hitta eventuella skillnader mellan teori och praktik, analyserar han också ett tjugotal grammofoninspelningar från början av 1900-talet som man kan lyssna till på den medföljande CD-skivan. Bland inspelningarna finns framstående utövare och representanter för respektive skola som Joseph Joachim, Leopold Auer, Pablo de Sarasate, Jenö Hubay och Eugene Ysaye.

I ett inledande kapitel diskuterar Milsom violinspelets genealogi under 1800-talet och hur en kartläggning av olika skolor kan göras på grundval av lärare-elevrelationer. Milsom motiverar också varför man i musikalisk utförandemening kan tala om en tysk och en fransk-belgisk violintradition och vilka särdrag som kännetecknar respektive tradition.

Upplägget av analyserna liknar i hög grad Robert Philips i dennes *Early Recordings and Musical Style* från 1992. Milsom delar upp analyserna i kapitel som behandlar interpretativa redskap som frasering, portamento, vibrato, tempo och rytm. I ett sista kapitel diskuteras de mer filosofiska aspekterna av den utförandestil som kännetecknar andra hälften av 1800-talet.

Upplägget är så här långt traditionellt och resultaten i sig kanske inte så överraskande. Till styrkan i boken hör analyserna av inspelningarna med ett försök att i notbilden ange olika utförandedrag som frasering, portamento, dynamik m. m. Analyser av tempofluktuationer finns också i särskilda grafer. Texten är sympatisk och anspråkslös och Milsom är

medveten om ämnets källkritiska fallgropar, exempelvis då det gäller att tolka teoretiska traktater: är de representanter för någon slags genomsnittsstil eller är de snarare i opposition och kritiserar dåliga utförandevanor? Han varnar också för att dra alltför stora växlar på inspelningar som dokument, särskilt om de som här är från seklets början.

Ett oväntat grepp i ett arbete om violinspel är att även blanda in sånginspelningar – som också är med på CD-skivan – i analysmaterialet. Författaren motiverar detta med att den mänskliga sången alltid framhålls som ideal för instrumentalister och då inte minst för violinister. Frågan är emellertid om inte just detta grepp gjort att arbetet förlorat i fokus. Man hade snarare önskat fler analyser av violinister och kanske också mindre välkända inspelningar. Ett mindre bra grepp är också att förkorta en del av inspelningarna. Om detta beror på tidsbrist vore det ännu ett skäl att avstå ifrån sånginspelningarna.

Ett annat okonventionellt grepp, som dock är intressant, är avslutningen med tre egna framföranden, där man försöker använda de stilmedel som var vanliga under 1800-talet. David Milsom är violinist och han framför första satsen i Brahms violinsonat op. 100 resp. Faurés op. 13 tillsammans med pianisten J. Gooing. De spelar båda på med repertoaren samtida instrument, Gooing på en Erard-flygel från c:a 1850 och Milsom på en violin från 1882 med tarmsträngar. Resultatet kan diskuteras, vilket säkert också är meningen. Det är två relativt strikta tolkningar inte minst ifråga om tempofluktuationer – men idén är intressant och manar till efterföljd. Som avslutning spelar man nämnda Brahmssats också på en modern flygel och violin. Den mer bärbara tonen på en modern Steinway belyser på ett utmärkt sätt att man inte kan särskilja uppförandepraktiska stilmedel från de instrument där de är tänkta att fungera. David Milsoms arbete är ett välkommet bidrag för att att fylla den lucka som funnits mellan Robin Stowells arbete om *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (som sträcker sig fram till tiden där Milsoms arbete börjar) och ovan nämnda arbete av Robert Philip om *Early Recordings and Musical Style*.

Bertil Wikman

Inside British Jazz

Hilary Moore: *Inside British Jazz: Crossing Borders of Race, Nation and Class*. Aldershot: Ashgate, 2007. 157 s., ill. ISBN 978-0-7546-5744-6

Äntligen! En bok om brittisk jazz! Det var min första reaktion när jag såg musikforskaren Hilary Moores bok *Inside British Jazz: Crossing Borders of Race, Nation and Class*. Något besviken blev jag när jag såg hur fåsidig boken var och besvikelsen blev inte mindre när jag insåg att boken inte är en översikt av brittisk jazz. Synd, för en sådan är minst sagt saknad, inte bara av undertecknad.

Hilary Moore har valt ett annat sätt att skriva om brittisk jazz. Hon har valt att genom fyra historiska fält beskriva jazzhistorien i Storbritannien kronologiskt. Först den tidiga brittiska jazzen, därefter New Orleansjazzens återkomst under mitten av 1900-talet följt av ett avsnitt om saxofonisten Joe Harriott och som sista kapitel får läsaren sig en del till livs om gruppen Jazz Warriors och deras ideologi

under 1980-talet. Dessa fyra fält är tematiserade och tar upp centrala frågeställningar som exempelvis nationalitet; etnicitet; klass; marginalitet och tillhörighet; reception; samt musik och innebörd.

Bokens första avsnitt behandlar den brittiska jazzens barndom teoretiserat genom underkastelse, frihet och krig samt perspektiverat via ett könsperspektiv. Moore försöker förklara vad jazz betydde för befolkningen under 1910- och 1920-talen, vilket inte är okomplicerat eftersom begreppet jazz inte var entydigt och fick utstå mycket fördomsfull kritik. En intressant poäng som författaren lyfter fram är att jazzen sågs som både modernistisk och primitiv. Båda riktningarna uppfattades som hotfulla av en stor del av den vita befolkningen och Hilary Moore undersöker hur jazzdiskursen illustrerar samtida kulturella konflikter (USA – Europa, kvinnornas roll i samhället, det brittiska imperiets fall), något som enligt författaren belyses i John B. Soutars målning *Breakdown* från 1926. Moore skriver: "The artist racialises and genders the process of cultural domination by whitening and feminizing 'Old Europe', while emphasising the black masculinity of jazz music's cultural assault." (s. 21). Onekligen illustrerar målningen de spänningsfält som författaren vill problematisera på ett intressant och kreativt vis.

Det andra temat i boken fokuserar på den brittiska nationens fall och hur brittisk identitet har förändrats samt hur etnicitet har positionerats i detta sammanhang. Musikaliskt handlar detta kapitel om den traditionella jazzens återkomst genom artister som Ken Colyer, Chris Barber och Humphrey Lyttleton, tre sinsemellan ganska olika musiker och människor, vilket gör att Moores resonemang ibland tänjs till bristningsgränsen. Författaren driver hursomhelst en linje som i korthet går ut på att man kan bunta ihop musikerna till en musikrörelse och generaliserar utifrån detta som förutsättning att musikerna var en del i något hon beskriver som en kulturell motståndsrörelse med kopplingar till antikärnkraftsrörelsen och den litterära rörelsen "the angry young men". Detta med motiveringen att samtliga dessa 'kulturella initiativ' inbegrep en mansdominerad bekräftelse av arbetarklasskultur, ett nostalgiskt historiskt perspektiv och en glorifiering av fattigdom och kamp. Man märker ekon av Birminghamskolan. Vad som är problematiskt i detta avsnitt är Moores grundsyn på jazz som en musikstil som uppkommit ur afroamerikansk erfarenhet och varje försök av exempelvis vita europeer att spela jazz kommer att leda till förvrängning och neutralisering av den ursprungliga underliggade meningen i musiken. Moore och jag är inte överens på den punkten.

Desto mera uppskattar jag kapitel tre, som handlar om den sorgligt bortglömde och underskattade saxofonisten Joe Harriott. Harriotts kvintett var på flera sätt banbrytande inom frijazz – eller abstrakt jazz som Harriott själv föredrog att kalla det (denna term nämns överhuvudtaget inte av Moore). Författaren begår något av en hjälteräddning av Harriott och hans medmusiker genom att lyfta fram gruppens briljanta musikalitet, experimentlusta och utforskande av jazzens gränser och begränsningar. Det är viktigt att komma ihåg att Harriotts kvintett gör detta innan Ornette Colemans signifikativa album *Free Jazz*. Både Coleman och Harriott utforskade frijazz samtidigt (dock oberoende av varandra), men som Hilary Moore tydligt visar gjorde de banbrytande musikerna det på

var sitt sätt – Coleman mera individualistiskt, Harriott mer kollektivt – men jag är inte helt övertygad om att det berodde på att 'de ideologiska klimaten' var olika. Däremot är Moores bakgrundsteckning mycket intressant och i högsta grad läsvärd.

Avslutningskapitlet handlar om gruppen Jazz Warriors, ett storband grundat i mitten av 1980-talet med uteslutande svarta musiker som i denna bok perspektiveras genom etniska relationer i Storbritannien från och med 1950-talet. Hilary Moore låter flera medlemmar ur gruppen komma till tals kring hur musikerna reagerade på sin position i det brittiska samhället genom att uttrycka och förhandla sin etnicitet i gruppens musik. Resultatet blev ett rått och energiskt uttryck som distanserade sig från 'institutionaliserad vithet och engelskhet'. Märkligt nog kommenterar Moore inte det faktum att flera medlemmar från Jazz Warriors finner det irriterande att de förväntas spela just rå, groovebaserad jazz där improvisationer helt dominerar över kompositioner när gruppens musik i så stor omfattning infriar klichéerna om jazzens afrikanska rötter i samtida jazz. Författaren lyfter fram citat från ett par musiker som uttalar sig kritiskt mot sina samtida – vita – kollegor i gruppen Loose Tubes, men undviker att nämna att det finns flera exempel på hur musiker från Jazz Warriors och Loose Tubes har spelat tillsammans i fasta grupper, t.ex. i flera grupper ledda av Django Bates. Icke desto mindre är även detta kapitel mer än läsvärt.

Trots ett ganska begränsat sidomfång ryms mycket information mellan pärmarna i denna bok. Varje kapitel ger intressanta inblickar och perspektiv som gör att man vill läsa – och höra – mer. Många teorier presenteras och refereras, dessvärre ibland något metodologiskt otydligt (vad ingår egentligen i Moores etnografiska metoder? Varför har författaren valt just de fyra perioder som behandlas i boken?). Trots dessa dubier och mina anmärkningar ovan uppskattar jag Hilary Moores bok inte minst för den kreativitet och nybyggaranda som läsaren finner i boken. Jag skulle gärna se att Moore – eller någon annan – fortsätter på det inslagna spår som *Inside British Jazz* utgör. Men dessförinnan hoppas jag att någon skriver en rejäl bok om brittisk jazzhistoria!

Thomas Olsson

Music and Identity

Music and Identity: Transformation and Negotiation, red. Eric Akrofi, Maria Smit och Stig-Magnus Thorsén. Stellenbosch: SUN Press, 2007. 414 s., ill. notex. ISBN 978-1-919980-85-0

Antologin *Music & Identity* är resultatet av det SIDA-stödda samarbetsprojektet Swedish South African Research Network on Music and Identity (SSARN) som pågick mellan 2004-2006 med temat "musik och identitet". Initiativet till SSARN togs av den svenske musikforskaren Stig-Magnus Thorsén 2002. Syftet var att skapa ett forskningsnätverk med musik, identitet och kultur som nav för vetenskapliga diskussioner. Avstampet togs i ett seminarium på musikhögskolan i Göteborg med inbjudna forskare inom musikvetenskap, musikpedagogik och etnologi från Sverige och Sydafrika. Under projekttiden skapades två geografiskt definierade forskningsgrupperingar: en 'sydafrikansk' med deltagare från

Sydafrika, Namibia, Kenya, Ghana och USA, samt en 'svensk' grupp med forskare från Sverige, Danmark och Finland.

Syftet med arbetet, eller studiens vision som man själva kallar det, var "to study ways in which music articulates identity discourse in Nordic and African contexts, and to explore the interface between two very different parts of the global music-scape" (s. iii). Två huvudinriktningar alltså. Först, musikens förmåga att uttrycka identitet, grovt uttryckt. Ett tema som behandlats i många studier inom musiketnologi och cultural studies under senare år. Den senare delen är desto mer innovativ och nyskapande – 'att undersöka gränssnittet mellan två vitt skilda delar av det globala musiklandskapet'. Kopplingarna, alltså, mellan de sydafrikanska och svenska identitetsskapande kulturyttringarna. Tyvärr får den senare delen av visionen mycket lite plats i studien.

Boken är upplagd i tre avdelningar: "Concepts of Identity" med tio artiklar, "Music and Discourse", fyra artiklar och "Musical Encounters", nio artiklar. Många av bokens kapitel ger nya kunskaper om det komplexa förhållandet musik och identitet. Mest intressanta ur det perspektivet är kanske de artiklar som problematiserar förhållandet mellan individ och kollektiv – mellan musikalisk och kulturell identitet. I ett modernt samhälle sker ständiga 'förhandlingar' mellan arv och miljö. Det finns delar i vårt kulturella identitetsskapande som inte är förhandlingsbara – vi föds i en kultur, vi kan inte välja bort hudfärg och kanske inte heller etnicitet. Å andra sidan finns ständiga valmöjligheter inom den kulturella sfären – vi kan välja att utgå från musiksmak och identifiera oss som jazzmusiker, konstmusiker, folkmusiker etc. På olika sätt kan man säga att artiklarna av Eva Fock, Stig-Magnus Thorsén, Dawn Joseph och Patricia Achieng Opondo utgår från denna problematik. Opondos artikel "African music in global diasporic discourse: Identity explorations of South African artist Johnny Mbizo Dyani" är särskilt intressant ur detta perspektiv. Den sydafrikanske basisten Johnny Dyani ingick i kretsen kring viktiga musiker som Don Cherry och Okay Temiz i det svenska musiklivet under sent 60-tal. Tillsammans med dessa bildade han gruppen Eternal Ethnic Sound. Dyani hamnade i det intressanta spänningsfältet mellan musikaliskt uttryck å den ena sidan samt etnicitet och mångkulturalitet å den andra. I sin artikel lyckas Opondo liksom Thorsén anknyta till den andra delen av studiens syfte – kopplingen mellan Sydafrika och Sverige.

Tyvärr lider antologin *Music & Identity* i hög grad av den vanligaste bristen i denna typ av arbeten. Den är spretig och artiklarna hänger inte ihop med varandra. Känslan är att författarna skrivit på sin egen kammare utan att ha samarbetat nämnvärt om teman, idéinnehåll och terminologi. Forskargruppen verkar dessutom väl medveten om detta och Christine Lucia skriver i inledningen att det är oundvikligt att boken inte är homogen: "It reflects the sum of its contributors rather than a single initiating concept or theme. It grew into maturity as a collection of ideas in ways that have left some areas of theory and methodology well explored while others are more implicit. Some issues are covered with greater thoroughness than others" (s iii). Men varför det? Varför ska man efter ett så långt samarbete som detta släppa ifrån sig en slutprodukt som inte hänger ihop? Jag tycker verkligen att boken innehåller många mycket spännande artiklar och idéer, men det går inte att komma ifrån att den kunde ha

gjorts mycket mer läsvärd och spännande om författarna hade arbetat i arbetslag omkring olika teman. Nu gör varje författare, som det förefaller, sin egen artikel utan koppling till de andra.

Slutsatsen blir att *Music & Identity* är en samling med intressanta artiklar om hur musik kan användas för att markera, skapa och upprätthålla människors identitet på många olika nivåer. Men det står också klart att ett mer genomgripande samarbete i författandet skulle ha gett studien ännu större slagkraft.

Dan Lundberg

Music and Manipulation

Music and Manipulation: on the Social Uses and Social Control of Music, red. Steven Brown och Ulrik Volgsten. New York: Berghahn, 2006. 376 s. ISBN 1-57181-489-2

Under de senaste åren har medierna ofta refererat forskningsresultat i vilka man med hänvisning till tester på bl.a. råttor, apor, gorillor, foster och barn påvisat hur positivt inflytande Mozarts musik kan ha på intelligens, problemlösningsförmåga, emotionell utveckling osv. Få musikvetare tvivlar väl på att musik, inklusive Mozarts, kan påverka människan, men exakt hur detta sker och hur musik kan användas för att bearbeta mänskligt beteende har varit ämnen för flera mångskiftande debatter. Bland annat dessa frågor dryftades år 2001 vid ett symposium i Stockholm, där en brokig skara sociologiskt, kulturvetenskapligt och psykologiskt inriktade forskare diskuterade hur musik används och kontrolleras i samhället. *Music and Manipulation* baseras på föredragen, som bearbetats och redigerats till gedigna vetenskapliga artiklar.

I bokens introduktion ställer sig Steven Brown frågan "how does music work"? Med bakgrund i kognitiv neurologi närmar sig Brown musik som ett funktionellt objekt vars betydelse ligger i dess sätt att bidra till samhällets grundfunktioner. Denna tanke utvecklas i artikeln till en variant av traditionella kommunikationsteoretiska modeller, med bl.a. sändare, mottagare och effekt som grundelement. Introduktionen bör inte ses som en sammanfattning av antologins tretton artiklar, snarare tvärtom. Infallsvinklarna i de påföljande tretton artiklarna är brokiga och ofta sinsemellan kritiska, vilket redaktörerna också lyhört beaktat genom kontinuerliga hänvisningar texterna emellan.

Efter inledningen följer bokens två egentliga huvudsektioner, den första berör manipulation *med hjälp av* musik, medan den andra handlar om manipulation *av* musik. Redan i den första sektionen kommer mångfalden i synsätten klart fram. Ellen Dissanayakes inledande artikel är en etologiskt och funktionellt inriktad jämförelse av ritualisering i djurs kommunikationsprocesser och människans ritualer. För en mera kulturanalytiskt inriktad musikforskare ter sig argumentationen kanske kontroversiell, för att inte säga spekulativ på grund av dess universalistiska och kulturevolutionistiska samt icke-empiriska prägel. Inte oväntat erbjuder redan följande skribent, musiksociologen Peter J. Martin, ett motsatt perspektiv genom att betona hur musikens betydelsebärande och identitetsskapande funktioner inte är kontextlösa, biologiskt betingade objekt, utan processer som aktivt konstrueras i vardagen. I sektionens övriga bidrag diskuteras styrning med hjälp av musik

bl.a. utgående från hur företag och individer använder sig av bakgrundsmusik, och hur musiken används i olika musikvideogenrer och TV-reklamer. I en av artiklarna beskriver Philip Tagg koncist sin välkända analysmetod om musikens betydelser i audiovisuella sammanhang för att sedan utveckla resonemanget till en kulturpolitiskt kritisk programförklaring kring frågor om manipulation, mediekunskap och musikundervisning.

