

Articles / Artiklar

<i>Håkan Lundström</i>	Svensk forskning i musik – de senaste 100 åren	1
<i>Thomas Holme</i>	Glimt af nordisk musikvidenskab i første halvdel af det 20. århundrede: Knud Jeppesens brevvekslinger som kilder og kontekst	49
<i>Erik Wallrup</i>	Blicken i den gustavianska spegeln: svensk musikvetenskap om tiden under Gustav III	75
<i>Petra Garberding, Ursula Geisler och Henrik Rosengren</i>	"Jag ser till att bli uppfattad som en vanlig DDR-medborgare": musikforskaren Gerd Schönfelder, Kungl. Musikaliska akademien och Stasi	103
<i>Thomas Jul Kirkegaard-Larsen</i>	A history of Swedish function theory	137
<i>Mattias Lundberg</i>	Two musical theories of Sven E. Svensson reconsidered: 'tension of fifths' and 'intervallic pulse'	165
<i>Jan-Olof Gullö and David Thyren</i>	Music production in Swedish higher education: history and future challenges	185
<i>Susanne Rosenberg</i>	The singer's imprint: stability and variation in contemporary folk singers' interpretations of folk chorales	201

Debate / Debatt

<i>Lars Berglund</i>	Vad betyder egentligen "svensk musikforskning"?	227
<i>Alf Björnberg</i>	Värdet av att tala om "svensk musikforskning": replik till Lars Berglund	230
<i>Mats Arvidson</i>	The (inter)medial turn and musicology	232

Reviews / Recensioner

Books on music research

<i>Gunnar Ternhag</i>	Susanna Välimäki, Sini Mononen och Kaj Ahlsved, red. 2018. <i>Musiken som förändringskraft: manifest för en aktivistisk musikforskning.</i>	235
<i>Boel Lindberg</i>	Even Ruud, 2016. <i>Musikkvitenskap.</i>	236
<i>Søren Møller Sørensen</i>	Melanie Wald-Fuhrmann och Stefan Keym, red. 2018. <i>Wege zur Musikwissenschaft: Gründungsphasen im internationalen Vergleich.</i>	239
<i>Karin Hallgren</i>	Håkan Lundström, red. 2019. <i>Tobias Norlind: musikforskare, museichef, folkhögskoleman.</i>	241

Philosophy and psychology of music

<i>Øivind Varkøy</i>	Gunnar Valkare, 2016. <i>Varifrån kommer musiken?</i>	243
<i>Erkki Huovinen</i>	Patrik N. Juslin, 2019. <i>Musical emotions explained: unlocking the secrets of musical affect.</i>	246

Place

<i>Anne Reese Willén</i>	Mia Kuritzén Löwengart, 2017. <i>En samhällelig angelägenhet: framväxten av en symfoniorkester och ett konserthus i Stockholm, cirka 1890–1926.</i>	249
<i>Madeleine Modin</i>	Peter Andreas Kjeldsberg, 2016. <i>Historien om Ringve museum.</i>	252
<i>Jon Mikkel Broch Ålvik</i>	Alf Björnberg och Thomas Bossius, red. 2017. <i>Made in Sweden: studies in popular music.</i>	255
<i>Johannes Brusila</i>	Alf Arvidsson, 2016. <i>Musik, ritual och plats: lokal tillhörighet i Holmsund under 1980-talet.</i>	258

Music ethnology and sociology

<i>Karin Eriksson</i>	Märta Ramsten, 2016. <i>Kungl. Musikaliska akademien och folkmusiken: en musiketnologisk undersökning.</i>	260
<i>Ann Werner</i>	Håkan Thörn, 2018. <i>1968: revolutionens rytmer: en berättelse om hur musik och uppror skakade världsordningen.</i>	263

Sverker Hyllén-Cavallius	Morgan Palmqvist, 2018. <i>Första klass mot framtiden: en musiksociologisk studie av Blå Tåget.</i>	265
	<i>Music education</i>	
Monica Lindgren	Lorentz Edberg, 2019. <i>Skolmusikalen: om möten, makt och musik i två skolmusikprojekt i årskurs nio.</i>	268
	<i>Music and gender</i>	
Päivi Järviö	Katarina A. Karlsson, red. 2018. <i>The 'essentially' feminine: a mapping through artistic practice of the feminine territory offered by early modern music.</i>	270
Carina Borgström Källén	Victor Kvarnhall, 2015. <i>Pojkars musik, reproduktionens tystnad: en explanatorisk studie av pojkars reproducerande förhållningssätt till populärmusik och populärmusicerande.</i>	274
	<i>Music technology</i>	
Jan-Olof Gullö	Susanna Leijonhufvud, 2018. <i>Liquid streaming: the Spotify way to music.</i>	276
	<i>Timbre</i>	
Berk Sirman	Robert W. Fink, Melinda Latour och Zachary Wallmark, red. 2018. <i>The relentless pursuit of tone: timbre in popular music.</i>	278
	<i>Music history</i>	
Ruth Tatlow	Dietrich Bartel, 2018. <i>Andreas Werckmeister's Musicalische Paradoxal Discourse.</i>	281
	Michael Maul, 2018. <i>Bach's famous choir: the Saint Thomas School in Leipzig 1212–1804.</i>	
Randi M. Selvik	Erik Kjellberg, 2019. <i>Arvet efter Johann Sebastian Bach: en äventyrlig historia.</i>	284
Anders Wiklund	Magnus Tessing Schneider och Ruth Tatlow, red. 2018. <i>Mozart's La clemenza di Tito: a reappraisal.</i>	287
Arnulf Christian Mattes	Gunnar Ternhag, red. 2016. <i>Franz Berwald: belysningar och reflektioner.</i>	288

<i>Owe Ander</i>	Gunnar Bucht, 2016. <i>Mitt liv är en roman som intresserar mig mycket: Hector Berlioz: musiken, människan, tiden.</i>	293
------------------	--	-----

<i>Per-Henning Olsson</i>	Carl-Gunnar Åhlén, 2016. <i>Moses Pergament.</i>	295
---------------------------	--	-----

Obituaries / Minnesrunor

<i>Gunnar Ternhag</i>	Martin Tegen (1919–2019)	299
-----------------------	--------------------------	-----

<i>Eva Öhrström</i>	Gunnar Valkare (1943–2019)	303
---------------------	----------------------------	-----

Reviews Recensioner

Books on music research

Susanna Välimäki, Sini Mononen och Kaj Ahlsved, red. 2018. *Musiken som förändringskraft: manifest för en aktivistisk musikforskning*. Acta Musicologica Militantia, 2. Helsingfors: Forskningsföreningen Suoni rf. 157 s. ISBN 978-952-69134-3-8.