Bokens andra sektion fokuseras på hur musiken kontrolleras i, eller av samhället. Den klaraste formen av manipulation av musiklivet går naturligtvis att finna i statliga och religiösa censuråtgärder, vilka tillägnats ett eget kapitel. Likaså behandlas musiken i förintelsen i ett kapitel. Resten av boken fokuseras på de samhälleliga diskurser och institutionella åtgärder som direkt eller indirekt påverkar våra föreställningar om musik och skapande. Roger Wallis sammanfattar t.ex. de centrala trenderna i musikindustrins pågående strukturomvandling och diskuterar vilka förändringar detta kan tänkas medföra för kreativ verksamhet. Utvecklingen har ju t.ex. påverkat vår uppfattning om vad som kan betraktas som ett musikverk, vilket också Ola Stockfelt tar upp i sin behandling av bearbetningar och tillämpningar av klassiska kompositioner. I sista hand påverkas kanske hela vår uppfattning om upphovsrätt, vilket i sin tur diskuteras av Ulrik Volgsten och Yngve Åkerberg.

I bokens epilog frågar sig redaktörerna Steven Brown och Ulrik Volgsten om det finns ett förhållande mellan estetik och etik, det vill säga i vilken mån njutbar musik också kan anses vara moraliskt högtstående. Epilogen innebär samtidigt en kritisk avrundning av diskussionen kring den i så många av bokens artiklar diskuterade 'Mozart-effekten', dvs. övertygelsen om att en viss uppskattad musik entydigt leder till en viss önskad positiv verkan. Även om sådana tankar har en lång historisk bakgrund så är de sist och slutligen ofta vetenskapligt svårbevisade och i värsta fall direkt tvivelaktiga. All musik kan ju synbarligen också ha negativa följdverkningar, vilket kanske bäst bevisas av de grymma berättelserna om musiken i koncentrationslägren.

Music and Manipulation är ett värdefullt tillägg i den musikvetenskapliga litteraturen tack vare denna förmåga att kritiskt granska aktuella debatter om musikens användning och konsekvenser. En viss ojämnhet är naturlig i en mångsidig antologi som denna, inte minst då ett par skribenter egentligen inte kommer från det akademiska. Ändå erbjuder boken flera koncisa, kritiska översikter över nuläget i forskning kring musik och manipulation. Som sådan lämpar den sig som studielitteratur för högskolestuderande i musik, men varför inte också som perspektivvidgande kritisk läsning åt människor i medier och musikbranschen överlag. För en utländsk läsare (såsom undertecknad) är den också en värdefull påminnelse om hur intressant och mångsidig musikforskning svenska, och till den svenska traditionen anknytande forskare, gör.

Johannes Brusila

Medieval Ritual and Early Modern Music

Nils Holger Petersen och Eyolf Østrem: *Medieval Ritual and Early Modern Music: The Devotional Practice of Lauda Singing in Late-Renaissance Italy* (Ritus et artes: traditions and

transformations 1), Turnhout: Brepols, 2008. 348 s., notex. ISBN 978-2-503-52066-7

Föreliggande bok utgör som synes början på ett nytt planerat tema i Brepols publikationsserier. Som sådan är den synnerligen lämplig, rörande ett studieobjekt vilket ofta betecknats som en av musik- och liturgihistoriens viktiga brytningspunkter: religiösa lekmannasällskap i de Toscanska och Umbriska stadsstaterna under femton- och sextonhundratalen, i litteraturen ofta sammankopplade med *devotio moderna*, trots att deras historia föregriper de tidsströmningar som i övrigt förknippas med detta ambivalenta allmänbegrepp. Bokens två författare har tidigare arbetat tillsammans, bland annat med en artikel i ett närliggande ämne i *Journal of Religious Studies* XXVIII–XIX (2004-2005). Det är glädjande att se två skandinaver publicera en fullstor volym inom ett område som under det senaste halvseklet dominerats av italienska och amerikanska forskare – så har nog inte skett sedan Jeppesens och Brøndals *Die mehrstimmige italienische Lauda um 1500* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935). *Lauda*-idiomet har bara undantagsvis attraherat den analytiska musikvetenskapens intresse, med all sannolikhet eftersom det saknar den avancerade kontrapunktens variationsrikedom lika mycket som den integritet vilken strikt formulaiska idiom erbjuder. Att utreda sambanden mellan paraliturgisk fromhet och denna musikaliska genre är en uppgift som ställer höga krav på författarnas egna förkovran, på deras metoder och på deras förhållningssätt till tidigare forskning på de områden som genom studien nu förenas.

I det första kapitlet tecknas ett slags förhistoria till bokens centrala delar, utgörande en genomgång av *laudesi* och *disciplinati* intill c:a 1500. Sång på folkspråk odlades i båda typerna av skråliknande sammanslutningar som ett distinkt publikt inslag i fromhetslivet, de förra kännetecknade av folklig Mariadyrkan (ofta i Dominikanens Petrus Martyrens anti-heretiska efterföljd) de senare med påtaglig betoning av bot och askes. De monofona sångtraditioner dessa skråliknande sammanslutningar odlade är dåligt belagda i samtida källor men antas haft stor betydelse för senare flerstämmig *lauda*, så även i här anmälda bok. Läsaren kan händelsevis överraskas av att varken Fernando Liuzzis, Giorgio Varaninis eller Frank D'Accones arkivforskning överhuvudtaget nämns. Liuzzis transkriptioner rönte honom en del välförtjänt kritik, men i en bibliografisk sammanfattning förtjänar även den något äldre och avvikande litteraturen uppmärksamhet, i synnerhet som Blake Wilson och Cyrilla Barr (vilka båda refereras) i stor utsträckning utgått från denna i sin tillämpade forskning.

I de tredje och femte kapitlen behandlas polyfon *lauda* i ett urval av källor stilanalytiskt. Detta är ett mycket välkommet forskningsbidrag och författarna framför ett flertal självständiga och berikande synpunkter. Simpliciteten i de typiska satserna är intressant i sin indikation på informell, åtminstone delvis improviserad, praxis. I exemplen med friare satser, såsom *Verginella che sei madre* (s. 291–292) kunde en jämförelse med (eller avgränsning gentemot) venetianska *laude* såsom de i *Laude libre primo* av Innocentius Dammonis (Petrucci, [1508]: *RISM* A/I DD 833:I) vara intressant, men författarnas framställning ska respekteras som den står. Flerstämmiga *laude* har bevarats antingen som en avgränsad polyfon sättning, eller i form av texter *cantasi come* ('sjunges

som', alltså en melodihänvisning). En del av melodierna är parafraser på liturgiska melodier, såsom *Acciò de' tuoi divoti* (den går tillbaka på officiehymnen *Ut queant laxis*) vilket också verkar ha lett kompositören till sättningen i Archivio dell'Opera Santa Maria del Fiore Arch. Mus. II: 55 att försöka sig på en striktare *cantus firmus*-behandling.

Författarna vänder sig i bokens sjätte kapitel emot teleologiska tendenser i fråga om synen på musikyttringar vid de florentinska akademierna. Verk från denna miljö har generellt fått gälla som viktigare föregångare till den sena sextonhundratalsoperan än exempelvis *laude* i lekmannabrödraskapen, trots att de senare var mer publika i sin tillämpning och redan i början av femtonhundratalet uppvisar, vilket dock inte betonas i boken, flera distinkta drag av den *stile semplice* som senare kom att kännetecknа den sceniska musikodlingen. Även Petersens och Østrems historiografi är ofrånkomligen teleologiskt betingad men, vilket påpekas flera gånger, den här diskuterade musiken har troligen ändå haft långt större betydelse i samtida folkkultur än den från exempelvis de' Bardis *camerata*. Författarna föreslår heller inte en rak utvecklingskedja utan snarare en parallell utveckling inom den paraliturgiska sången på folkspråk och tidig dramatisk musik.

Boken har jämbördigt fokus på kyrkohistorisk kontext och studiet av musikartefakten. Man har exempelvis utelämnat musik till Savonarola-texter av Josquin och Cipriano de Rore (som ju inte utan vidare kan räknas som *laude*) likaväl som teologiska aspekter på parafraser efter mäss- eller tidegärdstexter (vilka ju endast i adapterad form hör till lekmannasällskapens liturgiska och festivala kontext). Något som lastas utgivaren i högre grad än författarna är de typografiska felen på sidorna 29, 88 och ytterligare några ställen – de har motsvarigheter i flera av Brepols senaste publikationer.

Østrems och Petersens bok rekommenderas varmt både till musikvetare, liturgihistoriker och intresserad allmänhet. Den kommer att få välförtjänt spridning i internationella sammanhang och bör införskaffas till alla större forskningsbibliotek med täckning inom humaniora. Den är användbar både som översiktsverk och, i sitt närmande de källor som behandlas, som metodföredöme. Dessutom kan dess appendices, innehållande transkriptioner av trettionio *laude* från två källor (*Lodi e canzonette spirituali*, *RISM* B/I 1608:4, och manuskriptet Arch. Mus. II 55 i arkivet på Opera di Santa Maria del Fiore (I-Fd), troligen kopierat vid sextonhundratalets slut) användas för repertoarorientering och stilstudier.

Mattias Lundberg

Psyke og Logos

Psyke og Logos, nr 1, årgång 28: *Musik og psykologi*, red. Lars Ole Bonde. København: Dansk psykologisk forlag, 2007. 640 s. ISBN 978-87-7706-457-9

Den akademiska psykologin har hittills visat föga intresse för vad musik och andra konstarter kan betyda för människors uppfattning av världen och sig själva liksom för deras välbefinnande och livskvalitet. Det är därför glädjande att danska psykologer nu ägnat ett helt nummer av skriftserien *Psyke & Logos* åt musik och psykologi. Det framgår av förordet att man länge tvekade om möjligheten att

genomföra detta projekt och att en avgörande faktor var inkallande av en gästredaktör, Lars Ole Bonde, knuten till musikterapiutbildningen i Ålborg.

Det har blivit en diger volym om 640 sidor och med bidrag från tjugosju skribenter, de flesta från Danmark, ett par från Norge och England samt en från Sverige. Det finns också recensioner av några nyutkomna böcker samt korta engelska sammanfattningar av de olika kapitlen.

Rent allmänt erbjuder boken mycket intressant läsning om skilda frågor i musikpsykologi och musikterapi. De olika bidragen varierar dock en hel del med avseende på inriktning och presentationssätt, och man kan därför med fördel läsa boken i valda avsnitt efter egna intressen. I stort sett ägnas första hälften åt frågor inom allmän musikpsykologi, medan den andra hälften ägnas åt musikterapi. I en kort recension finns ingen möjlighet att gå in på alla enskilda bidrag, det blir fråga om kortfattade referat och några allmänna synpunkter.

Gästredaktören Lars Ole Bonde ger som utgångspunkt en komprimerad och förtjänstfull översikt över musikpsykologins historia och olika forskningsområden samt en kort introduktion till musikterapi. Inom den internationella musikpsykologin märker man emellertid inte mycket av Danmark, dock med undantag för Frede V. Nielsens avhandling *Oplevelse af musikalsk spænding* (København: Akademisk Forlag, 1983). Den teknik han använde för kontinuerlig registrering av uppfattad spänning och de resultat han redovisade beträffande bakomliggande musikaliska parametrar har både inspirerat och bekräftats av många senare forskare. I det nu aktuella bidraget återkommer han till sin beskrivning av musik som "et mangespektret meningsunivers" inkluderande olika "lager" (nivåer), alltifrån akustiska och strukturella nivåer till emotionella och andliga/existentiella. Denna uppdelning kan till stor del sägas ha blivit empiriskt bekräftad genom mina egna undersökningar i *Starka musikupplevelser: musik är mycket mer än bara musik* [recenserad i detta nummer av *STM*, red. anm.].

De flesta bidragen i musikpsykologiblocket är av diskuterande/teoretisk karaktär, t. ex. om förhållandet mellan musik och tid och olika tidsbegrepp, om innebörden av *mimesis* i förhållande till musik/konst (enbart imitation eller även skapande?); om inverkan av beledsagande musik i audiovisuella medier, exemplifierat med ett tv-program som porträtterade partiledaren för Dansk Folkeparti Pia Kjærsgaard; vidare om naturbegreppet och användningen av naturljud i den nu så omfattande marknadsföringen av 'healing music' på CD och inom *new age*-rörelsen allmänt. Sven-Erik Holgersen diskuterar om begrepp hämtade från Daniel Sterns tänkande (amodal perception, vitalitetsaffekter, affektiv intoning, kärnsjälv, *the present moment*) kan bidra till en fenomenologiskt inriktad musikpsykologi (Stern åberopas även i flera andra kapitel). Vidare ges en god översikt över forskning om hur upprepad lyssning till samma musik kan påverka preferensen i positiv eller negativ riktning beroende på många olika faktorer samt en kort översikt över hjärnforskning om musik. Ett intressant empiriskt bidrag gäller undersökning av hjärnaktivitet, mätt via EEG och MEG (magnetisk encefalografi), på brott mot funktionsharmonisk syntax (oväntade ackord) och brott mot rytmiska/metriska mönster. Resultaten tyder bl.a. på att hög språklig och musikalisk kompetens båda

innebär att bearbetningen av materialet lokaliseras till vänster hjärnhalva (lateralisering).

Ett par kapitel närmar sig musikterapi. Even Ruud skriver om "Kropp och gester i musikalske samhandlinger" och pekar på det möjliga sambandet mellan å ena sidan dynamiken i samspelet mellan spädbarn och vuxna och å andra sidan den interaktion som äger rum i musikterapeutiska improvisationer. Tia DeNoras kapitel om "Music and health in everyday life" visar hur många människor systematiskt använder musik som ett sätt att påverka sin sinnestämning (*emotion management*), sina kroppsliga kapaciteter (t.ex. för att få ökad energi eller för att slappna av), och som resurs att bemästra eller komma över svåra situationer/omständigheter. De bedriver alltså en slags egenterapi på lekmannabasis.

Den senare hälften av boken ägnas åt olika former av musikterapi och erbjuder ett rikt material för den som vill få en inblick i detta mångfacetterade ämne, i praktik såväl som i teori. Flera av författarna är knutna till den uppmärksammade musikterapiutbildningen i Ålborg (femårig utbildning) och forskningen där. Denna forskning har av Forskningsrådet for Kultur och Kommunikation belönats med ett pris för en dynamisk forskningsmiljö som enligt motiveringen bidragit till en utvidgning av perspektiven för humanistisk forskning "ved att bygge bro mellem humaniora og sundhetsvidenskap".

Det finns ingen möjlighet att redogöra för alla dessa bidrag, det får stanna vid en summarisk uppräkning av olika områden som behandlas. Här finns t.ex. beskrivningar av musikterapi för barn och vuxna med olika funktionsnedsättningar, kontakt- och kommunikationsproblem, autism, trauman av olika slag, posttraumatisk stress, depression, *borderline*-problem, olika former av missbruk, vidare också musikterapi i rent medicinska sammanhang. Det kan vara fråga om såväl individuell terapi som behandling i grupp. Genomgående varvas ingående fallbeskrivningar med överväganden om terapeutiska förhållningssätt och om anknytning till olika teoribildningar såsom psykoanalys och psykodynamiska teorier (primär- och sekundärprocesser, överföring, motöverföring m.m.), relationell psykoterapi, anknytningsteori (Bowlby), mentaliseringsteori (Fonagy), och inte minst Daniel Sterns begreppsvärld som nämnts tidigare. Det finns också anknytningar till neuropsykologi och de nya upptäckterna om spegelneuroner. Ett särskilt kapitel ägnas åt de intrikata frågorna om bästa sätt att utvärdera olika behandlingar (*assessment*). Det kan också noteras att egenterapi ingår som en integrerad del av musikterapiutbildningen i Ålborg. Betydelsen av terapeutens egen personlighet, empatiska förmåga och kommunikationsförmåga i det ömtåliga samspelet med klienten är ett återkommande tema, som t.ex. i Inge Nygaard Pedersens kapitel om "Musikterapeutens disciplinerede subjektivitet".

Utöver redan nämnda hänvisningar till olika auktoriteter kan nämnas Maurice Merleau-Ponty (fenomenologi med kroppen som utgångspunkt), Colwyn Trevarthen och Stephen Malloch (*communicative musicality*), James Gibson (*affordance*), Mark Johnson (kroppsanknutna metaforer), Sigmund Freud, Heinz Kohut, och Helen Bonny (GIM, *Guided imagery and music*, och olika modifikationer därav).

Medan innehållet i det musikpsykologiska blocket spretar åt olika håll är framställningen

i det musikterapeutiska blocket mera sammanhängande och övertygande. Sammantaget är det en rik volym att ösa ur och att återkomma till som referenskälla i olika sammanhang. Med tanke på att det är så många olika bidragsgivare kan man överse med att det finns en del överlappningar mellan olika kapitel, en del onödiga upprepningar etc., och naturligtvis hade ett person- och sakregister varit ett värdefullt komplement för att lättare kunna orientera sig i boken (men redan att åstadkomma ett sådant register hade varit ett stort arbete).

Sammanfattningsvis: en innehållsrik volym och ett viktigt initiativ som manar till efterföljelse på andra håll.

Alf Gabrielsson

Calcanten und Orgelzieherinnen

Walter Salmen: *Calcanten und Orgelzieherinnen: Geschichte eines 'niederen' Dienstes*. Hildesheim: Olms, 2007, 157 s., ill.. (inkl. appendix: Markus Zepf: *Lebendiger Wind: zur Entwicklung von Windanlagen in Orgeln*). ISBN 978-3-487-13431-4

The present volume offers insight into a seemingly simple profession, or even more an assistant's job, that carried, however, huge consequences for music making on that largest and most widely spread instrument of Western civilization, the organ – the essential service that was carried out by bellows treaders. Only with wind being provided, the organ can sound under the fingers and feet of an organist and for the longest part of the instrument's history no sound was to be heard without the assistance of a bellows treader. Even building an organ was impossible without an assistant, while the emerging instrument was being voiced and tuned.

Salmen's chosen topic may appear at first as a typical ivory tower subject of limited interest within the organology of the organ. But the reader is well advised to remember, that the organ was not only part of the ecclesiastical world but also played, and still plays, a significant secular role at court, educational institutions, as instrument for entertainment, concert and dance. This fact, and how the bellows are brought into functioning, is therefore connected directly with important parts of musical and socio-economical history. In hindsight one can only state that the topic points to a facet of immense musical, historical, and socio-economical potential that has until now largely escaped the attention of musicological research connected with the organ.

Only very few have dealt with the task of putting such topics on the agenda of academia. Arnfried Edler's outstanding, first and comprehensive study (*Der nordelbische Organist*, Kassel, 1982) about the social status of organists in Northern Germany from the reformation to the twentieth century, has remained by and large an isolated event, despite the fact that the organ itself, its builders and its players, are more obviously and frequently well-documented in connection to developments in society, culture, and economy than is hardly ever the case with other instruments. Account books from churches, courts or firm archives (mainly after 1800) – to name a few, offer huge possibilities for comparative studies, especially in interdisciplinary projects. It is about time that such research is initiated

and smaller studies such as Salmen's present book can contribute to a wider awareness of the huge gap which needs to be filled in our understanding and knowledge.

Pumping of bellows needs to be carried out either by human force (foot or hand) – the topic of the present volume – or with the aid of engineered equipment. The rise of industrialization and engineering in the nineteenth century brought at first, sporadically, gas engines, turbines, and steam engines into the picture, but what finally brought an end to a millennium-old common tradition of bellows pumping by human force was the invention of blowers driven by electricity. As so often with important changes that at first seem to affect only the technical side of the organ, it took many decades until human force in all places had been replaced by the new technology. Advantages seemed to be so obvious: one was not dependent anymore on the presence of a bellows treader in order to play an organ (not regarding that the churches in many places forbade explicitly playing outside of the services!).

Salmen deals with many facets, and I can single out only a few here. The neglect of interest of this interesting side field of organ culture has almost certainly to do with the low social status of this service, aptly reflected in the subtitle of the book. The perceived low social status of the job is also why women could appear as bellows treaders, both temporarily or regularly employed. Sometimes the wife of a bellows treader took the work over after the latter's death, but it did happen also that women acquired the positions through their activities in other subordinate services of the church. Salmen mentions Lübeck, St. Marien, during the tenure of Dieterich Buxtehude, as the most notable out of many examples over the course of time. The situation was of course different in the women-only societal niche of nunneries, where women not only were working in the 'lower' services, but also in the more treasured function of the organist.

It does not surprise that also child labour is part of the history. Of course one cannot count here the mutual help that fellow students gave each other while practicing. While the practice easily can be seen as exploiting a weaker part, one should remember that it offered people in the constraints of their society a low additional income which could contribute to their survival.

The working conditions in the bellows chambers of churches or chapels must frequently have been harsh, not only because of the construction and quality of the wind system. Adverse health effects must have been caused by dark rooms without windows, that were wet, humid, or ice-cold or, conversely, over-heated in the summer in cases when there were rather thin walls or windows.

Musical and acoustical consequences of bellows treading are less intensely discussed in the book. Does the bellows treading affect musical performance and, if such is the case: how (apart from the problems an inattentive bellows treader can create!)? Many, including this reviewer, have noticed and reported the differences in sound that can be heard when historical organs, replicas or reconstructions are played with wind produced by bellows treading instead of a motor-driven blower. Especially the effect of bellows treading on the full organ, the *plenum*, can be heard clearly: higher partials and high-pitched 'noise' in the sound appears to be reduced, and is usually remarked on positively.

Markus Zepf describes the technical historical development of various wind systems. Achieving stable wind was a major problem of the construction of wind systems. While the wind flow should provide a "lebendige Wind" (the modern term expresses a notion that the wind should not be totally stable, the degree of flexibility being always under consideration), it must be stable enough not to disturb the music.

I find Salmen's book to be an inspiring introduction. The historical information, drawn from a wide geographical and chronological array, interrupts the text flow here and there, but it is difficult to see how the author could have avoided this in continuous text. The book is not only interesting in itself, but even more so because it demonstrates that future organ research needs to explore non-traditional fields beyond music and technology.

Ibo Ortgies

Singing the Nations

Singing the Nations: Herder's Legacy, red. Dace Bula och Sigrid Rieuwerts (Ballads and Songs: International Studies 4), Trier: WVT, 2008. 361 s., ill., notex. ISBN 978-3-86821-018-7

Skriftserien *Ballads and Songs: International Studies* (BASIS) har sedan 2004 publicerat utgåvor med forskning om ballader och vokal traditionell musik. Den fjärde volymen, *Singing the Nations: Herder's Legacy*, består av artiklar från the 34th International Ballad Conference arrangerad av Kommission für Volkdichtung i Riga 2004. Enligt konferensens hemsida var huvudtemana "boundaries between narrative and non-narrative songs; oral poetry and nationalism; Baltic/comparative issues; national song catalogues" (www.music.lv/ballads/en.htm). Detta sammanfattar också innehållet i den här antologin.

Det är inte möjligt att här i detalj gå igenom och diskutera var och en av antologins trettiofem artiklar plus introduktion. Jag kommer därför mer allmänt presentera de fem delarna samt avrunda med några sammanfattande synpunkter och kommentarer.

Den första delen, "Herder's Legacy: Latvia and folksong", tar upp forskning om folksång i Lettland och olika forskares koppling till Lettland i allmänhet och Riga i synnerhet. Inte minst Herders koppling till Riga tas upp av flera. Tillsammans utgör artiklarna en intressant läsning som både speglar lokala förhållanden i Lettland och enskilda personers förhållande till traditionell sång/folksång insatta i en samtida, ofta idéhistorisk, kontext.

Antologins andra del har fått rubriken "Singing the Nations: Culture and Rhetoric". Precis som rubriken antyder handlar det här om olika aspekter på folklig sång, t.ex. texter, sångstilar och utövare, insatta i ett vidare sammanhang. Utöver en relativt stor geografisk spridning är också infallsvinklarna olika. Alltifrån övergripande nationella studier till individstudier och studier av en viss repertoar och/eller sång. Sammantaget ger de olika artiklarna en bra bild av hur nära sammankopplade de samtida skeendena och folkets sjungande är. De visar tydligt på vikten av att inte enbart ta hänsyn till vad som sjungs, utan också försöka förklara varför och i vilket sammanhang det sjungs.

Artiklarna har också det gemensamt att de alla på något sätt behandlar olika sångtexter och -repertoarer i ett nationellt sammanhang

– flera av de sånger som tas upp har använts eller används för att stödja formandet av en nationell identitet. Artiklarna spänner sig från hur nationella identiteter kan förstärkas (t.ex. genom norska skolsångböcker) till hur de kan skapas (exempelvis nationell tillhörighet hos afrikaaner i Sydafrika och skapandet av en estländsk nationell historia).

Insamlare, informanter och källor är i fokus i antologins tredje del: "Studying the nations: texts and traditions." Anslagen är något skiftande i de olika artiklarna, från Valentina Bolds inledande resonemang runt trovärdigheten hos och återupprättandet av synen på den skotske Frank Miller, till flera artiklar som rör tillgången på källmaterial i olika former. Problematiken som tas upp känns lätt igen även från svenskt håll, även om materialets beskaffenhet i många fall varierar.

Hur folklig sång kan kopplas till trosföreställningar, traditioner och vanor är utgångspunkten för flera av artiklarna i antologins fjärde del: "Singing and Sharing: Customs and Concepts". Gemensamt för artiklarna är att sångtexterna används som nyckelhål för att diskutera och illustrera andra aspekter av den kontext som de är en del av. Anslaget är intressant, inte minst ur en musiketnologisk synvinkel, då det pekar på vikten av att inte studera sångtexter som en isolerad företeelse utan som delar av ett större sammanhang.

En av de mer intressanta artiklarna i antologin återfinns i denna del: kanadensaren Martin Lovelaces bidrag "Neighbours and Night Visits in the Song Repertoire of Clarence Blois". I artikeln utgår han från en studie av sånger från Nova Scotia som tar upp nattbesökande friare. Det intressanta ligger dock främst i hans resonemang runt sitt förhållande till informanten Clarence Blois. Resonemanget mynnar ut i en mångbottnad diskussion om fältarbetarens oförstående för informantens egen situation i det samhälle som han/hon är en del av. Lovelaces diskussion är ytterst relevant för alla som genomför fältstudier där informanterna känner varandra och har ett, ibland komplicerat, förhållande till varandra och hur detta i sin tur kan påverka insamlingssituationen.

I antologins femte del, "Dialogues of genres: Herder's legacy enlarged", fokuserar de bidragande författarna i hög utsträckning på vad som sjungs och hur det sjungs. De två inledande artiklarna tar upp kopplingen mellan stilistiska drag i olika sånggenrer kopplat till olika etniska folkgrupper och deras historia. Fokus i övriga artiklar ligger emellertid snarare på intertextuella studier av traditionella sånger (oftast ballader) och andra kulturella uttrycksformer såsom livsberättelser, samtida litteratur och poesi, skillingtryck och liknande. Återkommande i dessa artiklar, även om det inte sägs uttalat, är exempel på hur olika narrativa diskurser omformar samma berättelse på olika sätt.

Singing the Nations: Herder's Legacy är på många sätt en mycket typisk antologi som baseras på inlägg från en konferens. Med sina trettiofem artiklar plus introduktion och förord fördelade på drygt 350 sidor säger det sig själv att varje författare, med undantag för redaktören Dace Bulas inledande artikel om lettisk folksång på närmare 25 sidor, har haft ett begränsat utrymme till sitt förfogande. Det har medfört att många av artiklarna mer hinner antyda olika aspekter av den aktuella studien än gå på djupet, vilket i sin tur får till följd att en läsning från pärm till pärm oundvikligen blir en resa med snabba kast mellan olika studier, geografiska områden, historiska

tidsepoker samt teoretiska och metodologiska ramar.

Till viss del gör dock antologins indelning i fem större delar läsningen något mer sammanhållen och tematiserad. Det bestående intrycket blir ändå att antologin presenterar ett smörgåsbord med många olika möjligheter och infallsvinklar på det stora och internationella forskningsområdet traditionell sång. Men om de enskilda artiklarna i flera fall därför förlorat i djup, fungerar boken ändå som en bra introduktion till, och översikt över, pågående forskning inom detta område av forskare från framför allt Europa och övriga västvärlden.

Någon direkt koppling till Herder får man dock i lejonparten av artiklarna leta efter – det blir istället upp till den enskilde läsaren att lista ut. En något elak tolkning är att det herderska arvet i den här antologin likställs med forskning om folklig sång överhuvudtaget. Utifrån antologins titel hade jag förväntat mig fler artiklar som explicit diskuterade vad Herders arv kan tänkas vara och vilka konsekvenser det fått ur ett mer idéhistoriskt perspektiv. Och även om flera av artiklarna behandlar kopplingen mellan traditionell sång och användandet av denna i nationalistiska sammanhang av olika slag, blir antologins titel utifrån denna aspekt snävare än det faktiska innehållet.

Med detta sagt, bör vikten av den här typen av antologier också lyftas fram. Precis som andra konferensantologier, ger även den här en möjlighet att ta del av pågående och nyligen avslutad forskning från andra länder och forskningstraditioner. Antologin visar tydligt – trots de ibland våldsamma kasten mellan olika ämnen, infallsvinklar och världsdelar – att även mer nationellt förankrad forskning kan vara av internationellt intresse. Särskilt de baltiska bidragen illustrerar att det är fruktbart att se utanför den egna nationen och de närmast liggande forskarnas resultat även vid studier av den egna musiktraditionen – om inte annat för att kunna göra jämförelser. Sådana utflykter kan inte annat än berika den inhemska forskningen med både igenkännande iakttagelser och nya perspektiv.

Karin Eriksson

A Song for Europe

A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest, red. Ivan Raykoff och Robert Deam Tobin. Aldershot: Ashgate, 2007. 190 s., notex. ISBN 978-0-7546-5879-5

Länge var det fansen och kalenderbitarna som ensamma stod för expertskapet kring *Eurovision Song Contest*, och det är också denna sorts *eurovisioniana* som dominerar det offentliga samtalet kring evenemanget, inte minst nöjesjournalistiken. Och publiceras gör det! Från att under sjuttiotalet ha varit något som bör tigas ihjäl, till att under åttiotalet vara något att pliktskyldigt omnämna, är det nu fritt fram (för att inte säga en plikt) för varje journalist och kulturskribent som inte vill anklagas för snobberi att engagera sig i schlagertävlingen, om än i skydd av humoristisk distans.

Som internationell begivenhet engagerar ESC ett enormt antal människor. I takt med att nya deltagarländer tillkommer får tävlingen också en allt mer påtaglig betydelse för den populära diskussionen om Europa. Mot denna bakgrund är det både väntat och välkommet att en ny grupp 'vetare' börjar formera sig:

forskarna. Man kan idag tala om ESC som ett forskningsfält: våren 2008 hölls den första internationella forskarkonferensen om evenemanget, och en egen litteratur håller på att växa fram.

A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest är den första antologin som helt ägnas fenomenet, men knappast den sista – ytterligare en är under utgivning, av en annan grupp forskare än de som här medverkar. Att intresset för ESC sträcker sig långt utanför Europas gränser visar sig redan i att bokens redaktörer båda är amerikaner. Vad är det då som engagerar forskare i detta mediejippo? Vad finns det så att säga att analysera i den trallvänliga musiken, de minutiöst koreograferade framträdandena, ja själva showen där inget lämnats åt slumpen utan det mesta är uttänkt på förhand som marknadsföring av såväl låtar och artister som hela nationer?

Lämnar man 'tabloidnivån', den omedelbara ytan av tonartshöjningar, nakenchocker och smörsång, och i stället begrundar *Eurovision Song Contest* som representationsprojekt så framträder en betydligt mer komplex bild. Som bokens författare belyser utifrån sina olika ämnesperspektiv (där musiketnologi och mediestudier dominerar) och nationella fokus är ESC inte bara en musiktävling, utan också en arena för förhandlingar om nationella, etniska och sexuella identiteter. Några korta nedslag i resonemangen får här exemplifiera de många intressanta problemställningarna i boken.

Eurovision Song Contest startade 1956 som en samproduktion mellan länderna i EBU (*European Broadcasting Union*). Förutom att vara en rent teknisk utmaning (tävlingen skulle direktsändas i samtliga länder vilket var en bedrift före satelliteran) fanns också, och finns alltjämt, fredsfrämjande tankar med evenemanget. Trots sina apolitiska ambitioner saknar tävlingen dock inte politisk betydelse, vilket diskuteras i flera av artiklarna. Om inte annat spelar tävlingen en viktig symbolisk roll när det gäller att ge en nation legitimitet som 'riktigt' europeiskt land. Detta är givetvis särskilt angeläget för nationer som aspirerar på medlemskap i EU, såsom har varit fallet med Polen, Slovenien, Estland och Lettland. Men även för en medlemsstat som Finland tas placeringen i ESC på stort allvar. Mari Pajala beskriver Finlands långa historia av bottenplaceringar i ESC som något av en landsskam, ett melodrama av upprepad besvikelse. Att gång på gång misslyckas i tävlingen uppfattas som ett slags bevis på den *otherness* i förhållande till Europa som Pajala menar är en del av finsk identitet. I och med Lordis seger i *Eurovision* 2006 fick Finland dock sin efterlängtade kulturella upprättelse, och gruppen hyllades som nationalhjältar i såväl populärpress som från högsta politiska ort.

Länder i vad som uppfattas som Europas marginaler tar tävlingen på större allvar än de etablerade (västliga) EU-länderna, och deltagandet engagerar här ofta samhällets styrande elit. Den starka tilltron till evenemanget som porten till den europeiska gemenskapen är påfallande. I Ivan Raykoffs artikel citeras till exempel Estlands premiärminister efter landets seger 2001: "We are no longer knocking at Europe's door. We are walking through it singing".

I tävlingens begynnelse speglade bidragen deltagarländernas nationella kultur, såväl vad gäller musikstil som sångspråk och framförande – vår egen Alice Babs framförde till exempel *Lilla stjärna* i folkdräkt 1958. Med tiden har dock kopplingen mellan nation och representation blivit allt mindre direkt. Musikaliskt har en relativt homogen

eurovisionsschlagerstil vuxit fram, om än kryddad med inslag av regional folkmusik, världsmusik eller de senaste poptrenderna. Det dominerande sångspråket är numera engelska, populärmusikens *lingua franca*. Denna tendens mot 'avnationalisering' torde inte minst vara en effekt av telefonröstningen som infördes i slutet av 1990-talet. För att vinna röster har det blivit nödvändigt att tilltala så brett som möjligt för att inkludera eller åtminstone inte exkludera vitt skilda publiker.

Kulturell särart kan dock fortfarande vara en valuta, självmedvetet använt och med rätt historisk *timing*. Detta är något som diskuteras i två av artiklarna med anledning av Turkiets segerbidrag 2003: Sertab Ereners *Every way that I can*. Matthew Gumperts ser låten som ett exempel på hur (schablon)bilden av den egna kulturen kan användas för att så att säga exotisera sig själv och därmed projicera både vad man vill vara och vad man opponerar sig emot. I detta fall är det en fråga om att framställa (den turkiska uppfattningen om) västs bild av öst, något som Gumperts diskuterar i termer av *auto-orientalism.* Musikaliskt är låten en hybrid av (vad gäller rytm och instrumentering) västliga och (vad gäller melodik och modalitet) 'orientaliska' drag. Sångspråket är engelska, men visuellt är det haremsromantik som dominerar: sångerskan och hennes dansare är klädda likt haremsdamer och koreografin är magdansinfluerad. Förutom att vara en konventionell kärlekssång kan låten enligt Gumpert också tolkas som Turkiets önskan om att erkännas som europeisk stat, en uppfattning som delas av Thomas Solomon. Att sången tog sig till seger kan enligt Solomon ses ett slags bifall till denna vädjan, vilket han menar beror på att tiden var mogen för Europa att öppna armarna för Turkiet. Slutsatsen är möjligen väl storslagen – man kan misstänka att Sertab Ereners sensuella haremsdam gick hem i stugorna alldeles i sin egen rätt.

Ett annat tema som behandlas i flera av antologins bidrag är gaypublikens engagemang i ESC. I sin studie av israeliska (manliga) homosexuella eurovisionfans påtalar Dafna Lemish att hbt-grupper runt om i Europa som samlad kraft kan ha ett reellt inflytande över utgången i tävlingen. Att den transsexuella israeliska artisten Dana International röstades fram som segrare 1998 var en sådan manifestation av "gay power", detta första år av telefonröstning. Vad i Eurovisionsschlagern gör den då så användbar för alternativa sexuella identiteter? Enligt Lemish ligger nyckeln i möjligheten till omkodning: ESC är visserligen mainstreamkultur, men evenemanget kan vändas till en akt av bemyndigande genom särskilda sociala praktiker och tolkningsstrategier. Tyvärr underlåter Lemish här att kommentera att själva ESC så att säga är på väg ut ur garderoben; att tilltalet till eller åtminstone flirten med gaykulturen håller på att bli en del av genrekonventionen. Förhållandet mellan mittfåra och subkultur är ju i högsta grad dynamisk, och påverkan går i båda riktningarna.