Den här skriften är så pass annorlunda i raden av anmälda publikationer att jag börjar med att omtala den bakifrån. Sista avsnittet i denna antologi är författat av Sini Mononen, musikforskare och -kritiker, tillika en av redaktörerna, och bär rubriken "Forskaren som förändringsaktör". Mononen beskriver med stort engagemang det som gissningsvis är bakgrunden till skriften, men också till den gruppering som ligger bakom utgåvan: Forskningsföreningen Suoni. Mononen anför en svidande kritik mot dagens universitetsväsen, som enligt henne präglas av ett "vetenskapligt management" som begränsar forskarnas kreativitet och deras möjligheter att med sin sakkunskap delta i samhällsbygget. Styrningen sker bland annat med "publikationspolitik och administrativa lösningar". Denna inskränkning står, enligt Mononen, i kontrast till musikens förmåga att inspirera till "kreativt tänkande och mångsidig forskning". Vidare hävdar hon att "[d]et akademiska belöningsystemet och universitetens på förhand definierade karriärstege leder till en kalkylerande attityd [hos forskaren]". I denna dystopiska situation kan det som forskare till och med "vara svårt att skaka av sig känslan av nederlag".

Det sistnämnda tycks dessbättre inte ha drabbat Sini Mononen eller för den

delen antologins övriga författare: Susanna Välimäki, Juha Torvinen, Kim Ramstedt, Saijaleena Rantanen och Kaj Ahlsved. Alla skriver i en optimistisk ton och med påtaglig vilja att förändra den kringskurna forskarrollen. Som motmedel föreslår Mononen en "praxisorienterad institutionskritik" som innebär att forskarna själva skapar nya arbetsvillkor inom nya institutionella sammanhang av det slag som den egna föreningen är ett exempel på. Centralt i det sammanhanget är ett utvecklande samarbete med kolleger, vilket antologin också exemplifierar. Att utgåvan finns på både finska och svenska – den finskspråkiga utgör nummer ett och den svenskspråkiga nummer två i serien med det talande namnet "Acta Musicologica Militantia" – måste man uppfatta som ett utslag av den omfamnande kollegialiteten.

Apropå språk måste nämnas att två av författarna relativt nyligen disputerat i musikvetenskap vid Åbo Akademi: Kim Ramstedt som skrivit om musikklubbar och DJ:s i Helsingfors och Kaj Ahlsved om musik och lagsport.

I bokens underrubrik finns ordet "manifest", ett begrepp som knappast skymtat sedan 1970-talet. Manifestet för en "aktivistisk musikforskning" finns sammanfattat i tio rappa punkter längst bak i boken och beskrivs mer utförligt i dess inledning. Det riktar sig till den enskilda forskaren och lägger således ansvaret på denne för att åstadkomma den önskade förändringen. Eller kanske snarare uppmuntrar forskaren att verka med medvetenhet om den egna verksamhetens potential att förändra. Målet är närmast utopiskt, vilket ligger i manifestskrivandets natur. Forskaren ska arbeta med hög moralisk integritet, med skyldighet att värna sin omvärld och med en inriktning som sträcker sig utanför det trånga forskarsamhället. "Fråga dig på vilket sätt din forskning gör världen till en bättre plats", lyder en av de uppfordrande punkterna (s. 137).

Utöver inledningen rymmer skriften nio artiklar som var och en beskriver ett delområde för den aktivistiske musikforskaren att verka inom: som kritiker, som folkbildare, som historieskrivare, som miljöaktivist, etcetera. Flertalet bidrag har manifestkaraktär, det vill säga kommer med uppmaningar att göra "rätt" insatser för att åstadkomma förändring. Ställvis kommer författarna med egna erfarenheter från sitt respektive fält, mera sällan dock med exempel på egen forskning som led i förändringsarbetet. Mest utförlig om egen forskning är Saijaleena Rantanen i sitt bidrag om forskaren som historieskrivare. Rantanen har bland annat ägnat sig åt sången i den radikala arbetarrörelsen bland finska emigranter i USA, främst i den anarko-syndikalistiska Industrial Workers of the World – där för övrigt också Joe Hill fanns med. Hon har studerat sångerna såsom de bevarats i några tryckta samlingar, men konstaterar att materialet inte uppmärksammats särskilt mycket i Finland och söker förklaringen i texternas radikala budskap. Såsom aktivistisk musikforskare har hon samarbetat med en samtida musikgrupp som på nytt tagit upp dessa sånger från 1900-talets första år.

Kaj Ahlsved, hemma i österbottniska Jakobstad, har under en följd av år arbetat som musikpedagog, musikkritiker, bloggare, med mera. Han hämtar stoff ur sina egna mångsidiga erfarenheter i sitt bidrag om "forskaren som medieaktör, folkbildare och musikfostrare". Han uppmanar läsaren att aktivt ge sig in i den så kallade tredje uppgiften och över huvud taget bredda sitt register. "[D]en aktivistiske musikforskaren ser potential i allt från sakkunniguppdrag till kritikverksamhet och från handledning på yrkeshögskolor till att gästföreläsa på högstadiet" (s. 110). Särskilt läsvärda är hans synpunkter på musikpedagogisk verksamhet, där han förordar en emanciperande inriktning och en undervisning

i musikaliskt hantverk som också har inslag av kritiskt tänkande.