En viktig komponent i den subkulturella omkodningen är *camp*, ett begrepp som ofta förekommer i diskussioner om ESC-estetiken, men som egentligen är ganska svårdefinierat. I Lemishs förståelse är camp en fråga om läsart, om hur man svarar på en text, snarare än om några inherenta kvaliteter i själva låtarna. Campläsningar utmärks av förmågan att behålla en tolkningsmässig distans genom en "välvillig felläsning" av kulturella texter.

Det finns starka kopplingar mellan campestetik och *queer*, vilket bland andra Robert Deam

Tobin tar fasta på i sin artikel om ESC som material för marginaliserade grupper. I låtarnas och framträdandenas klichéer, överdrifter, känsloutspel och markerade show finns en potentiell problematisering av identitetspolitik; det är en fråga om att töja på och ifrågasätta gränser som uppfattas som givna. I kontexten ESC är det särskilt två slags marginalisering som står på spel: en som berör länderna i utkanten av 'det etablerade' Europa, en som berör de förfördelade grupper i Europa som lever utanför den sexuella normen. Låtarnas eklektiska bruk av musiktraditioner, det att på en gång framföra och parodiera, innebär möjligheten att både hävda och avfärda regionala, nationella och kontinentala identiteter. Emblematiskt för den produktiva störningen av både sexualitet och etnicitet var när Dana International vid segern viftade med Israels flagga. Gesten både bekräftade hennes israeliska identitet och Israel som en del av den europeiska populärkulturen, och pekade mot alternativa, möjligen utopiska, former av medlemskap.

Sammantaget är antologin en perspektivrik samling artiklar, vars analyser i många fall har relevans långt utanför själva *Eurovision Song Contest*. Vad man typiskt nog saknar, som så ofta i studiet av populärmusikaliska fenomen, är mer ingående studier av själva sångerna, deras textvärldar, musikaliska universum och formella villkor. I Thorsten Hindrichs undersökning av den tyske låtskrivaren Ralph Siegels "magiska formel" för schlagersuccéer får man en antydan om hur givande det kan vara att närstudera själva materialet. Det är ju trots allt de enskilda sångerna, de specifika framförandena, som tillsammans konstituerar fenomenet *Eurovision Song Contest*.

Karin Strand

Niels W. Gade og hans europæiske kreds

Inger Sørensen (utg.): *Niels W. Gade og hans europæiske kreds. En brevveksling 1836–1891.* Köpenhamn: Museum Tusculanum Press, 2008, 3 vol., 1660 s., ill. ISBN 978-87-635-2577-0

Niels Wilhelm Gade (1817–1890) ville bli berömd innan han fyllt 25 år. Och berömd blev han, både i hemlandet och utomlands. Gade var 1800-talets mest inflytelserika musikpersonlighet i Danmark och en mycket älskad kompositör på kontinenten och i England. Tonsättarbanan fick en flygande start med *Ossian*-uvertyren 1840 och den första symfonin, uruppförd av en begeistrad Mendelssohn i Gewandhaus tre år senare. Därmed var lyckan gjord för den unge dansken. Han reste på stipendium till Leipzig och blev snabbt Mendelssohns vikarie. Efter dennes död 1847 efterträdde Gade honom och gjorde därmed Schumann, som hoppats på befattningen, besviken. Redan 1848 återvände Gade till Köpenhamn och två år senare övertog han ledningen för konsertinstitutionen Musikforeningen där. Från 1867 ingick han i direktionen för det då nystartade musikkonservatoriet. På båda posterna kvarstod han till sin död 1890.

Hundra år senare inleddes arbetet med en vetenskaplig-praktisk utgåva av Gades samlade verk. Då etablerades även ett dokumentationscentrum på Det Kongelige Bibliotek med musikalier i ms., tryck, brev och andra dokument. Utgivaren av *Niels W. Gade og hans europæiske kreds*, Inger Sørensen, har tidigare (2002) givit ut en biografi över Gade, en annan över Gades första svärfar J.P.E. Hartmann samt fyra volymer med familjen Hartmanns brev.

Verket med Gades brevväxling under 54 år omfattar tre volymer på sammanlagt 1660 sidor. 1480 brev, de allra flesta från eller till Gade, återges i kronologisk ordning. De är skrivna på sju språk: den övervägande delen är på danska och tyska, övriga på engelska, svenska, norska, franska och italienska. Ett utförligt förord återges på danska och tyska. Proveniens anges efter varje brev. I breven nämnda personer har försetts med biografiska notiser på danska och de flesta har kunnat identifieras. Den tredje volymen avslutas med källförteckning, register över omnämnda Gade-verk samt orts- och personregister. Bokverkets många fina porträtt livar upp det hela.

Niels W. Gades vänkrets var mycket omfattande. Redan under Leipzig-tiden knöt han åtskilliga kontakter och sedan utvidgades kretsen alltmer under årens lopp. Till Gades mest namnkunniga utländska vänner som figurerar i dessa volymer hörde Felix och Fanny Mendelssohn, Robert och Clara Schumann, Franz Liszt, Ferdinand Hiller, Louis Spohr, Johannes Brahms, Max Bruch, Edvard Grieg, Jenny Lind, Ferdinand David, Joseph Joachim, Ignaz Moscheles, Hans von Bülow och Alexander Dreyschock. Bland danska vänner kan nämnas H.C. Andersen, August Bournonville och Johanne Luise Heiberg.

Eftersom Gade var ledare för Musikforeningen fick han brevledes ständiga förfrågningar från artister som ville medverka vid konserterna. Ett stort antal brev är från förlagen Breitkopf & Härtel och Kistner som alltid var parata att publicera nya verk av Gade. Många tonsättare skrev till Gade och bad honom godkänna dedikationer. Under sin levnad fick den populäre dansken många propåer om att komma till Tyskland, Holland, Sverige eller England för att deltaga i någon musikfest, dirigera egna verk eller bara besöka goda vänner. En grupp speciellt intressanta brev är de tolv som Gades första hustru Sophie sände till sin far J.P.E. Hartmann från Leipzig 1853. Gade hade då återvänt dit för att dirigera en serie konserter. Sophie skildrar musikaliska tilldragelser i denna metropol på ett både givande och roande sätt. Clara Schumanns två långa brev till Gade 1856 inför sina planerade framträdanden i Köpenhamn ger en livfull bild av hennes tillvaro som turnerande konsertpianist.

De många rara och förtjusande breven från Gade till familjemedlemmarna – alltifrån föräldrarna till ett barnbarn – vittnar om en högst sympatisk människa. Den varmt religiöse Gade framstår som genuint snäll, omtänksam, humoristisk och utrustad med ett övervägande ljust och optimistiskt sinnelag. Smått chockerande är dock att se hur nonchalant han behandlade det tyska språket. Trots sina år i Leipzig och alla tyska vänner kunde Gade obekymrat pränta ner grodor som "ich ist", "Sie bin" eller "mit die". På äldre dar lärde han sig hygglig engelska (inför en resa till en musikfest i Birmingham), vilket gjorde honom mäkta stolt över sig själv. Gade umgicks otvunget med den danska kungafamiljen och Christian IX gav honom t.o.m. ett eget arbetsrum på Christianborgs slott.

Bakom dessa tre volymer med Gades brevväxling ligger ett imponerande arbete. Bara att samla in mängder av brev från halva Europa och att tyda de olika handstilarna måste ha kostat mycken tid och möda. En plump i protokollet är tyvärr att breven på svenska rymmer åtskilliga avskrivningsfel – de borde ha kontrollerats bättre. Men frånsett detta är det en fröjd att med hjälp av Niels W. Gade fördjupa sig i det europeiska musiklivet

under 1800-talet, där han utan tvekan var en av de centrala personligheterna.

Bonnie Lomnäs

Imagination, Form, Movement and Sound

Svein Erik Tandberg: *Imagination, Form, Movement and Sound: Studies in Musical Improvisation*. Diss., Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet, 2008. 312 s., ill., notex. CD. ISBN 978-91-975911-8-8

Die vorliegende Arbeit untersucht den Bereich der musikalischen Improvisation, besonders die Orgelimprovisation. Die Wahl des Schwerpunkts „Orgelimprovisation" beruht zunächst darauf, dass der Verfasser selbst von seiner musikalischen Sozialisation her Organist ist, zugleich ist jedoch die Orgel auch das Instrument, auf dem sich die Praxis der Improvisation bis heute ungebrochen gehalten hat.

Tandbergs Arbeit gliedert sich in zwei umfangreiche Hauptteile – denen ein nicht weniger wichtiger Abschnitt „Preliminaries" vorausgeschickt wird (vgl. dazu unten). Hauptteil I beschreibt die Geschichte der Orgelimprovisation. Dargestellt wird für die Zeit bis zum Barock (abgesehen von einer Darstellung des Improvisations-Traktates von Tomás de Santa Maria) besonders die Praxis im deutschsprachigen Raum d.h. die Improvisation von Conrad Paumann bis zu den barocken „Orgelproben". Für das 19. Jahrhundert steht zumindest partiell ebenfalls der deutschsprachige Raum im Vordergrund, d.h. die Darstellung der liturgischen Improvisationspraxis bei dem bayrischen Lutheraner Johann Georg Herzog und dem Katholiken Heinrich Oberhoffer einerseits und die „symphonische" Improvisationspraxis Bruckners. Ausführlich behandelt wird aber auch die Pflege der Orgelimprovisation am Pariser Conservatoire durch so legendäre Improvisatoren wie César Franck, Charles-Marie Widor und Louis Vierne. Tandberg schließt mit einer Darstellung der Improvisationspraxis des 20. Jahrhunderts im französischen und deutschsprachigen Raum (Haselböck; Falcinelli; Wunderlich). Erfreulich ist dabei, dass die Improvisatoren selbst in Interviews zu Wort kommen.

Hauptteil II behandelt im wesentlichen die systematischen und praktischen Aspekte der Improvisation (Hier weitet sich der Blick Tandbergs über den Bereich der Orgel hinaus). Grundlegende Fragen werden erörtert – etwa die nach dem Verhältnis von Improvisations-Regeln und dem Subjekt des Improvisators, der Beziehung zwischen Improvisation und Komposition; dazu kommen Erörterungen zum improvisatorischen „Einfall", und zur Genese improvisatorischer Kreativität; ebenso werden lernpsychologische und lernphysiologische Probleme diskutiert, schließlich nicht minder Fragen des Improvisationsunterrichts. Deutlich wird in Tandbergs Arbeit ebenfalls, wie sehr all diese Fragestellungen zugleich im theologisch-liturgischen wie religiös-philosophischen Horizont stehen: Immer im Hintergrund gegenwärtig bleibt die Frage nach der Symbolwelt der christlichen Überlieferung, den Bedürfnissen der Kirchengemeinden und nach der religiösen Bedeutung von Improvisation (wie Musik) überhaupt.

Von erheblichem Gewicht ist aber auch die Einleitung der Arbeit: Tandberg geht methodisch von dem Prinzip "artistic research"

aus. Das „Verstehen" des Improvisierens ist – der Autor bezieht sich hier auf Paul Ricoeur – nicht nur ein kognitiver, sondern auch ein „künstlerischer", d.h. praktischer, re-kreativer Vorgang. Dementsprechend erläutert Tandberg seine Interpretation der Geschichte und der Probleme von Improvisation zugleich durch drei großangelegte musikalische Präsentationen. Präsentiert wird zunächst eine Sammlung von Improvisationen, die sich weitgehend an verschiedenen historischen Vorlagen orientieren ("Contrasts on an historic ground"); daneben steht die Rekonstruktion der Improvisationspraxis eines lutherischen Messgottesdienstes nach den Prinzipien Herzogs und der bayrischen Gottsdienstordnung ("A 19th Century Christmas Service"). Besonders aufwendig ist die Präsentation einer lateinischen Messe für Orgel, Vokalisten und Instrumentalisten ("A Concert Mass"). Die Beispiele werden jeweils ausführlich kommentiert. So wird etwa die Messe als ein Werk verstanden, in dem sich das Klangmaterial immer wieder aus den „sakralen" Traditionen (besonders dem *cantus planus*) herausgelöst und „profanisiert" wird (so wie entsprechend der Theologie Dietrich Bonhoeffers Gott selbst aus dem sakralen Bereich herausgetreten ist und sich in die profane Welt hineinbegeben hat).

Tandbergs Buch ist gut geschrieben und hoch informativ. Es gibt wenig Aspekte des Improvisierens, die Tandberg nicht zumindest angesprochen hat. Die Klangbeispiele demonstrieren Tandbergs Kenntnisse der musikalischen Stilistik, die Abschnitte, in denen der Autor weniger die akademische Stil-Kopie anvisiert, sondern ein eigenes musikalisches Idiom, sind nicht selten faszinierend.

Gerade die Fülle der Aspekte, die in der Arbeit entfaltet werden, bildet aber auch das Problem der Arbeit. Weil der Autor sich bemüht, so vollständig wie möglich zu referieren, kommt das Detail bisweilen zu kurz. So spielen beispielsweise in den kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen des deutschen Luthertums im 19. Jahrhundert die restaurativen Einflüsse eines „romantischen Katholizismus" eine größere Rolle, als Tandberg wahrnimmt. Umgekehrt hat gerade der Katholik Bruckner sich von solchen restaurativen Einflüssen weitgehend befreit (sonst wäre auch sein „symphonischer" Improvisationsstil kaum erklärbar). Mitunter werden von Tandberg die unterschiedlichen Positionen umgekehrt zwar ausführlich referiert, aber die persönliche Position des Verfassers wird nicht erkennbar. Dies ist auch deshalb bedauerlich, weil der Verfasser viele Anregungen gibt. Ein paar Beispiele: So beschreibt der Autor die Unterschiede zwischen Komposition und Improvisation – d.h. einerseits einen Prozess, in dem der Musiker sie zur Elaborierung seiner Vorstellungen Zeit lassen kann, und andererseits einen Vorgang, in dem „Entstehung" und „Aufführung" der Musik identisch sind. Aber was bedeutet dies für die Improvisationspraxis? Wäre der Improvisator also von der Anstrengung des kompositorischen Handwerks dispensiert, also nur – technisch versierter – Nachgestalter schon vorhandener stilistischer Muster und musikalischer Phrasen? Allerdings wäre Improvisation dann keine besonders „kreative" Kunst, sondern bloßes Kunst-Handwerk zum alltäglichen (vielleicht liturgischen) Gebrauch. Wenn man aber anspruchsvoller ist (und auch Tandberg ist anspruchsvoller!) – wie verhalten sich dann die Verwendung „akademischer" Regeln und schöpferische Individualität zueinander? Und wenn gerade diese Individualität

zu einem „guten" Improvisieren dazugehört (was auch Tandberg sagt) – wie kann man zu dieser Individualität kommen oder sie gar im Unterricht vermitteln? Zwar gibt es mittlerweile etliche empirisch-wissenschaftliche Erklärungen zur Genese des schöpferischen Einfalls (wie Tandberg ausführlich darlegt) – aber wenn die Genese schöpferischer Individualität ein Vorgang ist, der sich empirisch nachvollziehen lässt, lassen sich dann schöpferische Kreativität und Originalität auch technisch produzieren? Oder geht es bei der Entstehung des schöpferischen Einfalls auch um ein transzendentes Geschehen (wie etwa Tandbergs Interview-Partner Naji Hakim betont)?

Nicht ganz geklärt ist für den Rezensenten allerdings auch die Frage, wie sich bei Tandberg selbst improvisatorische Theorie und improvisatorische Praxis zueinander verhalten, d.h. inwieweit Tandbergs musikalische Präsentationen seine Reflexionen wirklich widerspiegeln. Zwar scheint Tandbergs Rekonstruktion z.B. des Orgelstils Buxtehudes durchaus plausibel. Auch seine Reinszenierung des lutherischen Gottesdienstes des 19. Jahrhunderts dürfte im großen und ganzen authentisch sein (sie zeigt übrigens auch, wie historistisch Kirchenmusik zeitweilig war!). Bedauerlich ist jedoch, dass der Autor das Klangmaterial, mit dem er etwa die nordische Saga *Det var en gang en dronning* in eine „symphonische Dichtung" übersetzt, weitaus weniger reflektiert (sondern nur den allgemeinen Verlauf der Improvisation beschreibt). Ebenso fragt man sich, inwieweit das Klangmaterial, mit dem Tandberg in seiner Messe die „Profanierung" der Sakralität Gottes veranschaulichen will, wirklich „profan" ist oder nicht noch partiell von Assoziationen an „sakrale Traditionen" geprägt. Könnte es sein, dass Tandberg in manchen musikalischen Zusammenhängen alle Reflexionen über sein Idiom hinter sich gelassen hat, um einfach nur „Musik" zu machen? Begreiflich wäre dies durchaus, und es besteht auch kein Anlass, dem Autor die semantische Präzision von Messiaens *langage musical* abzuverlangen.

Aber so ist das eben mit akademischen Arbeiten: Irgendwann müssen sie abgeschlossen sein, und dann haben Leser und Rezensenten die Aufgabe und das Vergnügen, die Anregungen des Autors weiterzudenken. Allerdings lässt man sich von der Arbeit Tandbergs auch bereitwillig zu diesem Vergnügen inspirieren.

Gustav A. Krieg

Musiklärartyper

Olle Tivenius: *Musiklärartyper: En typologisk studie av musiklärare vid kommunal musikskola.* Diss., Örebro universitet (Örebro Studies in Music Education 5), 2008. 244 s. ISBN 978-91-7668-619-5.

Det er for tiden stor interesse i Norden for å forske på musikklærerutdanning og ferdig utdannede musikklæreres kompetanse i møte med ulike skoleslag som kommunal musikk- og kulturskole, grunnopplæring og videregående skole. Olle Tivenius føyer seg fint inn i denne forskningsinteressen når han, med bakgrunn i egen erfaring som musikklærer i musikkskolen i Sverige og med henvisning til de nåværende politiske ambisjonene for musikk- eller kulturskolen i Sverige ved blant annet manglende læreplan for denne musikkopplæringsarenaen, ønsker "...att upprätta en typologi för

musiklärare vid svenska kommunala musik- och kulturskolor samt att beskriva olika typer, vilka genereras ur enkätsvar avseende hur deras attityder och värderingar i frågor som rör demokrati i vid mening avspeglas i verksamheten" (s. 9).

I avhandlingens innledende kapitler får vi en god innsikt i den konteksten 'institusjonen musikkskole' står i i Sverige. Spesielt er Tivenius' sin fortelling om musikkskolens stamtavle fra barndom, pubertet til den gylne middelaldrer og tilslutt den modne musikkskolen, interessant lesning for den nordiske leseren.