Med egna minnen av det omvälvande 70-talet i ryggsäcken vore det lätt att beteckna boken och forskarföreningen som en revoltunge utan möjligheter att tränga igenom den akademiska republikens tjocka pansar. Men jag väljer att läsa texterna uppmärksam och har försökt att återge dem sakligt. Författarnas underliggande kritik mot de aktuella villkoren för unga forskare är värd att ta på allvar. Det är verkligen sant att publiceringspolitiken, med naturvetenskapen som norm, och den tillhörande bibliometrin gör humanistiska forskare ängsliga. Det är också sant att verksamhet utanför akademien, typ populärvetenskap och kritikerverksamhet, inte har något karriärvärde för den som vill hålla sig kvar inom högskolor och universitet. Antologins författare har inte bara insett detta, utan också funnit andra vägar till meningsfull verksamhet och vill genom utgåvan dela med sig av dem.

Det ska bli spännande att följa både föreningen och dess medlemmar. Drivkraft och idéer saknas inte. För den som själv vill läsa manifestet finns det på <www.suoni.fi/> publikationer>.

Gunnar Ternhag

Even Ruud, 2016. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget. 368 s. ISBN 978-82-1502-760-9.

Många känner säkert till den gamla liknelsen med ursprung i Indien om gruppen av blinda män som vid sitt första möte med en elefant uppmanas att beskriva den utifrån vad de kan känna och uppfatta med sina händer och andra sinnen. Alla placeras de ut på olika ställen runt elefanten. Beskrivningarna blir därefter. En hamnar vid snabeln, en annan vid ett ben, en tredje vid en bette, och så vidare. I några

varianter av liknelsen börjar männen snart beskylla varandra för att förvanska verkligheten när de hör vad de andra berättar om djuret de har framför sig, och så är grälet igång. Vad allegorin vill visa är givetvis att vi har en benägenhet att hävda en absolut sanning utifrån en begränsad, subjektiv upplevelse av en företeelse och avfärda att en annan persons begränsade och subjektiva erfarenhet av samma fenomen kan vara lika sann.

Liknelsen dök upp för mig vid läsningen av Even Ruuds *Musikkvitenskap*. Här för han oss runt elefanten – läs, valfritt, "musiken" eller "musikvetenskapen" – och skissar med säker hand fram ett panorama som skall hjälpa oss att se och förstå såväl helheten som de olika delarnas egenheter.

Framställningen tar avstamp i en översikt av ämnets egen historia med en snabb referens till att tänkande om musik finns dokumenterat redan i de gamla högkulturernas – Babylons, Kinas, Indiens med flera – tidigaste skriftkällor. Som akademiskt ämne uppstod musikvetenskapen emellertid vid en bestämd tidpunkt i den europeiska historien, i Tyskland för 150 år sedan. Det var den tidens sätt att musicera, lyssna på, sprida och bevara musik, liksom det man visste om andra kulturers musikbruk, som blev fundamentet för den historiska och systematiska musikvetenskap som Guido Adler blev fader för. Härifrån leder Ruud oss vidare till de vidgade vyer på ämnet som tyska tänkare, bland andra Adorno och Dahlhaus, lanserade och som mot senare delen av 1900-talet förde vidare till den "new musicology" som amerikanska forskare som Kerman, Kramer, McClary med flera framgångsrikt fört fram. Denna har följts av nya riktningar som "critical musicology" (Beard, Gloag och Goehr), "popular musicology" och "sound studies", som i sin tur utvecklats till den utmaning av ämnets traditionella uppdelning i deldiscipliner som musik- och medieforskaren Georgina Brown

benämner "relationell musikvetenskap" eller populärmusikforskaren Richard Middleton kallar "cultural musicology". Då är vi framme i en tid och värld där villkoren för musicerande, för lyssnande och annat umgänge med musik, för spridning och bevarande av musik i mycket är väsensskild från den tid och värld som Guido Adler verkade i. Det är utifrån denna position som ämnet idag måste uppfattas och greppas.

Ruud tar också en kort omväg om Ingmar Bengtssons insatser på området och kommenterar den fyrdelade taxonomi han kan urskilja i dennes *Musikkvitenskap: en översikt* (1973): 1) objekt/dokumentation/källor (vari ingår bland annat instrumentforskning och studier av notation); 2) ljud, ljudförlopp och reaktioner på ljud (bland annat musikakustik, hörsselfysiologi och auditiv perception); 3) människa, musik, samhälle och idéer (där ingår bland annat musikanthropologi, musiksociologi, musikpsykologi, musikfilosofi, musikestetik, musikpedagogik och musikterapi); samt 4) musiken som uttryck och/eller struktur (studier av ljudmaterial och tonsystem, av framförande av musik, studier av musikalisk grammatik, regler och kompositionsteknologi [det vill säga musikteori], stilanalys, uppförande-praxis, verkbeskrivning och verktolkning). Kort och koncist konstaterar Ruud att de delområden han behandlar i *Musikkvitenskap* hör till områdena 3 och 4 i Bengtssons taxonomi. Den som vill ta del av dagens instrumentforskning eller musikakustisk forskning har således inget att hämta i Ruuds översiktsverk.

I bokens huvuddel ägnar Ruud ungefär lika stort utrymme (ca 40 sidor vardera) åt åtta delområden: 1) musikpsykologi, 2) musikterapi, 3) musikanthropologi, 4) musiksociologi, 5) musikestetik och musikfilosofi, 6) musikhistoria och historiografi, 7) musikanalys och 8) musikpedagogik. Framställningen av varje delområde är strukturerad på exakt likadant

sätt under rubrikerna "Fackhistoria" (det vill säga historik över hur delområdet vuxit fram), "Musikbegrepp", "Lyssnande", "Emotion", "Funktion", "Mening", "Vetenskapsteori och metod" samt "Vidare läsning".

En disposition som denna kan vid första anblicken tyckas vara ett trist och fyrkantigt sätt att ta sig an uppgiften att ge en modern översikt av disciplinen musikvetenskap. Ruud motiverar sitt angreppssätt med att valet är gjort utifrån de fackkunskaper han behärskar bäst. Hans avsikt är att ge en första överblick i ämnet, att hjälpa läsaren att orientera sig i relevant facklitteratur inom de olika delområdena samt att förmedla vad en facklig identitet som musikforskare innebär.

Tilläggas skall i fråga om innehållet att Ruud är noga med att betona att han medvetet avstått från att lyfta fram enskilda genrer. Något särskilt avsnitt om den populärmusikforskning som idag fått en dominerande ställning på många universitetsinstitutioner med musikvetenskapliga program runt om i Europa och USA finns således inte. Ruuds strävan är i stället att ge alla former av musik lika mycket uppmärksamhet.

Farhågorna till trots – Ruuds angreppssätt fungerar! Min sträckläsning av boken kändes aldrig tråkig trots den schematiska dispositionen. Ruuds inbjudande och generösa sätt att dela med sig av sina reflektioner om musikvetenskap som akademiskt ämne färgas av hans långa praktik som pedagog och forskare. Jag är imponerad av hans stora beläsenhet liksom av hans beredskap att hålla sig à jour med forskning inom andra humanistiska och samhällsvetenskapliga discipliner som har relevans för ämnet. Inte minst viktig är den breda inblick i nordisk musikforskning som boken ger. Denna är dock, av förklarliga skäl, levererad med viss slagsida åt de tillskott som norska forskare stått för under det senaste halvseket.

Här kan det vara på sin plats att återvända till legenden om de blinda männen som, utplacerade på olika ställen kring en elefant, ställdes inför uppgiften att beskriva hur de uppfattade det fenomen de hade framför sig. Låt specialisering (som musikpsykolog, musiketnolog, musiksociolog etcetera) stå för positionerna "de blinda" utgår ifrån i sin beskrivning av fenomenet. Ruuds egen, vida definition av vad musikvetenskap av år 2015 – det är så långt fram bokens referenser sträcker sig – är och ägnar sig åt försöker fånga in den komplexa storhet som "de blindas" berättelser kan sammanfattas till. Hans mål har varit att hålla fast vid en bred och öppen syn på musik, att uppfatta den som en mänsklig uttrycksform som inbegriper kommunikation med ljud, språk, gester och rörelse, toner, klang och rytm. Därför får också forskning som berör bruksmusik, populärmusik, improvisationsmusik, bakgrundsmusik och audiovisuella presentationer av musik, vare sig utförd inom en musikvetenskaplig institution eller ämnessfär eller inom discipliner som psykologi, sociologi, medier och kommunikation med flera, vara med i översikten.

Skall några avsnitt i boken framhållas som särskilt intressanta och givande är det dels kapitlet där Ruud skriver om musikkantropologisk/musiketnologisk forskning genom tiderna och den senaste utvecklingen inom området (kapitel 3, "Musikkantropologi"), dels kapitlet om musikestetik och filosofi (Kapitel 5, "Musikkestetik och musikkfilosofi"). I det förra resonerar Ruud insiktsfullt kring frågor som rör vetenskapsteori och metod med semiotik som fokuspunkt, i det senare är det delområdets historia som utmärker sig genom Ruuds klara framställningssätt. Däremot har jag svårare att få ut lika mycket av kapitlet om musikterapi (Kapitel 2, "Musikterapi") som, trots Ruuds starka engagemang för området och den betydelse detta fått i Norge och

Danmark, framstår som bokens mest diffusa och svårfångade del, något som möjligen hänger samman med den dispositionsmodell som styr presentationen av stoffet. Hans egen lilla skrift *Varme øyeblikk: om musikk, helse og livskvalitet* (Oslo, 2002; samma år översatt och utgiven på svenska under motsvarande titel) rekommenderas därför som bredvidläsning för dem som vill förstå just detta område bättre. I viss mån kan en kritik av samma slag riktas mot presentationen av delområdet musikpedagogik, som liksom området musikterapi skiljer ut sig från övriga områden genom att vara starkt inriktat mot praxis. Möjligen hade en annan disposition för just dessa avsnitt kunnat ge dem tydligare konturer och uppfordrat till en diskussion om tillämpad och användningsorienterad forskning kontra grundforskning. I fråga om musikpedagogisk forskning hade då också resonemang kunnat föras om hur en forskare kan undvika att bedriva normativ forskning, det vill säga en forskning styrd av idéer om att "förbättra" världen med viss musik, något som tyvärr då och då dyker upp inom denna deldisiplin.

Ett stort värde i Ruuds *Musikkvitenskap* är att den genom att vara skriven på norska är tillgänglig för de flesta yrkesverksamma inom musikområdet i Skandinavien och därmed ersätter den avancerade översikt som länge användes men nu känns tydligt tidsbunden, Ingmar Bengtssons *Musikvetenskap* (1973). Ruuds goda språkkompetens för dessutom med sig att han tillägnat sig och kan förmedla tysk och i någon mån fransk musikkforskning av senare datum, liksom självklart forskning bedriven av engelsktalande musikkvetare. Boken skulle med fördel kunna användas som utgångspunkt för diskussioner om ämnet i ett lärarkollegium i behov av nya perspektiv och nytänkande men har givetvis också sin plats som kurslitteratur för studenter på

kandidatnivå och däröver. Med den inkluderande och öppna blick som kännetecknar Ruuds framställning är behållningen av en sådan debatt och läsning given.