Avhandlingens fire forskningsspørsmål presenteres tidlig i avhandlingen som: (a) "Varifrån får musiklärarna vid svenska kommunala musik- och kulturskolor sina attityder och värderingar, vilka förhållanden ligger bakom och finns det specifika förhållanden som kan förklara attityder och värderingar som inte omfattas av de flesta? (b), Hur kan olika typer av musiklärare beskrivas? (c), Hur skiljer sig olika typers respektive attityder och värderingar åt? (d) På vilket vis avspeglas de olika typernas attityder och värderingar i deras respektive praktiker?" (s. 10). Disse spørsmålene ønsket Tivenius å belyse ved å gjennomføre en 'enkätundersökning'. To ulike 'enkäter' ble sendt ut til samtlige av Sveriges kommunale musikk- og kulturskoler samt 'stadsdelsskolorna' i Stockholm og Göteborg. Ved hver av de 71,5% av skolene som deltok, besvarte to musikklærere spørreskjemaene (totalt 834 ferdig utfylte spørreskjema). De to musikklærerne ble plukket ut av rektorene ved hver skole. Den gjennomførte 'enkätundersökningen' var også del av ett større anlagt forskningsprosjekt finansiert av Vetenskapsrådet som undersøkte tilsvarende spørsmål hos andre lærerkategorier.

Lærerne som deltok i Tivenius' sitt prosjekt hadde i gjennomsnitt 25 års yrkeserfaring fra den kommunale musikkskolen, og Tivenius fant at det særlig var fire faktorer som kjennetegnet deres holdninger og vurderinger. I faktoren 'mission' inngår holdninger som at "...den klassiska musiken och dess musikkultur – till skillnad mot den kommersiella – tillskrivs stora värden och att den är så berikande för människor att det känns viktig att få vara delaktig och att få göra andra delaktiga vilket associerar till missionärens självpåtagna uppgift" (s. 223). Faktoren 'känsla' handler om å sette "...elevernas egen känsla för musik och dess tillägnan" (s. 223) i fokus, mens det i faktoren 'elevorientering' inngår holdninger som understreker viktigheten av at undervisningen tilpasses "...till den musik eleven själv äger" (s. 223). Den fjerde faktoren, 'grund', viser til at det å utvikle "...en fungerande sånglig förmåga och rytmisk medvetenhet'" (s. 223) løftes frem som ett av de viktigste formålene for undervisningen av elevene i den kommunale musikkskolen.

På bakgrunn av variansanalyser av lærere innen ulike undervisningsemner og med ulik utdannings- og erfaringsbakgrunn og kjønn (genus), konkluderer Tivenius med at "...musiklärarna tillägnas i huvudsak sina attityder och värderingar genom socialisation inom det ämne de undervisar inom, där de olika ämnena har sina egna traditioner." (s. 118).

Med bakgrunn i ulike kombinasjoner av disse fire faktorene gjennom bruk av klusteranalyse, kommer Tivenius frem til åtte typer av musikklærere som han kaller: 'missionär', 'portvakt', 'musikant', 'mästarlärare', 'kapellmästare', 'förnyare', 'antiformalist' og 'pedagog'. Disse åtte typene kjennetegnes av ulike utgangspunkt for sin didaktiske tenkning

i musikkskolen, og har til dels motstridende oppfatninger om hva som legitimerer musikkundervisningen i musikkskolen. I den videre resultatfremstillingen i avhandlingen 'knas' ulike data slik at Tivenius tilslutt kan fremstille det han betegner som 'typernas världs- och självbilder'. Her fremstår typene i jeg-form som for eksempel 'musikanten': "Jag känner mig harmonisk och fungerar bra som lärare om jag bara har utrymme för att spela. Min undervisning går ut på att lära sig genom att spela. Spelglädjen är viktig och hänger samman med elevens känsla för musik och musikaliskt lärande, och är en absolut förutsättning för meningsfull verksamhet. Det är ett beprövat koncept som det inte finns någon anledning att ifrågasätta. Det fungerar bäst på elever som redan äger musiken. Jag är inte kinkig vad gäller repertoar, men jag är seriös och låter inte undervisningen fara iväg till något blaj som inte har med musiken att göra. Jag har visserligen inget att säga till om i kollegiet, men det gör inget. Jag bryr mig faktiskt inte så mycket. Jag spelar på med eleverna, och så länge det funkar så är det väl bra. Musiken kommer ju alltid att finnas." (s. 178).

I avhandlingen presenteres resultatene over ca. 100 sider, og Tivenius har lagt ned et svært omfattende arbeid i gjennomføringen av ulike statistiske analyser av datamaterialet. Selv om svært mange detaljer fra disse analysene finnes tilgjenglig i en vedlagt CD- plate, mangler en del relevant standardinformasjon om de statistiske analysene i selve avhandlingsteksten. Dette gjør det vanskelig å vurdere enkelte analysers validitet og reliabilitet.

Avhandlingen er skrevet av en person som er svært engasjert i musikk- og kulturskolenes fremtid, og avhandlingen bringer derfor avslutningsvis også en del utdanningspolitiske oppfordringer til å tenke nytt i musikkundervisningen av barn og unge. Tivenius oppfordrer eksempelvis til å tenke musikkskolen organisert som en del av et obligatorisk undervisningsløp i grunnskolen for å "... i framtiden tjäna våra barn och bidra till att rusta dem för livet – något som inte alltid är så lätt."(s. 219).

Siw Graabræk Nielsen

A Perspective Theory of Music Perception and Emotion

Björn Vickhoff: *A Perspective Theory of Music Perception and Emotion.* Diss., Institutionen för kultur, estetik och medier, Göteborgs universitet (Skrifter från musikvetenskap 90), 2008. 311 s. ISBN 978-91-85974-06-1

Björn Vickhoff (hädanefter: BV) ger en fascinerande bild över nya tvärdisciplinära erövringar och nya expanderande möjligheter inom fältet musik och känslor. Avhandlingen domineras av referat från moderna medicinska rön, vilket erbjuder nytänkande och tillgång till ett fält som normalt inte besöks av musikvetare. Avhandlingens ambitiösa och noggranna översikter ger en användbar ingång till olika synsätt på musik och känslor.

Vickhoff har en utgångsfråga: "Hur berörs vi känslomässigt av musik?" Frågan analyseras utifrån tre aspekter: Hur varseblir vi musik?; Hur ser sambandet ut mellan varseblivning av musik och känslor?; Vilken natur eller funktion har känslor som uppväckts av musik?

BV besvarar detta komplex genom litteraturstudier och ett analytiskt sammanbindande resonemang. Hans metod leder till fem olika perspektiv (därför "perspective theory") på

den musikaliska kommunikationen av känslor. Han går igenom vart och ett av dessa perspektiv, sammanfattar och genererar ett resultat i fyra hypoteser: Musik väcker omedvetet känslor hos lyssnaren; Det uppmärksammade objektet färgas av sådana känslor; Det betraktade objektet som på så sätt blir färgat av känslor kan vara den egna kroppen (känslor); eller musiken.

Studien bygger inte på empiri utan på teoretiska resonemang kring litteraturen. Däremot finns det en underliggande ström av musik som BV har egen erfarenhet av både som lyssnare och som musiker. Han vill uppenbarligen få förklaringar till sina egna upplevelser av känslor i musik. Detta är begripligt i ett konstnärligt synsätt, men det leder inte till väl avgränsade forskningsfrågor. Mitt i all teoretisk klarhet finns en specifik musikupplevelse som BV bär med sig som en outtalad referens. Det handlar om en överväldigande upplevelse av den brasilianska sångaren Gonzaguinhas framförande av Asa Branca. Det är ofrånkomligen så att det personliga perspektivet står i konflikt med översikterna.

Ibland blir BV:s kritik svepande mot andra forskare. Eftersom hans forskningsfrågor är omfattande och delvis oprecisa blir de kritiska resonemangen inte tydligt riktade. Detta framgår i valet av, och avgränsningen mellan, de olika perspektiven. Konsekvensen blir att förhållandet mellan perspektiven inte diskuteras och att avhandlingens första forskningsöversikt blir ojämn.

Efter denna forskningsöversikt beskrivs det första perspektivet – det egocentriska. Det är det kapitel som tydligast brottas med logiken. Fragmentariska beskrivningar av akustik, bioakustik, kropp och perception blandas. BV tar upp rumsdimensioner, tidsdimensioner, minne och gestalter. Därefter följer ett resonemang om rumsuppfattning, tidsuppfattning, minnen, ljudgestalter, riktningar och om hur ljud påverkar oss emotionellt samt ett avsnitt om den akustiska skalan och dissonans/konsonans. Ett parti tar upp "perceptual learning" och ett annat ger en beskrivning av ljudteknikerns roll i en musikproduktion. BV belyser vidare "stimulus imprinting" med framför allt exempel ur popmusik. Slutsatsen av det egocentriska perspektivet är att musik triggar känslor – direkt utan att de nått hjärnan. Denna tes växer outtalat fram som en underliggande tanke genom hela avhandlingen.

BV:s andra perspektiv kallas det dyadiska, att lyssna till den andre. Här utvecklar BV sitt samarbete med filosofen Helge Malmgren, där teorier om spegelneuroner behandlats. Detta är intressant: att vi omedvetet kan uppfatta, härma och tillägna oss rörelser hos en annan person. BV hävdar att musiken "... upplevs som den andre (upplever den) – som musikerns emotionella uttryck och att vi intar den andres perspektiv." BV påstår att vi känner musikens (fysiska) rörelse och att denna rörelse påverkar oss. Denna logiska kedja är kärnan i det dyadiska perspektivet: Musikerns känsla → musik → musikerns fysiska rörelse → lyssnarens spegelneuroner → lyssnarens upplevelse av rörelse → emottagen känsla.

Den underliggande teorin och den beskrivna kedjan antyder nya synsätt på musikperception. Denna beskrivning kan leda till fascinerande analyser av musicerande. Vi befinner oss på ett tidigt spekulativt stadium av forskningen men kan ana ett framtida samarbete mellan neurologi och musikforskning. Om denna teori kan tillämpas på musik (vilket verkar rimligt), kan vi beskriva hur musikalisk kommunikation kan ske vid sidan

av det vi normalt uppfattar som kroppens fem sinnen.

Det tredje perspektivet, som kallas det allocentriska, pekar på navigationen i det gemensamt upplevda musikaliska landskapet. BV beskriver hur musikperception struktureras av principer som har överenskommits utanför lyssnaren. Vi lär oss sekvenser som skapar förväntningar. Perspektivet beskriver den medvetna perceptionen där ljudet skapar känslor genom ett söksystem som är parallellt till grundprinciper för navigering. Åtskilliga neurologiska teorier får belägga och belysa hur musikstrukturer speglar människans tankestruktur. Resultatet av detta resonemang innebär att det strukturella och därmed det emotionella befinner sig på ett tidigt stadium i den neurologiska kedjan från sinnesförnimmelse till perception.

Det fjärde perspektivet kallas "the tribal perspective" vilket handlar om gruppens relation till perception av känslor. Det finns många tankar som emanerar ur moderna teorier om hur sociala beteenden och uppfattningar påverkar hur vi tar emot musik. BV:s framställning är i detta avsnitt ganska rapsodisk. Han väcker många frågor kring begrepp som t.ex. "tribe". Finns det här en koppling till social identitet eller etnicitet? Är den gemensamma riten i centrum? Kapitlet har många associationer ut i olika begreppsvärldar och erfarenheter, bland annat åtskilliga av BV självupplevda riter för gemenskap. Kopplingarna går dock över gränsen för vad som är ett logiskt vetenskapligt och systematiskt resonemang.

Det femte – det kulturella perspektivet – avslutar översikten. Avsnittet är förhållandevis kort. Via en kritisk diskussion om semiotiken leder oss BV till slutsatsen: tecken existerar bara i ett kulturellt (kognitivt medvetet) perspektiv, men eftersom musikaliska känslor väcks innan vår reflektion, kan inte semiotiken ge svar på frågor om de musikaliska känslornas mysterium.

Björn Vickhoffs avhandling är viktig eftersom den redovisar och sammanfattar ett enormt fält. Den kommer att vara en given källa till den som vill gå vidare i sökandet efter relationen mellan musik och känslor. Uppdelningen i fem perspektiv är rimlig; för att förstå musikaliska känslors karaktär krävs belysning från olika vinklar. Samtidigt saknar jag en mer klargörande indelning av fältet och mer fokuserade frågeställningar som kan styra upp vandringen i landskapet. Framför allt är det svårt att förhålla sig till BV:s blandning av självupplevda uppfattningar och systematiska iakttagelser.

Stig-Magnus Thorsén

En värld för sig själv

En värld för sig själv: Nya studier i medeltida ballader, red. Gunilla Byrman (Ord och musik och bild: intermediala studier 1), Växjö University Press, 2008. 445 s., ill. notex. ISBN 978-91-7636-586-1.

Under 2004–2005 återupptäcktes på Växjö stadsbibliotek en stor manuskriptsamling med nedskrifter av visor och annat folkloristiskt material som tillhört den engelske fornforskaren m. m. George Stephens (1813–1895). Stephens, som bodde i Stockholm 1834–1851 och senare fick en tjänst vid universitetet i Köpenhamn, samarbetade med Gunnar Olof Hyltén-Cavallius. Bland annat samlade de in och planerade en större utgivning av sitt insamlade material; nu

förvarat i Kungl. biblioteket Vs 3:3–5 (utkast till tryckmanus) och Vs 4 (primäruppteckningar). Av den planerade visutgivningen realiserades emellertid endast en volym, *Sveriges historiska och politiska visor. Första delen* (1853).

Hyltén-Cavallius och Stephens KB-samling är välkänd och har använts inom visforskning och -utgivning. Den upptar i första hand uppteckningar gjorda av Hyltén-Cavallius (många från Småland som var hans hemlandskap) men även material som förmedlats av andra upptecknare. En för forskningen väsentlig del av innehållet utgörs av texter och melodier till muntligt traderade medeltidsballader – i åtskilliga fall utgörs balladbeläggen av primäruppteckningar. Men man har länge misstänkt att George Stephens även förfogat över en egen samling. Ulf Peder Olrog och Bengt R. Jonsson från Svenskt visarkiv sökte därför efter en sådan, närmast på Huseby i Småland, där Stephens tillbringade mycken tid under sina sista år. Den samling man trodde existerade upptäcktes emellertid inte, och den ingick därför inte heller i vare sig Jonssons källgenomgång i *Svenskt balladtradition* I (1967) eller i visarkivets dokumentärutgåva *Sveriges Medeltida Ballader* (*SMB*, 1983–2001). Upptäckten av Stephens samling i Växjö väckte förstås berättigat uppseende, eftersom man här såg den saknade "Husebysamlingen", som nu gavs beckningen *George Stephens manuskriptsamling (GSMS).* Samlingen visade sig innehålla c:a fyrahundra handskrivna belägg på medeltida ballader och c:a sexhundra belägg på andra muntligt traderade visor, rim och sagor. GSMS blev utgångspunkten för en tvärvetenskaplig forskningsgrupp vid Växjö universitetet, "Intermedialitet och den medeltida balladen". Gruppen har nu utgivit en antologi, som främst tar fasta på balladinnehållet i GSMS. Målsättningen har varit att redovisa innehållet i samlingen, att ge en uppdaterad översyn av balladinsamlingen i Sverige (relaterad särskild till insamlingen i Småland), att närmare presentera George Stephens samt att analysera några speciellt utvalda ballader.

Efter ett inledande avsnitt av Sigurd Kværndrup och Boel Lindberg som bl.a. tar upp terminologin, följer elva artiklar som behandlar ballader från olika infallsvinklar. Karin Erikssons bidrag, "George Stephens. Samlare, fornforskare och skandinavist", är en grundlig och väldokumenterad biografi om Stephens, som bl.a. behandlar hans stora samlariver och allmänna engagemang för skandinavisk historia, för filologi och för det kulturella sambandet med England. Eriksson står även för en omsorgsfull genomgång av Stephens samling i bidraget "En bortglömd manuskriptsamling: George Stephens efterlämnade uppteckningar". Här redogör och kommenterar hon samlingens tillkomst, innehåll, pikturer etc. Flera materialkatagorier ingår här, bl.a. Stephens egna avskrifter från andra samlingar, Hyltén-Cavallius uppteckningar samt de bådas gemensamma avskrifter. En materialkategori sätter Karin Eriksson ett frågetecken för, nämligen Stephens egna uppteckningar. Huruvida Stephens själv upptecknade visor ur muntlig tradition är en fråga som aktualiseras i och med föreliggande antologi; detta har man hittills förutsatt att han inte gjort (B.R. Jonsson skriver sålunda i *Svensk balladtradition I* att Stephens synbarligen inte gjort egna uppteckningar).

För uppteckningsförfarandet av de enskilda balladerna är upptecknaren naturligtvis viktig. Ett högt källvärde tillskriver Eriksson Stephens brevväxling med den finländske skolmannen Fabian Collan. 1843 skrev Stephens till denne att han inte bara samlat

utan också upptecknat folksagor efter muntligt föredrag. Vissheten om att Stephens själv upptecknat sagor skulle kunna tyda på att han även upptecknat visor, även om det är mindre troligt. Karin Eriksson verkar här själv osäker på sin ståndpunkt. Hon skriver (s. 217) att det inte med säkerhet kan fastställas att GSMS innehåller originalupptecknigar av Stephens. Samtidigt menar hon att det framgår av brevväxlingen med Collan att han "samlat och tecknat upp visor" (s. 197). Men bortsett från om Stephens gjort egna upptecknigar eller ej så har Karin Eriksson i sina artiklar förmedlat bilden av en intressant personlighet som säkert spelade en större roll för Hyltén-Cavallius och Stephens samlingar och utgivningsplaner än vad man hittills förmodat.

Magnus Gustafsson, chef för Smålands musikarkiv men också knuten till forskningsgruppen, ger i sin artikel "Det svenska balladmaterialet. En översikt med inriktning på typ och proveniens" en förteckning av hur balladerna i SMB fördelar sig på upptecknigslandskap i Sverige och svenskspråkiga Finland. Här finns även statistik över GSMS:s fördelning på olika landskap. Statistiken bör kunna ge startpunkt för undersökningar om exempelvis den svenska balladens etablering och utbredning samt för Stephens urval för sin egen samling (där upptecknigar från Småland klart överväger). Statistik av detta slag har emellertid sina fallgropar och det är därför nödvändigt att siffrorna tolkas rätt och kommenteras – något som Gustafsson också gör. Åtskilliga faktorer kan förklara vissa siffror: de tidiga upptecknarnas intresse för insamling i sina egna hemlandskap, landsmålsrörelsens regionalisering av upptecknandet och, för enskilda balladers del, berättelsens anknytning till viss plats etc. Artikelförfattaren har tydligt tagit fram dessa omständigheter. Skulle något tilläggas för betydelsen av den horisontella spridningen vore det skillingtrycken (både tryckorterna och publiceringen i sig).

Tre textforskare, Sigurd Kværndrup, Gunilla Byrman och Tommy Olofsson har givit sig i kast med analyser av enskilda ballader som finns företrädda i GSMS. Kværndrups artikel "Ridderen, jomfruen og den tredje: Studier i Växjö-samlingens ballader" presenterar de balladtyper som förekommer i GSMS (med undantag för skämtballaderna) med jämförelser mellan dessa och dem som ingår SMB (således de tidigare kända beläggen i Hyltén-Cavallius och Stephens samling i KB). Skämtballaderna i GSMS behandlas av Gunilla Byrman i artikeln "'Det är inge dingeldang, fast eder tyckes så': Tjugofyra skämtballader", och är liksom Kværndrups artikel en genomgång med kommentarer till innehållet och jämförelser mellan olika utskrifter. Skämtballaderna har även fångat Tommy Olofsson som skriver om "Den magstarka käringen: Om roliga medeltidsballader" med synpunkter på det skämtsamma i allmänhet och *Käringen på barnsöl* i synnerhet. Byrmans andra artikel i antologin, "Nyfyndet 'Osteknoppen': Språk, innehåll och tolkning", ägnas en bestämd visa, *Osteknoppen*, som uppges vara en hittills okänd ballad. Bedömningen av dessa artiklar får överlämnas åt sakkunniga textforskare. Men att *Osteknoppen* inte tidigare synts i balladsammanhang beror säkert på att visan av Jonsson (*Svensk balladtradition*, s. 357) avfärdats som en balladparodi. Denna uppgift är verkligen inte lättfunnen men visst vore det intressant, även för en icke-språkvetare, om Gunilla Byrman – kanske i annat sammanhang – ville tillämpa sin ingående språkanalys för att bemöta Jonsson.

Ett samarbete mellan text- och musikforskning visar Sigurd Kværndrup och Magnus Gustafsson i sin artikel "Trolldom: Studier i Hyltén-Cavallius naturmytiska universum". Kværndrup, vars bidrag också har ett folkloristiskt intresse, har undersökt hur de naturmytiska balladerna i GSMS från Småland förhåller sig till och kan förstås utifrån Hyltén-Cavallius verk *Wärend och Wirdarne* (1864–68). Han ställer upp fem olika möjligheter, fem förklaringsmodeller, att skildra det främmande i naturmystiken. Den fråga som Magnus Gustafsson söker besvara är om det finns några signifikanta musikaliska skillnader inom de här modellerna. Han har här lyckats finna några belysande exempel. I *Näcken bejlare* (SMB 20) befinner vi oss enligt Kværndrup i ett poetiskt, naturmytiskt universum, medan *Agneta och havsmannen* (SMB 19) representerar en efterklang till medeltidens bergtagningsvisor. Förutsatt att balladerna traderats i en någorlunda enhetlig egenmelodiform (dvs. en specifik melodityp har ursprungligen knutits till en specifik texttyp) – något som dock är ovanligt – borde då melodiuppteckningarna till sistnämnda visa återspegla ett yngre melodiskikt. Så förefaller också vara fallet. Detta är givetvis inget bevis för att sådana paralleller finns generellt. Här behövs åtskilliga reservationer, bland mycket annat eventuella melodibyten och skillingtryckens betydelse för normalisering/modernisering av text och melodi. Men Gustafssons iakttagelser ger *en* ny och spännande möjlighet att analysera balladmelodimaterialet. Det ger exempel på sådan forskning som bör göras; även total brist på samstämmighet modell-melodi skulle här inte vara ett helt ointressant resultat.

Eva Kjellanders artikel, "Den erotiska spelmannen: Näcken i sägen och ballad", är närmast ett folkloristiskt bidrag till antologin. Kjellander behandlar näcken i folktron med tonvikt på näcktemat i balladerna. En skillnad mellan sägner och ballader är att i sägnerna tar männen stor plats genom spelmansberättelserna medan det i balladerna är kvinnorna som sätts i samband med näcken. Kjellanders bidrag är både informativt och roligt att läsa. Men har hon något fog för sin fråga om säckpipan som näckinstrument före fiolens tid? Ligger inte giga eller fiddla (eller kanske harpa) närmare till hands?

Ur musiketnologisk synvinkel väger en artikel av Karin Eriksson och Boel Lindberg tungt: "En ballad utan melodi är som en kropp utan själ: Balladmelodierna i George Stephens manuskriptsamling". Artikeln behandlar det som egentligen är en av de stora utgångspunkterna för undersökningen av balladmelodierna i GSMS, hur dessa melodibelägg förhåller sig till källorna i KB:s Vs 3 och 4. Rör det sig om helt nytt material, avskrifter eller redigeringar? För ett mindre antal melodier rör det sig utan tvekan om ett nytt material som bör ingå i ett supplement till SMB. Vad som är "nytt" eller ej i GSMS i jämförelse med Vs 3–4 är emellertid inte självklart. Ett exempel: melodin till *Jungfrun förvandlad till lind* (SMB 12), som finns både i GSMS och i Vs 3 (båda återgivna i artikeln s. 179). Vs 3 är skissartad, har flera ändringar och överstrykningar, inga taktstreck men ett streck vid frasslut och ett inne i respektive fraser. GSMS är en tydlig utskrift, sönderklippt till tre notsystem som vardera motsvarar en fras (eller två). Vidare förekommer vissa melodiska avvikelser mellan de båda nedskrifterna.

Hur förhåller sig nu dessa båda belägg till varandra? Författarna diskuterar här några problem som uppstår, t.ex. vilken nedskrift

som ligger närmast primäruppteckningen. Frånvaron av taktstreck i GSMS skulle tyda på att denna ligger närmast en primäruppteckning. Å andra sidan skulle Vs 3 med sin skissartade notering vara mer primär. Sannolikt är sistnämnda förslag det rätta: nedskriften i Vs 3 *är* förmodligen primäruppteckningen. För detta talar de ändringar som tyder på problem med att skriva ned melodin – till skillnad mot GSMS som är en förtydligad utskrift. Båda saknar dock taktstreck; något som inte är ovanligt i sådana uppteckningar. Vi vet nu att taktstreck gärna utsattes i efterhand tillsammans med en 'normalisering' av rytmen för att passa in i en regelbunden taktart. Streck vid frasslut är heller inte ovanligt; att de här förekommer även inne i några fraser kan ha att göra med sångarens frasering. Svårigheten att entydigt fastställa en melodis tonart, som också talas om i detta sammanhang, må vara ett sätt att kommentera tonaliteten. Men ur källkritisk aspekt tyder detta snarast på att melodin är tonalitetsmässigt oredigerad. I äldre folklig sång kan tonaliteten t.o.m växla mellan olika fraser. Men även andra diskussioner förs i artikeln. Genom de melodiska olikheterna skulle GSMS och Vs 3 kunna representera två olika framföranden efter samma traditionsbärare. Denna tolkning är också möjlig. Artikeln innehåller flera intressanta iakttagelser, källkritiska problem och framdiskuterade slutsatser; en del vill man gärna hålla med om, andra inte. Många frågor har heller inga givna svar. Det är en viktig diskussion som förs, då olika detaljutformningar kan säga mycket om både upptecknarens problem i de fall det rör sig om en primäruppteckning och hur man i nästa steg (utskrift av upptecknaren själv eller annan person) kan vilja förtydliga en svårläst skiss och/eller redigera notskriften utifrån en konstmusikalisk norm.

Antologins sista artikel är skriven av Magnus Gustafsson, "'En verld för sig sjelf': Några huvudlinjer i småländskt vis- och balladsamlande". Det är en kunskapsrik och välskriven artikel som kronologiskt följer insamlingen i Småland. För musikintresserade är det välkommet med nedslag i uppteckningar med melodi, som exempelvis efter den fattiga backstugumman 'Halta-Kajsa' från Ryd, senare barnpiga hos Hyltén-Cavallius i Stockholm. Efter henne gjorde Hyltén-Cavallius många balladuppteckningar.

Terminologin i antologin är ett problem. Det gäller inte enbart det olika bruket inom text- och melodiforskning av 'variant' och 'version'. Men även i övrigt blir det ibland begreppsförvirring. Distinktionen mellan 'ballad' och 'balladtyp' är nödvändig (det finns inte över 5 000 'ballader' på svenska, däremot så många utskrifter, där alla tillhör någon av de 263 kända texttyperna). Och hur kan en 'avskrift' utgöra "i vissa fall ett muntligt framförande av en ballad" (s. 22)? En terminologisk finslipning borde vara på sin plats inför kommande publikationer.

Forskningsgruppen "Intermedialitet och den medeltida balladen" vill argumentera för att balladen ska uppfattas som en intermedial konstform. Fem olika medier förenas i den, "dans, musik, dikt, bild och slutligen den samvarodimension – ett fiktivt rum – som uppstår när ett antal människor gemensamt framför balladen under sång och dans." (s. 20). Man hade dock gärna hört mer om vad detta innebär i den praktiska forskningen och hur det intermediala kan fördelas över tid och rum. Från den tid när ballader började skrivas ned finns inga belägg för ett samband med dans i Sverige – inte heller att flera människor föll in i omkvädena. *En värld för sig själv* ger olika infallsvinklar på balladen, men – bortsett från artiklar om insamling och källkritik – ur

företrädesvis *ett* dominerande perspektiv. Som helhet är boken tvärvetenskaplig, men man saknar ett bredare samarbete kring ett bestämt material mellan olika discipliner ("Trolldom" är ett undantag). Man kan således aldrig bortse från att en visa är sjungen, även om ingen melodiuppteckning föreligger. När t.ex. Kværndrup säger (s. 117) att en ballad med tvåradig strofform och trallomkväde inte tagit det tragiska innehållet på allvar utan i stället "måske snarere har været brugt til selskabelighet" kan det finnas rent musikaliska förklaringar. Man kan tänka sig att ett byte till en för tiden modernare melodi (med fyra 'normallånga' fraser) medfört ett byte av omkväden med extra korta och/eller långa textrader till trallomkväden av anpassningsbar längd. Exempel finns på sådant.

Margareta Jersild

"... världens skridskotystnad före Bach"

Lena Weman Ericsson: "*... världens skridskotystnad före Bach": Historiskt informerad uppförandepraxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv, belyst genom en fallstudie av sonat i E-dur, BWV 1035, av J S Bach.* Diss., Institutionen för musik och medier, Luleå tekniska universitet, 2008. 153 s., notex., CD.

Är intresset för 'tidig musik' verkligen sökandet efter svunna klangvärldar eller är det helt enkelt fråga om musiker som med historien som förklädnad vill presentera ny, revolutionerande musik? Efter konserten den 4 december 2008 i Studio Academicum, Piteå är jag inte helt säker på vilket jag skall tro.

En konstnärlig avhandling består som bekant av en inledande konsert. Respondenten Lena Weman Ericsson dokumenterade i sitt framförande av J. S. Bachs flöjtsonater en imponerande förmåga att realisera de interpretativa intentioner som presenteras i den avhandling som ventilerades påföljande dag. Bländande teknik och övertygande konstnärlig gestaltning kännetecknade såväl respondentens spel som bihandledarens, Hans-Ola Ericssons, beledsagning på cembalo och orgel. Konserten spelades in och dagen därpå fick alla som bevistade ventileringen av avhandlingen en CD, vilket säger något om de tekniska och personella resurser som finns vid musikhögskolan i Piteå.

Själva disputationen var också upplagd som en musikfest: i aulan fanns alla upptänkliga hjälpmedel, orgel, cembalo, piano, power point och en stor publik. Själva avhandlingens titel *Historiskt informerad uppförandepraxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv, belyst genom en fallstudie av sonat i E-dur för flöjt BWV 1035, av J S Bach* hade inte avskräckt. Själv prövade jag länge att finna en enklare formulering, exempelvis "Att spela enligt vad vi vet om tidens musikmiljö och med kunskap om det musikaliska materialet och dess sammansättning". Tyvärr glömde jag fråga respondenten om denna översättning kunde godkännas. Kanske finns det en viss risk för att titeln skrämma bort en och annan 'tidig musik'-älskare, vilket vore synd eftersom avhandlingen är både lättläst och av centralt intresse för interpreter av barockmusik.

Lena Weman Ericsson börjar sin avhandling med att ge läsaren en personlig och öppenhjärtig bild av sin musikaliska värld. Att bygga sitt musikskapande på vetenskaplig grund har visserligen varit en praxis alltsedan

medeltiden men först under de senare decennierna har den etablerats som del av en högre musikutbildning världen över. Kombinationen 'utövande musiker'- 'utövande musikforskare' är utan tvekan under tillväxt och denna dubbla kompetens finns hos många av de forskare som Lena Weman Ericsson refererar till i sin avhandling.

Efter sitt personliga credo och en dokumenterad fascination för Bachs musik följer i avhandlingen ett kapitel som redovisar ett teoretiskt perspektiv med ingående begreppsanalys följt av ett kapitel som redogör för den metodiska grunden för analys och interpretation, bland annat med utgångspunkt från Laurence Dreyfus begrepp "inventio". I det fjärde kapitlet med titeln "En historisk socio-kulturell kontext" presenteras tidigare forskning, stilbegrepp såsom galant stil och flöjtens etablering i Tyska Riket under 1700-talet. Kapitel 5, som är avhandlingens kärna, innefattar analys av sonatens olika satser, diskussion om instrument, temperering, konventioner och ornamentik. Det sista kapitlet ,"Interpretation", tar upp en del om den interpretativa processen men beskriver i huvudsak de olika tillfällen där inspelningarna gjordes för den CD-skiva som ligger fäst på avhandlingens andra omslagssida.

Avhandlingen är skriven i en spontan, personlig, närmast poetisk stil och vittnar om en författare som är förtrogen såväl med sitt instrument, med 1700-talets musik, som med nya strömningar inom musikvetenskap och musikfilosofi. Litteraturen är enorm på detta område, men författaren har gjort ett bra urval som är inriktat på litteratur i den nuvarande forskningsfronten. En del äldre litteratur kanske skulle ha kunnat vidga perspektivet. Det gäller exempelvis Thurston Dart/Ingmar Bengtsson, *Musikalisk Praxis*, Adolf Beyschlag *Die Ornamentik der Musik,* Marianne Danckwardt, *Intrumentale und vokale Kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach,* men kanske framförallt äldre kompositionsläror såsom Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (1782).

Avhandlingen är fokuserad på en rad generella problem som säkert flertalet grubblat över som sysslat med historisk musik, t.ex. "att vara trogen en notbild och samtidigt vara artistiskt fri inför en notbild" eller "att känna sig trygg i en sociokulturell kontext från 1700-talet med tidstrogna instrument" när man musicerar för människor på 2000-talet för vilka flertalet denna kontext och denna klangbild är främmande.

Vid disputationen frågade jag respondenten om "Historiskt informerad uppförandepraxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv" kunde innebära en risk för att man opererar med föreställningar om uppförandepraxis och detaljer rörande gamla instrument som inte bara komplicerar interpretens relation till musikverket utan även den nutida lyssnarens upplevelse av verket ifråga? Kanske verket håller minst lika bra även om klangbilden är en annan och framförandet är mer utifrån gällande klangideal än förflutna? Respondenten beskriver nämligen själv på första sidan sin egen väg från tvivel till övertygelse i sitt historiska sökandet. Men slutsatsen blir som sagt ett credo: "... historiskt informerad uppförandepraxis gav mig ett allmänt kunskapsmässigt djup, som gjorde mig övertygad om möjligheten att genom denna kunskap också kunna nå ett musikaliskt djup" (s. 1).

Vid sidan av detta sökande efter det "autentiska" för en notbild från svunna sekel finns en annan sida där musikverken utsätts för

egensinniga tolkningar efter moderna stilideal, t.ex. Glenn Goulds nu klassiska tolkning av bl.a. *Das wohltemperierte Clavier.* Även inom pop, rock och hårdrock som *heavy metal* har integrationen av det historiska arvet blivit alltmer påtagligt, där inte minst det virtuosa 1800-talet, med tonsättare som Liszt och Paganini, är direkt mönsterbildande för våra dagars virtuoser på gitarr, elbas, klaviatur etc. I efterdyningarna av en sådan utveckling blir ett historiskt interpretationsbegrepp vittomfattande och variationsrikt.

Respondenten citerar som inledning till avhandlingen en dikt av Lars Gustafsson som ger en poetisk tolkning av hur fattig musikvärlden måste ha tett sig före tiden för Bachs musik. Åtskilligt i författarens stil förefaller vara inspirerat av ett sådant poetiskt språkbruk som därmed skiljer sig från traditionell musikvetenskaplig prosa. Fördelen härmed är att den ger ett bättre närmevärde till det 'obeskrivbara', till musikens självt.

Författaren utmanar på många sätt i sin avhandling: hon söker sig medvetet till det svåra, problematiska, osäkra, väljer en sonat vars auktor och tillkomst bygger på en sekundär källa, vars stil är svårbestämd och som är tekniskt svår att behärska. Kanske är just detta nyckeln till att hon ger oss många inblickar i sitt interpreterande arbete, det som brukar kallas 'tyst kunskap'? Den spontana stilen gör läsaren intresserad av interpretens problem som hon till och med söker sträcka ut till det omedvetna! Men avhandlingen frammanar också många övergripande frågor: Vem bestämmer vad som är ett "historiskt informerat framförande"? Vad är det att vara interpret/tolkare i förhållande till döda och levande auktorer? Vad är väsentligast, att musicera eller interpretera?

I Dart/Bengtssons klassiska bok om uppförandepraxis finns på s. 17 en intressant beskrivning av hur notskriften tolkades under 17- och 1800-talen jämfört med hur notskriften tolkas i dag. Författaren är inne på en liknande diskussion på s. 7: vad har tonsättaren noterat och vad har han utelämnat av det som han uppfattat som varande självklar *know how* hos interpreten? Författaren har också gjort sin variant av musikalisk kommunikationskedja

vars nu klassiska och fortfarande obestridda modell skapades av Carl Lesche och Ingmar Bengtsson. Respondentens modell diskuterades ingående vid disputationen av medlemmar ur den extraopponerande betygsnämnden. Personligen reagerade jag gentemot modellen eftersom jag anser att lyssnarens upplevelse och reaktion inte tillräckligt beaktas. Modellen blir i stället i hög grad begränsad till att illustrera den inre dialogen mellan notbilden och interpreten. Den sociala kontexten förblir hos författaren en odefinierad storhet.