Boel Lindberg

Melanie Wald-Fuhrmann och Stefan Keym, red. 2018. *Wege zur Musikwissenschaft: Gründungsphasen im internationalen Vergleich // Paths to musicology: founding phases in international comparison*. Kassel och Stuttgart: Bärenreiter och J. B. Metzler. 240 s. ISBN 9783476046697.

Antologien *Wege zur Musikwissenschaft* presenterar sig som en komparativ undersøgelse af disciplinen musikvidenskabs etableringsfaser i en lang række nationer og regioner, suppleret med redaktøren Stefans Keyms artikel om Die Internationale Musikgesellschaft i perioden 1899 til 1914. Den udspringer af et symposium under Gesellschaft für Musikwissenschafts 16. internationale konference i Mainz 2016. Bidragene er på tysk eller engelsk, mens forordet og abstracts til alle bidrag findes på begge sprog.

Det er antologiens ambition at supplere allerede eksisterende bidrag til musikvidenskabens faghistorie dels ved at fokusere netop på etableringsfasen, hvor heterogene lærdomstraditioner flyder sammen til en matrix med afgørende konsekvenser for fagets identitet, praksis og udviklingsmuligheder, dels ved at anlægge en komparativ betragtning, der her for første gang er forsøgt udvidet til et globalt perspektiv. Bogen følger et spor, der fører "von Ländern, die bereits seit der frühen Neuzeit den europäischen Kunstmusikbetrieb und -diskurs mitprägten (Frankreich, Italien, England) über den nord- und osteuropäischen Raum (Skandinavien, Baltikum, Russland) in die 'Neue Welt' (Nord- und Südamerika) und

bis nach Ostasien (Japan und Korea). Mit einer solchen Erweiterung des räumlichen Untersuchungsbereichs geht auch eine zeitliche einher, da die Etablierung des Fachs in den letztgenannten Regionen teilweise deutlich später erfolgte als in Europa" (s. 10).

Der er altså tydeligvis tale om en global betragtning med 'eurocentrisk' perspektiv, og dette indsnævres yderligere til et 'germano-centrisk' i det følgende, hvor tysk-østrigsk musikvidenskabs internationale indflydelse tematiseres. Det hedder: "Eines von mehreren Leitmotiven des Bandes bildet die Frage, inwieweit Bezüge zum österreichisch-deutschen Konzept der Musikwissenschaft erkennbar sind (in den Formulierungen von Guido Adler und Hugo Riemann), inwieweit dieses bei seinem Transfer umgedeutet und weiterentwickelt wurde bzw. ob – explizit oder implizit – dazu alternative Konzepte etabliert wurde." (s. 10)

Der er gode faktuelle begrundelser for således at vælge at lade store dele af historien om musikvidenskabens internationale udbredelse fremstå som historien om receptionen og virkningen af tysk-østrigsk musikvidenskabs grundlæggere. Tysk-østrigsk uddannede forskeres positioner og indflydelse først i de europæiske nabolande og siden i USA er en veletableret historisk kendsgerning, og antologiens kapitler giver yderst detaljeret information om dette allerede velkendte fænomen. Men det sker desværre uden at der bidrages med nye skarpe analyser af de teorier, metoder og institutionelle praksisser, der eksporteres fra det tysksprogede område, endsige af baggrunden for denne eksportsucces og dens konsekvenser, det være sig de faginterne og de alment (musik)kulturelle.

Der er lagt stor vægt på data, og bidragene er rige på navne på indflydelsesrige professorer, vigtige institutioner og begivenheder. Omfanget af kritisk analyse derimod veksler fra bidrag til bidrag og synes i nogen grad

at være afhængig af eksistensen af allerede eksisterende faghistoriske arbejder af ide-historisk analytisk tilsnit fra de pågældende lande. I nogle tilfælde synes forfatterne at stå på bar bund, mens for eksempel Lars Berglund i sit kapitel om Sverige kan støtte sig på Sten Dahlstedts *Fakta & förnuft* og for eksempel Christoph Flamm i sit kapitel om Rusland på store russisksprogede arbejder om musikvidenskab i Sovjetunionens tid. Kapitlet om Rusland er blandt de i bogen, der lærer mig mest. Kapitlet om USA er desværre ikke af samme kvalitet. Det er for svagt i sin analyse af bestræbelser for en amerikanisering af amerikansk musikvidenskab i kølvandet på den tysk-østrigske indflydelse, der var konsekvensen af store dele af den tysk-østrigske akademiske elites immigration under nazismen, og mod slutningen fortaber det sig i private betragtninger over New Musicology.

Man har valgt at undgå en direkte konfrontation med de moralske, kulturpolitiske og politiske spørgsmål, der er implicit i stoffet, og som trænger sig særligt på, når vi bevæger os ud i de dele af verden, som redaktørerne har valgt at benævne "Den nye Verden", "Latinamerika" og "Østasien". Det kan være rigtigt at gøre sådan. Et for stort fokus på de aspekter kan svække opmærksomheden på andet betydningsfuldt. Men jeg kan ikke læse om europæisk inspireret musikvidenskab i Sydamerika, Japan og Sydkorea, uden at begreber som asymmetriske internationale magtforhold og imperialismen og kulturimperialisme trænger sig på, og jeg havde gerne set, at overvejelser i de retninger i større omfang havde været indarbejdet i det historiografiske arbejde. Med dette forbehold anbefaler jeg dog disse kapitler, der hver i sær yder bidrag ikke blot til det snævert faghistoriske men også til større historier om europæisk musikkulturs indflydelse i de pågældende lande og regioner og om moderne

institutionalisering og konceptualisering af stedlige musiktraditioner.

Søren Møller Sørensen

Håkan Lundström, red. 2019. *Tobias Norlind: musikforskare, museichef, folkhögskoleman*. Lund: Tobias Norlind-samfundet. 176 s. ISBN 9789151911106.

Lagom till 100-årsdagen av tillkomsten av Svenska samfundet för musikforskning ger Tobias Norlind-samfundet för musikforskning ut en antologi med fem artiklar, som ur olika perspektiv skildrar Tobias Norlinds verksamhet. Artiklarna är skrivna av Boel Lindberg, Folke Bohlin, Peter Berry, Börje Norrman och Benjamin Vogel. Antologin innehåller dessutom en översättning av en reviderad version av Hornbostel-Sachs' klassifikation av musikinstrument samt en bibliografi över Norlinds samlade produktion.

Boel Lindbergs artikel skildrar Norlinds relation till svensk musikvetenskap. Avgörande insatser för etableringen av ämnet musikvetenskap i Sverige har ofta tillskrivits Carl-Allan Moberg, som blev den förste innehavaren av den professur i musikvetenskap som inrättades i Uppsala 1947. Norlinds roll har varit mera oklar, men har, menar Lindberg, uppmärksammats mer under senare tid. I artikeln skildras Norlinds verksamhet kronologiskt från hans tidiga studieår till slutet av 1920-talet, då hans kontakter med musikvetenskap vid svenska universitet i stort sett upphörde.

Efter studier i Lund bedrev Norlind studier i Tyskland, där inte minst musikhistorikern Adolf Sandberger i München blev en viktig inspiration. Norlind lade fram sin doktorsavhandling i Lund 1909 och utnämndes till docent samma år. Perioden 1909–18 gav han föreläsningar i musikhistoria i Lund. Under tiden arbetade Norlind också för att ämnet musikvetenskap

skulle kunna läsas som ett examensämne. Genom hans insatser antogs 1915 en studieplan i "musikhistoria med musikteori" vid Lunds universitet. 1918 sökte Norlind förgäves ett docentstipendium i Lund, och Lindberg redogör ingående för förhållandena vid processen och diskuterar den vetenskapliga kvaliteten på Norlinds publikationer. 1918 flyttade Norlind till Stockholm där han sedan var verksam som rektor vid Stockholms borgarskolas folkhögskolelinje, samt som föreståndare för det relativt nyligen etablerade Musikhistoriska museet.

Under 1910-talet var Norlind också aktiv för att bilda ett svenskt samfund för musikforskning. Tiden för bildandet 1919 har skildrats tidigare och tas därför inte närmare upp av Lindberg. Samfundets viktigaste uppgift var att ge ut *Svensk tidskrift för musikforskning*, och Norlind var såväl ordförande för samfundet som redaktör för tidskriften 1919–25. Under denna tid framfördes kritik mot hans sätt att sköta förvaltning och redaktörskap, något som medförde att han fick lämna uppdragen 1925. Ytterligare en motgång upplevde Norlind 1927, då han som fakultetsopponent på en avhandling av Sten Broman förordade att avhandlingen skulle godkännas, men blev nedröstad och avhandlingen blev underkänd. Lindberg redogör för händelseförloppet och den stora bitterhet som Norlind uttryckte över händelsen. Efter detta upphörde Norlinds direkta kontakter med det musikvetenskapliga ämnet, men hans verksamhet vid Musikhistoriska museet fortsatte till hans död 1947.

Lindberg drar slutsatsen att Norlinds bästa vetenskapliga verk tillkommit tidigt i hans karriär. Likaså menar hon att Norlinds omfattande produktion måste ses i ljuset av dålig ekonomi och försörjningsplikter. Lindberg diskuterar kortfattat frågan om musikvetenskapsämnets etablering utifrån ett sociologiskt perspektiv. Hon framhåller att svenskt universitetsväsende befann sig i en

expansion under tiden från 1930 och framåt, med många nya professurer, däribland alltså en i musikvetenskap.

I fyra korta artiklar skildras Norlinds verksamhet inom några andra områden. Folke Bohlin redogör för tillkomstprocessen för den första studieplanen (som omtalats ovan) i "musikhistoria med musikteori" vid Lunds universitet 1915. Bohlin framhåller att studieplanen möjliggjorde ämnets etablering vid svenska universitet. Genom att studieplanen senare godkändes också i Uppsala (1921) och Stockholm (1924), gavs förutsättningar för Gunnar Jeanson att disputerar i Stockholm 1926 och Carl-Allan Moberg att disputerar i Uppsala 1927.

Peter Berrys artikel berör Norlinds arbete inom Folkmusikkommissionen 1922–40, där Norlind enligt Berry framför allt fungerade som en resursperson vid speciella tillfällen, men inte hade någon kontinuerlig verksamhet inom kommissionens arbete. Norlinds verksamhet som lärare och rektor vid några olika folkhögskolor i Skåne och Stockholm beskrivs detaljerat av Börje Norrman. Benjamin Vogel skildrar Norlinds verksamhet vid Musikhistoriska museet och lyfter fram Norlinds intresse för instrument och den instrumentsystematik han skapade.

Olika perioder i den svenska musikvetenskapens historia har skildrats tidigare, exempelvis av Ingmar Bengtsson, Sten Dahlstedt och Martin Tegen. Föreliggande antologi om Tobias Norlind är ett ytterligare bidrag till denna historieskrivning. Den ger som helhet intressanta beskrivningar av en viktig pionjär inom svensk musikforskning. Även om det är Tobias Norlind som person som står i fokus för antologin är bidragen framför allt intressanta för att de tillför ny kunskap om etableringen av ämnet musikvetenskap vid svenska universitet.

Antologins mest omfattande bidrag är Lindbergs artikel, som är en noggrann

genomgång (byggd på studier av arkivmaterial) av Norlinds studieår och hans verksamhet fram till slutet av 1920-talet. Fokus i artikeln ligger på Norlind som person, men etableringen av ämnet sätts i någon mån också in i ett samhällsperspektiv.