Är framförandet en del av verket såsom författaren framhåller? Här fanns traditionellt en principiell skillnad mellan exempelvis uppfattningarna hos en Hans von Bülow och en Johannes Brahms. Går det att finna den enda sanna interpretation i ett verk? Von Bülow var länge övertygad. Men till och med han började med åren tveka om sina principer, kanske under påverkan av vännen Brahms. Mellan dem fanns nämligen en avgörande meningsskillnad: Brahms såg själva *nottexten* som sakrosankt medan tolkningarna för honom var tidsbundna övergångsstadier från en tid till en annan. von Bülow såg däremot *tolkningen* som skapandet av en tradition som påverkade kompositionen och ständigt förändrade densamma. Denna växelverkan aktualiseras av respondenten som

föreställer sig att verket uppstår i växelverkan mellan notation och framförande. Samtidigt ser hon notationen som något som är av "icke essentiell natur", vilket komplicerar det hela.

"Autenticitet" är något av 'tidig musikrörelsens' mest diskuterade företeelse och begrepp. I bemärkelsen 'drömmen om att nå det förflutna' är den nästan lika omöjlig som drömmen att nå framtiden, men utan tvekan har drömmen om det förflutnas musik varit mycket kreativ. Men att föreställa sig det förflutna är som bekant en kombination av vad man vet, vad man tror och vad man fantiserar. Hur mycket är vetande och sanning och hur mycket är tro i vårt realiserande av notdokument från det förflutna? Författaren tror på "att vi, verkande i en annan tid, kan tillgodogöra oss så mycket kunskap att vi kan hävda att verkets sociokulturella kontext inte gått förlorad utan att den går att återskapa…" (s. 21). Men det finns ju också eviga värden som kan hjälpa oss på traven, kärlek, gudstro, upplevelsen av naturen, sexualdrift etc. Mänskligheten är som vi individer likt ett träd som – för att citera Göran Sonnevi- bär inom oss alla åldrar. Det är förutsättningen för att tolka artefakterna bakåt i tiden, även om de aldrig kommer att återuppstå i samma, identiska skepnad.

Det är väl ingen tvekan om att författaren vill repatriera sökande efter det som tidigare gått under beteckningen autenticitet men som nu uppdateras till ett mer vetenskapligt definierat och förklarat begrepp som "historiskt informerad uppförandepraxis?" Men hur gör hon det?

I tredje kapitlet, "Metodisk grund för analys och interpretation" prövar författaren en intressant men också kontroversiell infallsvinkel när hon vill "försöka föreställa sig hur en kompositör agerade, när denne komponerade sitt verk, just därför att denna process kan visa på strukturer som för interpretationen kan vara intressanta." (s. 27). Hur långt kan vi gå i att tolka kompositörens avsikter utan att det blir rena fantasier? Personligen tycker jag det går för långt om man tror sig kunna rekonstruera tonsättarens kompositionsavgöranden i detalj: "En anledning till att Bach väljer att avbryta sekvensrörelsen i melodistämman … kan vara att han behövde åttondelsupptakten till takt 19." (s. 78). Hypoteserna kan kanske ibland leda rätt, men de öppnar också för rena spekulationer.

Valet av Laurence Dreyfus "inventio"-begrepp och hans dekompositionsteknik enligt konventionella mönster är kanske såsom författaren påpekade, givande för den interpretativa processen. Men Robert L. Marshalls traditionella analys (1972) enligt Matthesons normer och Hans Eppsteins analys utifrån begreppet "integration" står enligt min mening betydligt närmare materialet och även 1700-talet. Respondenten hade visserligen vid disputationen en poäng i att E-dur sonaten inte har den kontrapunktiska struktur som kännetecknar Eppsteins vid analys valda h-mollsonat. "Musikalisk form", "harmonisk progression" fanns säkert på 1700-talet även om det är termer som tillkommit senare. Här kommer vi till ett principiellt dilemma om vi försöker att analysera i enlighet med samtida teoretiker. Hur man än bär sig åt vid analys kan man inte frångå sitt erövrade musikaliska tänkande och det blir en konstlad rekonstruktion hur man än söker arbeta sig in i det förflutna. Det är därför möjligt att respondenten trots allt valt rätt väg när hon utgått från ett modernt alternativ.

Kapitel 4, " En historisk socio-kulturell kontext" utgör avhandlingens fallstudie. Här

ligger fokus på ett yttre betraktelsesätt och frågor rörande datering, genre och stil samt besättning behandlas. Genomgången av källor och manuskript är informativa och forskningen kring sonaten väl redovisad. Diskussionen om genretillhörigheten är övertygande liksom frågor rörande stilen. Ibland har författaren en benägenhet att dra iväg med hypoteserna väl långt (s. 53, 56, 93, 102), men det stimulerar onekligen fantasin och kan som sagt ge upphov till nytt sökande. När författaren kommer in på sin musikaliska praxis blir stilen mer pragmatisk och man känner att det är den trygga musikern som talar: "Resultatet av den här temperaturen är en milt oliksvävande temperatur som har karakteristik men ändå tillåter tonarter med många förtecken, vilket blir viktigare ju längre in på 1700-talet vi kommer repertoarmässigt, inte minst när det gäller Bachs musik." (s. 94). Ändå mera gäller det när författaren på s. 102 beskriver "specialdrillen" som är pedagogiskt informativt, dock mer avsedd för *Kenner* än *Liebhaber*.

I sjätte och sista kapitlet "Interpretation" knyter författaren ihop säcken genom att sammanfatta tidigare kapitel, redovisa sitt samarbete med Hans-Ola Ericsson och de olika tillfällen där sonaten spelats, föredömligt presenterade på bifogad CD. De olika inspelningarna ger exempel på synnerligen avvikande interpretationer, där cembalotyp eller orgel sätter flöjten i helt olika klangkombinationer liksom olika typar av rumsakustik och andra miljöfaktorer. Likaså förändras flöjtspelet vid olika interpretationer av generalbasstämman. Även tempi varierar liksom flöjtens "frihet" från relativt bunden, till mer improvisatorisk. Ibland ger den fylliga generalbasen en känsla av triosonat. Karaktären kan växla från högtidlig till glad och uppsluppen. Kanske borde författaren ha börjat sin avhandling med att analysera de olika inspelningarna? Avhandlingen skulle därmed ha satt de olika interpretationsmöjligheterna i centrum. Men det verbala är inte de två musikernas centrala sätt att kommmunicera om interpretationsfrågor: "Grunden för vårt musikaliska samarbete är lyssnandet och känslan av trygghet, en trygghet i vetskap om att kompetens finns… Det är innebär att vi ytterligt sällan diskuterar specifika interpretatoriska frågor, vi musicerar oss i stället fram till en interpretation där vi båda är tillfreds." (s. 115).

En modell som skall illustrera med linjer och figurer relationerna mellan musikernas intention och partitur, musikerns interpretation, musikens kunskap, framförande och nutida sociokulturell kontext, saknar den historiska kontexten. Beskrivningarna av de olika framförandena är såsom författaren själv påpekar nedskrivna anteckningar och berör bara ytligt frågor rörande rum, publik etc. Men avhandlingens inriktning är inte sociokulturell utifrån den bemärkelsen utan i första hand fokuserad mot samspelet mellan artefakten och interpreten, i detta fall flöjtspel av en Bach-sonat och Lena Weman Ericsson.

Utan tvekan har det vetenskapliga arbetet påverkat författarens interpretation, vilket jag nämnde inledningsvis. För kommande interpreter av barockmusik kan avhandlingen ge både inspiration och vägledning men framförallt upplevelsen av att 'de här problemen har ju jag också träffat på'. Lenas Weman Ericssons avhandling är mycket stimulerande läsning, personlig, spontan och uppslagsrik. Hennes engagemang balanseras av en rik kunskap och musikalitet som för in läsaren i interpretens verkstad på ett unikt sätt, och hennes utnyttjande av traditionell musikvetenskap

visar vägen för kommande avhandlingar med konstnärlig inriktning. Good luck, Piteå!

Jan Ling

Musiklärares val av undervisningsinnehåll

Marie-Helene Zimmerman Nilsson: *Musiklärares val av undervisningsinnehåll: En studie om musikundervisning i ensemble och gehörs- och musiklära inom gymnasieskolan.* Diss. Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet, 2009. 180 s. ISBN: 978-91-977757-5-5

Inledningsvis förklarar Zimmerman Nilsson att upprinnelsen till avhandlingen står att finna i hennes erfarenhet av att undervisa i musik i olika skolformer – från förskola till musiklärarutbildning. Avhandlingen, som är ämnesdidaktisk, behandlar gymnasieskolans musikundervisning. Lärarnas vardagliga praktik står i centrum. I studien analyseras musiklärares val av undervisningsinnehåll och undervisningsmetoder i ensemble samt gehörs- och musiklära. Även lärarnas avsikter med undervisningen och deras sätt att anpassa undervisningen till eleverna uppmärksammas.

Undersökningens två forskningsfrågor är: 1) Hur väljer musiklärare innehåll för att undervisa i ensemble och gehörs- och musiklära inom gymnasieskolan?; 2) Hur använder musiklärarna undervisningsinnehållet i undervisningen?

Arbetet betecknas som en variationsteoretiskt inspirerad musikdidaktisk avhandling. Variationsteori är en teori om lärande som utvecklats av Ference Marton. I teorikapitlet beskriver Zimmerman Nilsson hur variationsteorin har använts i pedagogiska sammanhang och hur den utvecklats ur fenomenografi.

Avhandlingens data samlades in genom att videofilma fem musiklärares undervisning och, som ett komplement, genom att intervjua dem. Analysmaterialet bestod av sex undervisningssekvenser, fyra i ensemble och två i gehörs- och musiklära. Resultatet presenteras i två kapitel som är baserade på samma empiri. I det musikdidaktiska resultatkapitlet konstateras att lärarna gör två skilda val i sin undervisning. "Det första valet innebär att innehållet styr metoden. Läraren utgår från ett innehåll som är fixerat och förmedlar olika sätt att gestalta detta innehåll ... Det andra valet innebär att aktiviteten utgör innehållet, där läraren anpassar detta innehåll utifrån elevernas färdighetsnivå i ensemble" (s 116). I båda dessa fall konstateras att ett övervägande tekniskt, hantverksmässigt fokus karaktäriserar musiklärarnas undervisning. Lite sorgset frågar författaren sig varför det är så ovanligt att undervisningen når fram till det musikaliska. De musikaliska aspekter som anges i kursplanerna verkar inte sätta några större avtryck i undervisningen.

I det andra resultatkapitlet blir de sex sekvenserna från förra kapitlet föremål för variationsteoretisk analys. Det konstateras att lärandeobjekten i gehörs- och musiklära karaktäriseras av variationsmönstret *generalisering* (ett fenomen varieras genom att olika uttryck för detta presenteras). De mest framträdande variationsmönstren i ensemble är generalisering och *separation* (viss aspekt varieras, andra hålls konstant).

I diskussionskapitlet konstateras sammanfattande att analyserna i de två resultatkapitlen lett fram till samma slutsats:

att hantverksfokus präglar undervisningen. Klingande musik förekommer men har inte någon koppling till musikteori. Undervisningen har varit inriktad på att eleverna skall följa lärarnas instruktioner snarare än att utveckla deras förmåga att lyssna. Även om det inte direkt skrivs fram, framstår det som att musikundervisningen på gymnasiet kännetecknas av tydliga gränser mellan olika ämnen. En latent fråga är förstås hur eleverna lyckas integrera vad de lär sig i sina olika ämnen.

Som helhet menar jag att detta är en innehållsrik och väl genomförd avhandling med bra balans mellan teori och empiri. Som läsare får jag emellertid vissa problem att se om den första frågan har besvarats eller över huvud taget hur den skulle kunna besvaras. I vilka termer och på vilken nivå skulle resultatet ha kunnat formuleras utifrån en hur-fråga, när studien sägs röra valet av innehåll – undervisningens vad-fråga? Det första resultatkapitlet om musikdidaktik är fylligt och ger en intressant och högst initierad inifrånbild av musikundervisning som den bedrivs på gymnasienivå. Kapitlet ger läsaren tillgång till sex *snapshots* från rätt olika undervisningsmoment. Det är enligt mitt förmenande avhandlingens huvudresultat. Lärarna sägs alltså göra två val: låta innehållet styra metoden eller låta aktiviteten utgöra innehållet. Frågan är om det endast är lärarnas val. Är det inte till stor del forskarens val, genom sättet att organisera materialet?

En intressant sak är att det finns en skillnad mellan lärarens avsikter och hur undervisning genomförs, när det gäller musikaliska dimensioner. När sådana dimensioner återspeglas i lärarnas avsikter kan dessa inte utläsas i undervisningen och då musikaliska dimensioner lyfts fram i undervisningen återfinns de inte alltid i lärarens avsikter. Vad lärare säger att de gör visar sig alltså vara något annat än vad de verkligen gör. Motsägelser av denna art hade gärna fått lyftas fram på fler håll i avhandlingen. Det skänker liv och trovärdighet åt framställningen.

Zimmerman Nilsson använder variationsteorin på ett fritt sätt, vilket i och för sig inte är något fel. Variationsteorin brukar vanligtvis användas för att studera hur lärarens sätt att undervisa och sekvensera innehållet får konsekvenser på elevernas förståelse och kvalitet i lärandet. I avhandlingen prövas variationsteorin utifrån ett lärarperspektiv, vilket är innovativt inom musikpedagogik men samtidigt problematiskt då lärande inte förekommer som studieobjekt. Över huvud taget är teorins användbarhet i konstnärliga sammanhang långt ifrån självklar och väl värd att diskutera.

Under rubriken didaktiska implikationer lyfts betydelsen av undervisningsgruppens storlek fram. Då lärandeobjektets innehåll riktas till en enskild elev ger lärarens sätt att använda undervisningsinnehållet upphov till variationsmönstret separation. I de lärandeobjekt där innehållet förmedlas till en grupp elever är det mest framträdande variationsmönstret generalisering. Detta är för mig ett intressant och, som jag tror, utvecklingsbart fynd. Som avslutning anger Marie-Helene Zimmerman Nilsson som ett förslag på fortsatt forskning att genomföra en liknande studie ur ett elevperspektiv. Jag kan bara instämma i detta.

Sture Brändström

Spelrum

Sven Åberg: *Spelrum – om paradoxer och överenskommelser i musikhögskolelärarens praktik.* Diss., Institutionen för industriell ekonomi och organisation, Kungliga tekniska högskolan. Stockholm: Dialoger, 2008. 193 s. ISBN 978-91-7178-913-6

Lutenisten Sven Åberg, lektor i renässans-och barockluta vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, har skrivit en banbrytande avhandling om musikhögskolelärarens praktik. Avhandlingen belyser frågor som både läraren och studenten möter vid överföring av praktisk kunskap inom ramen för en högre musikutbildning. Arbetets syfte ligger framför allt i att ta upp den del av lärarens yrkeskunnande som syns i situationsbunden växelverkan mellan olika personligheter. Den delen av kunnandet är också orsaken till att mästare/lärling-systemet i sin grundläggande mening inte går att ersätta med gruppundervisning. Det instrumentspecifika kunnandet – som dock är viktigt – står inte i fokus i den här forskningen.

Forskningsarbetet har utförts inom Kungliga Tekniska Högskolans *Advanced Programme in Reflective Practice* under ledning av professor Bo Göranzon som redan länge har forskat i praktiskt yrkeskunnande ur olika synvinklar. Göranzons Avdelning för Yrkeskunnande och Teknologi vid KTH har i samarbete men Kungliga Dramatiska Teatern utvecklat en speciell dialogseminarieform som ger möjligheten att reflektera kring praktiskt kunnande i mötet mellan vetenskapliga och konstnärliga synpunkter. Sven Åbergs initiativtagande ledde till att det bildades ytterligare två seminariegrupper – den här gången med lärare från KMH. Avhandlingen baserar sig huvudsakligen på material i form av protokoll och texter från dessa seminarier. Texterna har publicerats i sin helhet i skriftserien *Spelplats*, nummer 2/2006 (ansvarig utgivare och redaktör Sven Åberg).

I början av inledningen tar Åberg fram det faktum att diskussion kring forskningsämnet nästan helt och hållet saknas. En viktig orsak till detta är en stor misstro gentemot ordens förmåga att uttrycka det som händer vid överföring av praktisk kunskap, eftersom processen till stor del bygger på så kallad "tyst kunskap" (*tacit knowledge*). Åberg förklarar utgångspunkterna för sitt arbete och dialogseminarieformens metodik samt sin egen erfarenhetsgrundade position som forskare. Han betraktar den vid KTH utvecklade forskningstraditionen som reaktion mot sådana angreppsmetoder som försöker reducera ett yrkeskunnande till modeller. Åbergs avhandling är ett slags aktionsforskning, där deltagarna ses som subjekt i processen och inte är underställda utifrån valda observationsmetoder. Åberg redogör inte för sin möjliga beläsenhet i ämnet på det internationella fältet, vilket i mitt tycke är en brist i det annars mycket betydande arbetet. Faktum är att det inte finns mycket forskning kring instrument- eller sånglärarens arbete och i synnerhet inte ur den kunskapssyn som Åberg har valt. Några avhandlingar som tangerar ämnet är svårtillgängliga, eftersom de är skrivna på finska. En mera omfattande översikt över forskningen kring högre musikutbildning kunde ändå ha förstärkt medvetenheten om den här avhandlingens betydelse.

Avhandlingen består av tre delar. Den första behandlar lärarens relation till språket. Språket är ett tema som är grundläggande för

hela arbetet. Det handlar ju i grund och botten om att hitta språkligt uttryck för sådant som är i mångskiftande rörelse och därför inte kan beskrivas i form av påståenden och regler. Det här gäller både den praktiska nivån kring överföringen av kunskap och den nivå som tar avstånd från den praktiska situationen i form av texter som beskriver handlingen. Det första skriftliga avståndet gjordes vid dialogseminarierna – med Åberg själv som deltagare. Det andra avståndet tog han genom att skriva avhandlingstexten som bygger på seminarietexterna.

Namnet på första delen – "Kringgående" – är ett bra exempel på Åbergs förmåga att hitta träffande uttryck för lärarens sätt att använda språk: läraren 'går runt' problemet genom olika metaforer och språkliga bilder. Syftet är att få studentens inre i rörelse så att han eller hon kan skapa egna inre bilder och förändra sådana som verkar på ett hindrande sätt. Att gå rakt på problemet kan ofta skapa spänningar. I musikutbildningen betonas starkt den fysiska prestationen och sinneserfarenheten faller i glömska. Därför saknar utföranden ofta personlig röst. Det känns som om exekutören observerade sitt agerande utifrån. Ur olika aspekter undersöker Åberg vad det egentligen betyder att tolka musik och hur man blir införd i en musikstil. Dessa är väsentliga delar av undervisningens innehåll men diskuteras väldigt sällan. Det finns olika tankestilar inom fältet. Åberg tar upp hur viktigt det är att medvetandegöra de underförstådda förutsättningarna för tankestilen som man blivit införd i för att möjligen också kunna förändra den. I slutet av första delen tar Åberg en titt på ett par exempel från filosofin. Exemplen visar på angreppssätt vars syfte inte är att förminska motsättningar inom ett fält, utan snarare att skapa tankemässiga spänningsfält.