Lindberg diskuterar också frågor av övergripande karaktär. Diskussionen om varför det tog så pass lång tid för ämnet musikvetenskap att etableras vid ett svenskt universitet berörs och genom att se ämnets etablering utifrån ett vidare perspektiv än enbart enskilda personers insatser ges en rimlig förklaring till förhållandet. Angående vilka personer som varit viktiga vid etableringen av ämnet pekar Lindberg på tidigare ideal inom historieskrivningen, där man utgått ifrån att enskilda starka personer varit avgörande för händelseutvecklingen, något som inte alltid motsvarat det verkliga händelseförloppet. Som framgår av artikeln var flera aktörer viktiga vid etableringen av ämnet musikvetenskap i Sverige. Den relation mellan å ena sidan struktur och å andra sidan agerande personer, som på detta sätt lyfts fram i artikeln, är intressant.

Lindbergs artikel kompletteras av Bohlins korta artikel om inrättandet av studieplanen i musikhistoria i Lund 1915. Bohlin beskriver en väl avgränsad process, som är intressant för ämnets etablering. Artikeln ger också viktiga exempel på förändringen av villkor och förutsättningar under de drygt 100 år som gått sedan studieplanens tillkomst (exempelvis den dåtida förekomsten av docenter med rätt och skyldighet att undervisa utan tjänst och alltså utan att uppbära lön, eller beslut kring studiefrågor som fick nationell giltighet) och ger därmed ett intressant perspektiv för nutida läsare.

Artiklarna av Norrman och Berry är framför allt beskrivande. Norrmans ingående studie av Norlinds verksamhet inom folkhögskolan ger viss ny kunskap och intressant är också

den jämförelse med danska förhållanden som görs. Berrys bidrag bygger i huvudsak på tidigare forskning inom området. Artikeln av Vogel uppmärksammar Norlinds stora intresse för musikinstrument och det exemplifieras genom en intressant redogörelse för hans skrifter inom området. Det samtida intresset för instrumentsystematik framhålls också och kopplingen till den internationella diskussionen nämns, men utan att den får någon större uppmärksamhet.

Artikeln följs av en översättning av den revision av Hornbostel–Sachs' instrument-systematik från 2011 som publicerats av organisationen MIMO (Musical Instrument Museums Online). Det saknas en tydlig förklaring till varför denna översättning är gjord eller varför den publiceras här. I förordet till antologin sägs endast att Norlinds "forskning om musikinstrument kopplas här till en modern revision av klassifikationssystemet", vilket är en väldigt lös koppling. Behovet av att översätta en text på engelska som är tillgänglig digitalt behöver också klargöras.

Den avslutande bibliografin ges i tre olika versioner: kronologisk, systematisk samt alfabetisk, vilket gör den lätt att söka i. Den ger dessutom en väldigt åskådlig bild av Norlinds omfattande produktion av olika typer av texter. Sammantaget är antologin en intressant och lättillgänglig skildring av en pionjär inom det musikvetenskapliga området. Den klargör viktiga förhållanden rörande etableringen av musikvetenskap som ett svenskt universitetsämne.

Karin Hallgren

Philosophy and psychology of music

Gunnar Valkare, 2016. *Varifrån kommer musiken?* Möklinta: Gidlund. 264 s. ISBN 9789178449446.

I boken *Varifrån kommer musiken?*, publisert i 2016, utgår Gunnar Valkare fra et spørsmål som Ingmar Bergman stilte til sine lyttere i radioprogrammet *Sommar* mer enn ti år tidligere. Bergmans spørsmål lød: "Varifrån kommer musiken? Hur kommer det sig att vi är de enda djuren på hela jordklotet som gör musik?" Valkares prosjekt er å redegjøre for de svarene han for sin del har kommet frem til gjennom livslang undring over dette spørsmålet. Målet er altså å besvare Bergmans spørsmål om hvor musikken kommer fra. Ja, ikke bare det, Valkare vil også gi noen svar på "varför" og "hur". Det har blitt en imponerende og mangfoldig tekstmasse som vitner om Valkares omfattende kunnskaper innenfor musikkvitenskap generelt og musikkantropologi spesielt, samt om utstrakt lesning innenfor generell evolusjonsbiologi, antropologi, historie og så videre. Et slikt omfattende prosjekt inspirerer til en rekke fundamentale spørsmål. Av plasshensyn må jeg imidlertid begrense meg til å komme tilbake til det aller viktigste av disse nedenfor. Men først litt om bokens innhold.

Bokens innhold

Den reisen Valkare tar oss med på går gjennom musikkens – og dermed menneskehetens – totale historie, "world wide" så vel som i europeisk kontekst. Valkares utgangspunkt er evolusjonsbiologisk. Musikken er biologisk forankret i mennesket, den er en evolusjonær adaptasjon (tilpasning). Musikk finnes fordi den har avgjørende funksjoner i menneskelivet og i vår overlevelse som art. Valkare markerer klar avstand til enhver tanke om at musikk kun kan anses som et biprodukt i menneskelivet. Han argumenterer tvert imot for musikkens åpenbare fundamentale funksjoner i menneskelivet; funksjoner som skulle være velkjente for alle som besjeftiger seg med forholdet mellom musikk, menneske

og samfunn (kapittel 3). Ved lange sveip over menneskehetens historie dokumenterer Valkare at noe "homo amusicus" aldri har eksistert (kapittel 4). Han drøfter deretter musikkens "første alder", den skriftløse tilstand, med fokus på afrikansk kultur (kapittel 5), og musikkens "andra alder", hvor skriften, ifølge Valkare, trengte musikken og dansen ut fra samfunnets strukturelle, verdibevarende og rituelle sentrum (kapittel 6). (Valkare vektlegger hele veien det han kaller MD – musikk-dans – som enhet. Dette kjenner vi i en europeisk kontekst igjen fra den greske antikken – hvor det greske "mousiké" i utgangspunktet betegnet musikk-dans-poesi som udelelig enhet.) Valkare diskuterer så musikkens og dansens funksjoner i riter og ritualer videre (kapittel 7). Konklusjonen blir at selv om MD under den andre alderen blir detronisert av skriften, er det allikevel "ofrånkomligt att dra denna slutsats: *den rituella mekanismen måste ses som en basal faktor bakom musikens och dansens evolutionära framväxt*" (s. 117). Dette betyr imidlertid ikke at MD's evolusjonære funksjon er begrenset til det rituelle. Tvert imot hevder Valkare at MD "har ett lika brett biologiskt funktionsspektrum som språket" (ibid.).