I andra delen – "Paradoxala fält" – fördjupar sig Åberg i olika spänningsfält som en skicklig musiker/musiklärare måste lära sig hantera i praktiken. Han tar upp flera motsatser som dels hör till musiken, dels till lärarens agerande samt till både och: till exempel planering/spontanitet och reflektion/handling. De spänningsfält som Åberg mycket träffande beskriver och reflekterar kring är i mitt tycke väsentliga och alltid närvarande i inlärningsprocesser och i musicerandet. Till exempel speglar han spänningen mellan kompositionen och musikern mot den diskussion som aktualiseras hos skådespelaren ifråga om en rolltolkning. Bland musiker är en liknande spänning mycket mindre diskuterad. Åberg påstår inte att han skulle ha tagit upp alla möjliga paradoxer. Det vore ju också paradoxalt, eftersom det enligt angreppssättet är väsentligt att kunna växla synsätt och röra sig i fältet. Redan den givna mängden av motsatser ger en rik djupdykning i praxisen. Åberg understryker att hans avsikt inte är att bygga upp ett filosofiskt system och att ordens betydelse inte är fast. I slutet av andra delen koncentrerar han sig på reflektionens roll inom musikhögskolekulturen. Utbildningen betonar ju färdigheten att göra. Men om musikern inte utvecklar en förmåga till personlig reflektion, om han eller hon inte har behovet att själv finna djup i konsten, har han inte vingar som bär honom vidare i sin yrkesbana.

I tredje delen – "Regler och överenskommelser" – diskuterar Åberg överföringen av praktisk kunskap i ljuset av olika filosofiska tänkesätt. Han överväger huruvida praxisen kan uttryckas i form av regler och metoder. Han speglar musikerns process till exempel mot de fem steg som filosofen Hubert Dreyfus har presenterat gällande praktisk kunskap.

Åberg kommer fram till att de givna distinkta stadierna inte motsvarar verkligheten – i synnerhet inte i önskvärd gestalt. Dreyfus modell tydliggör hur inlärningsprocessen under granskning för det mesta inte fungerar. En väsentlig referens är Michael Polanyis begrepp *tacit knowledge*: kunskap som är underförstådd men inte uttryckt, utan gömd i handling. Polanyis tanke innebär att kunskapen inte går att avskilja från personligheten. Åberg fördjupar sig ännu i Ludwig Wittgensteins syn på språk och dess definitionsförmåga, 'språkspel'. Wittgenstein visar att själva språket har sin grund i en praxis som inte är möjlig att definiera i form av logik. Synsättet går inte att skilja från uppfattningen om språket – ett tänkesätt som är centralt i Åbergs avhandling. Efter att ha tagit till diskussion ytterligare ett par filosofiska exempel på kunskapens natur konstaterar Åberg: "Vissa aspekter av en praxis kan uttryckas i regelform, men reglerna är en förenkling och utsovring av stabila element i praxisen, inte en grundläggande bas som praxisen utgår från." Reglerna får mening först i den praktiska situationens spänningsfält. De kan enligt Åberg ses som avspeglingar av de mest stabila aspekterna på en praxis. Men mångtydigheten lär vi känna genom exempel.

Åberg nämner i början av avhandlingen den så kallade "konstnärliga forskningen" som en utgångspunkt. Det är fråga om forskning som ungefär från 1990-talets början har kommit till uttryck i konstnärens reflexion kring sitt eget skapande. Åberg vill utvidga uppfattningen om den här typens forskning: "Att reflektera kring sitt eget utövande handlar också om att undersöka den praxis man är en del av." Det har Åberg också gjort på ett personligt och konsekvent sätt. Det är klart att en utifrån observerande metod skulle innebära en helt annan forskning och förmodligen begränsa sig till vissa fenomen inom fältet. Det är i mitt tycke en tillgång att Åberg rör sig från konkreta exempel mot det filosofiskt allmängiltiga. Han undviker det som ofta känns konstlat då man försöker pressa in forskningsmaterialet i teorier som inte är träffande.

Som utövare av ifrågavarande praxis kan jag med beundran säga att Åberg på ett rikt sätt har lyckats levandegöra det mångskiftande "spelrum" där jag befinner mig i mitt yrkesliv. Om läsaren är van vid mera traditionella avhandlingsformer kan texten först kännas osammanhängande – tills man begriper att det handlar om ett uttryck som är konsekvent med innehållets natur. Samma frågor behandlas i olika sammanhang. Den kringgående rörelsen i skrivandet bevarar handlingens situationsbundna spänningsfält. Under avhandlingens lopp öppnas helhetsbilden så småningom i sin rikedom. Åberg önskar att läsaren möjligen ser nya sidor i sin praktik och att han/hon till och med känner behov av att utveckla nya förfaringssätt. Inom mig har Åbergs text satt mycket i rörelse. Jag hoppas och tror att avhandlingen kommer att väcka diskussion som behövs inom fältet.

Annikka Konttori-Gustafsson

Med rösten som instrument

Ingrid Åkesson: *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Diss., Nordiska museets forskarskola och institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet (Svenskt visarkivs handlingar 5), Stockholm: Svenskt visarkiv, 2007. 354 s., ill., notex., CD. ISBN 978-91-977013-1-0

Ingrid Åkessons doktorsavhandling i musikvetenskap kartlägger läget för den vokala folkmusiken, närmare bestämt genom att studera aktiva sångares verksamhet i dagens Sverige. Som en bredare kontext belyser avhandlingen hur den svenska folkliga sången har utvecklats från bondekulturens tider till 1960- och 70-talens revitaliseringsrörelser och vidare till en del av den nutida postmoderna mediekulturen, där 'folksångare' är mer eller mindre utbildade professionella musiker vars aktiviteter kännetecknas av scenuppträdanden, CD-inspelningar och musikaliska gränsöverskridanden. Åkesson identifierar således tre skeden inom den svenska vokala folkmusikens utveckling: den första är den som hon kallar för "tradition"; den andra är revitaliseringstiden på 1960- och 70-talen, som hämtade inspiration från den internationella rörelsen "folk music revival", och det tredje skedet, "den vokala vågen", med början under 1980-talets senare hälft och fortfarande en realitet. Den vokala vågen kännetecknas enligt Åkesson av betoningen på musikaliska särdrag (därifrån kommer bokens rubrik "med rösten som instrument") och influenser från andra musikformer. I praktiken är det då ofta fråga om gränsöverskridanden. Samma processer har påverkat folkmusikens fält överlag, eftersom institutionalisering, professionalisering och medialisering också har medverkat i den vokala vågen, under vilken den folkliga vissången utvecklats till den mångsidiga form av musicerande, som skribenten kallar för "vokal folkmusik". Nutida vokal folkmusik innefattar, vid sidan av vissång, många slags musikaliska yttringar, från trall av spelmanslåtar till kulning och experimentell röstanvändning inom folkmusikens subkultur. De aspekter som fortsättningsvis knyter dagens vokala mångfald till folksångens gamla traditioner är enligt Åkesson gehörstradering samt så kallad folkmusikalisk melodik och uppförandepraxis som ideal.

Boken börjar med en ämnesintroduktion och teoretisk bakgrund. Ett framgångsrikt genomförande av undersökningen förutsätter att ett antal mångfacetterade vetenskapliga begrepp klargörs, såsom tradition, folksång, revitalisering, genreetablering, musikaliska gångstigar, subkultur, kreativitet, kulturarv och kanon. De flesta av dessa, oftast icke-entydiga begrepp diskuteras på ett förtjänstfullt sätt. Speciellt mycket tycker jag om Åkessons sätt att behandla begreppet "tradition", som är så besvärligt att min egen lärare en gång rekommenderade att helt undvika begreppet. Åkesson anser att "traditionen" är både en diskurs och ett kulturarv i form av materiella faktorer, låtar, repertoar, sångstilar och förebilder. Användningen av ordet "diskurs" leder dock inte till en egentlig diskursanalys av forskningsmaterialet som framför allt består av intervjuer. Alla behandlade begrepp är dock inte likvärdiga i förhållande till forskningsproblemet; exempelvis kanske begreppen kanon och kulturarv sist och slutligen inte har så central plats i analysen av det empiriska materialet.

Sedan följer en kortfattad beskrivning av det folkliga musicerandets utveckling i Sverige från det tidiga 1800-talets insamlare till dess genrer, arenor, funktioner, utövare och deras repertoarer i olika miljöer från 1800-talet till 1960. Beskrivningen baserar sig på tidigare forskning och fokus ligger på vokal folkmusik. Därefter ger författaren en 35 sidor lång "skiss till historieskrivning" om den vokala vågen från 1980-talet till idag. I detta kapitel utgår Åkesson också från sina egna erfarenheter inom folkmusikfältet. Detta kapitel erbjuder mycket intressant bakgrundsinformation om

den vokala vågens historia för en utomstående läsare. Enligt Åkesson är kapitlet dock endast en "skiss till en historia", eftersom det inte följer historieskrivningens källkritik och metodologi. Jag hade gärna sett att också detta annars förtjänstfulla kapitel hade baserats endast på bevisad, källkritiskt granskad och därför pålitlig information.

Det faktum att Åkesson själv har varit verksam som sångare, arrangör och arkivist på folkmusikens fält sedan 1987 – egentligen under just den 20-åriga period som den vokala vågen har funnits – har inneburit tillgång till mycken insiderkunskap, vilket förstärker forskningens relevans inom den folkliga vokala vågen. Läsaren får intrycket att Åkesson av egen erfarenhet vet vad hon skriver om. Hon kunde till och med ha inkluderat sig själv i den undersökta informantgruppen och gjort analytiska autoobservationer om sin egen karriär och förändringar i sitt musicerande. Samtidigt har Åkessons nära förhållande till forskningsämnet möjligen gjort det svårare att skriva en rapport vilkens alla dimensioner även läsare utan förhandskunskaper kan ta till sig. Jag saknar också ett explicit klargörande av den roll som "utövarens perspektiv" haft inom den metodologiska ramen.

Följande analyskapitel behandlar empiriskt material som hämtats från fjorton nutida folksångare. Informanterna hade valts så att de representerar ganska jämnt två olika generationer av nutida svenska folksångare: de äldre sångarna, av vilka de flesta är födda på 1950-talet, har börjat under revitaliseringens tid, medan de yngre, födda på 70-talet, har varit verksamma endast under den nuvarande vokala vågen. Åkesson har intervjuat de valda sångarna och analyserat deras inspelade repertoarer. Hon betraktar deras repertoarval, sångstil och övrig röstanvändning, deras sätt att utforma och bearbeta text och melodi, samt deras framföranden och arrangemang. Avhandlingen innefattar också beskrivningar av varje informants väg till sången och till den egna karriären som sångare, vilket uppfyller författarens syfte att analysera på vilket sätt utövarnas musikaliska bakgrund har betydelse för deras förhållningssätt till traditionen. För en utomstående läsare är det tidvis ändå besvärligt att veta vilken slags sångare som beskrivs. Jag hade gärna sett information om de enskilda informanterna och deras bakgrund t.ex. i sammanfattande tabeller. Sådana hade gjort det lättare att följa med resonemangen kring sångarnas sätt att förhålla sig till traditionen.

Tio av de utvalda fjorton folksångarna är kvinnor, vilket enligt författaren ungefärligen motsvarar proportionerna mellan kvinnliga och manliga utövare på fältet. Enligt Åkesson har den svenska vokala folkmusiken börjat blomstra först och främst som kvinnosyssla – liksom det också var förr i världen. Hon jämför situationen med den i Finland, där det också är mestadels kvinnor som fungerar som folksångare – med det tydliga undantaget Heikki Laitinen som varit den mest kända folksångaren i landet under de senaste fyrtio åren. Fastän Åkesson inte går djupare in i frågan om vad kvinnodominansen innebär för den vokala folkmusikens ställning i Sverige, inte heller om den svenska genusstrukturen (ojämlikhet, maktrelationer, attityder, genusroller) spelar någon roll också inom folkmusiken, anser jag att genusens roll i den svenska folksången behandlats väl inom ramen av undersökningens frågeställning. Av någon anledning brukar man förutsätta att genusaspekter ska beaktas bara när undersökningar behandlar kvinnors sysslor.

Beklagligtvis är det inte lika självklart att man förväntar sig genusanalys vid studier av män.

Undersökningen handlar om de utvalda folksångarnas förhållningssätt till folkmusiktraditionen. Detta är också det huvudproblem som undersökningen ska besvara: hur dessa utövare väljer, utformar och framför sitt musikaliska material och vad som styr deras val.

Avhandlingen bygger på en forskningsmodell som betraktar musikernas förhållningssätt till traditionen ur tre perspektiv: återskapande och omskapande av det som kallas tradition samt nyskapande inom densamma. Forskningsmodellen "återskapande-omskapande-nyskapade" fungerar på ett fruktbart sätt i undersökningen. Den kommer säkert att användas av andra forskare i framtiden. Särskilt uppskattar jag att den utnyttjade forskningsmodellen riktar forskarens blick mot musicerandets – i det här fallet sångens och sjungandets – detaljer.

Analysen – speciellt av sångstil och röstanvändning – fortlöper som jämförelser mellan de två olika generationerna, revitaliseringstidens och den vokala vågens sångare. Samtidigt är individperspektivet i avhandlingen mycket starkt: författaren betraktar det som hon kallar för den vokala folkmusikens subkultur först och främst som individernas projekt. De individuella sångarna bestämmer om de väljer eller väljer bort traditionen, de omskapar och nyskapar den. Enligt Åkesson är det ren musikalisk nyfikenhet och glädje som styr sångarna i deras sätt att återskapa, omskapa och/eller nyskapa folksångstraditionen. Men hur fria är individerna egentligen i sitt agerande? I vilken mån är det kulturen och samhället som musicerar 'genom' dem? Folkmusikens diskurser och värderingar påverkar säkerligen individernas val, likaväl som man kan anta att medialisering och professionalisering påverkar den vokala vågens särdrag. Publikens och musikindustrins förväntningar samt professionella musikers behov av att väcka intresse hos media, få lyssnare och namn är troligen också med i spelet. Folkmusikfältet brukar också ha sina egna *gatekeepers* (åtminstone har vi sådana i Finland), människor som har mera makt än andra för att bestämma om det som händer inom folkmusiken och på så sätt påverkar vissa utvecklingslinjers popularitet. Och till sist: på vilket sätt har nationen Sverige med sin kulturpolitik och musikutbildning påverkat den vokala folkmusikens utveckling under den undersökta perioden? Ur dessa synvinklar är fältet möjligen inte så fritt för sångare att göra vad som helst, bara byggt på musicerandets glädje.

Man kan påstå att alla musikslag – med undantag av rituell musik – befinner sig i ett spänningsfält mellan tradition och innovation. Det tillhör musikens karaktär vare sig det är fråga om konst-, populär- eller folkmusik, att musiker samtidigt måste operera inom genrens ramar och söka efter nya uttryckssätt. Det som varierar från en genre till en annan är hur man förhåller sig till nyskapandet. Olika genrer tillåter, uppmuntrar, eller kanske till och med förutsätter, nyskapande i olika mån. Såsom Åkesson har noterat behöver inte nyskapande och omskapande i sig betyda att man lösgör sig från reglerna, särskilt inte inom gehörsbaserad folkmusik.

Den annars förtjänstfulla avhandlingen saknar en sammanfattning av svaren på forskningsfrågorna samt en diskussion om de uppnådda resultaten utgående från analysens begreppsliga, metodologiska och kulturkontextuella utgångspunkter. Fastän svaren på

forskningsproblemet finns i analyskapitlet, hade jag gärna läst ett sista kapitel om betydelsen av utövarnas generationstillhörighet och deras musikaliska bakgrund för förhållningssätten till traditionen samt om relationen mellan stabilitet och förändring hos dagens vokala folkmusiker jämfört med revitaliseringstidens sångare.

Enligt Åkesson hänvisar ordet "svensk" i avhandlingens rubrik till en språklig definition av svenskhet. Avhandlingen uppmärksammar särdrag och utvecklingstrender inom den svenska vokala folkmusiken i Sverige (om det finns flyktingar som sjunger svenska folksånger, inkluderas de inte) samt i förbifarten också bland svenskspråkiga befolkningsgrupper utanför Sverige. Även om svenska språkminoriteter i Finland och Estland behandlas, beskriver avhandlingen ändå sist och slutligen endast läget i Sverige: informanterna är rikssvenska och deras förhållningssätt till traditionen gäller också endast i Sverige. Svenskspråkiga folksångare i Finland och Estland deltar inte med samma intensitet i den rikssvenska folkmusikens subkultur som de rikssvenska folksångarna. Till exempel har medialisering och professionalisering skett i en annan takt i de andra länderna.

Som helhet är Ingrid Åkessons undersökning ett viktigt svenskt tillägg till forskningen kring folkmusikens utveckling i Europa under de senaste decennierna. Den är mycket informativ och beskriver en fascinerande subkultur och ett skede inom svenskt musikliv på ett intressant och tankeväckande sätt. Boken inkluderar också en CD som ytterst väl illustrerar de musikaliska aspekter som författaren skriver om. Framställningen visar att Åkesson besitter djupgående kunskaper om sitt forskningsämne och lika djup förståelse. Texten är välskriven och logiskt uppbyggd, även om några få saker möjligen upprepas i onödan. Forskaren beskriver och motiverar grundligt alla sina val samt reflekterar kring sin egen forskarposition. Undersökningen identifierar likadana utvecklingstrender inom den svenska vokala folkmusiken som t. ex. Britta Sweers (*Electric Folk: The Changing Face of English Traditional Music*, 2005) har hittat inom den engelska folkmusiken och Juniper Hill (*From Ancient to Avant-garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music,* 2006) samt Tina Ramnarine (*Ilmatar's Inspirations: Nationalism,Globalization, And the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music,* 2003) inom den finländska folkmusiken. Samtidigt presenterar Åkesson särdrag som är typiska för just den svenska vokala folkmusikens utveckling. På basis av avhandlingen tycks man t.ex. i Sverige uppskatta mera traditionens kontinuitet, medan man i Finland även kan tala om ett brott i traditionen – åtminstone inom de folkmusikkretsar som påverkats av Sibeliusakademins folkmusikavdelning.

Pirkko Moisala