Etter historiske og antropologiske sveip over svært lange tidsspenn, går Valkare over i mer musikkteoretiske diskusjoner (kapitlene 8 og 9). Utviklingen av tonesystemer står i fokus, både i et antropologisk perspektiv og i vår egen kultur (blant annet pythagoreisk tradisjon): utviklingen av den vestlige musikkens notesystem, tonesystem og harmonikk, og den avgjørende betydning dette har hatt for all den musikk vi i dag har tilgang på. Dette videreføres i diskusjoner av det moderne tonesystemets fremvekst (kapittel 10). Deretter rettes oppmerksomheten mot forholdet mellom det skrevne og det hørte (kapittel 11). Her hevder Valkare blant annet at den skriftlige europeiske musikkulturen "[b]efriad från

minnets och nuets tvångströja och med nya verktyg kunde [...] frambringa annorlunda musikaliska strukturer och former och till slut nå en komplexitet – på gott och ont – som aldrig tidigare existerat någonstans". Dette etterlot, ifølge Valkare "[a]ll annan musik i Europa och musiken i resten av världen [...] strukturellt på efterkälken" (s. 169; jf. også Valkare, 1997). Valkare diskuterer også den senere utviklingen i den europeiske musikkens skriftkultur, modernisme og avantgarde (kapittel 12), før lydteknologien fokuseres (kapittel 13).

I bokens avsluttende kapittel 14, med tittelen "Vad är då musik, egentligen?", vender Valkare tilbake til Bergmans spørsmål. Sentralt i dette kapittelet står forholdet mellom det *allmenmenneskelige* og det *kulturspesifikke*, samt *avledet* respektive *elementær* kommunikasjon, og ikke minst drøftingen av musikk som "transitiv mekanism". Her åpner Valkare imidlertid også for at Bergmans første spørsmål: "Varifrån kommer musiken?" kanskje ikke var "så entydig för Bergman som den är i vårt evolutionistiska perspektiv" (s. 227). Dette leder meg over til mine kritiske merknader.

En kunnskapsfilosofisk kritikk

I et så bredt anlagt prosjekt som dette, med sveip over ekstreme tidsspenn, kompliserte og utfordrende evolusjonsbiologiske diskusjoner etcetera, kunne det naturligvis vært interessant å gå inn i en nærlesning av Valkares tenkning og argumentasjon. Enda viktigere enn slike diskusjoner, er imidlertid en diskusjon av prosjektets grunnleggende premisser – i et kunnskapsfilosofisk perspektiv. Når Valkare i tittelen på bokens siste kapittel stiller spørsmålet om hva musikk *egentlig* er, går nemlig min *reduksjonisme-alarm* (jf. Gustavsson, 2000, s. 93ff.). Valkare gjør det evolusjonsbiologiske perspektivet til en slags totalforklaring på et såpass komplekst fenomen som forholdet mellom menneske, musikk, kultur og

samfunn. Dette kommer blant annet til uttrykk i hans omtale av emosjonelle aspekter ved musikkopplevelsen, noe som i og for seg ikke er et tema i boken, men som uansett tilskrives belønningssystemer/-mekanismer i hjernen: "Den [musiken] har ett djupt och förgrenat rotsystem i hjärnans belöningsstrukturer. Musiken får därigenom kapacitet att väcka njutning och känslor." (s. 105)

Med vitenskapelig reduksjonisme følger gjerne kontant avvisning av perspektiver fra andre teorifelt – som man ikke egentlig synes å ha særlig kompetanse på. Et eksempel: Valkare sidestiller Bibelens skapelsesberetninger med fundamentalistiske tolkninger av slikt (s. 51). Innenfor den kristne tradisjonen er det i vår tid imidlertid utelukkende kreasjonistiske subkulturer som tolker Bibelens skapelsesberetninger som en motsats til evolusjonsteorien, og ellers bare teologiske ignoranter, som evolusjonsbiologen Richard Dawkins, som tar slike grupper på alvor. I Bergman-konteksten er dette et interessant eksempel på Valkares reduksjonisme. Når Valkare avslutningsvis åpner for at spørsmålet "Varifrån kommer musiken?" kanskje ikke er så entydig for Bergman som det er i et evolusjonistisk perspektiv, tolker jeg Valkare i retning av at det er det evolusjonistiske *svaret* som kanskje er mer entydig enn det Bergman så for seg. I så fall tror jeg Valkare har helt rett. I en dialog mellom Ingmar Bergman (IB) og hans datter Linn Ullmann (LU) uttrykker Bergman seg nemlig slik:

IB: Jeg tror på Gud, helt og fullt, men forventer ikke å forstå Hans vilje. Gud er der musikken er. Jeg tror de store komponistene forteller om sine opplevelser av Gud. Dette er ikke tøv. Bach er for meg en uforanderlig faktor.

LU: Men før tvilte du?

IB: Ikke på Bach.

(Ullmann, 2015, s. 145.)

Her gjør Bergman seg til talsmann for et syn på forholdet mellom menneske, musikk og eksistens som Valkare åpenbart avskriver. Selv om jeg definitivt ikke hører til blant dem som setter religiøse perspektiver og forestillinger opp som en motsetning til evolusjonsbiologisk kunnskap, er det allikevel tankevekkende å se forskjellen mellom Valkares historiefortelling og Bergmans tanker. Her møtes svært ulike livsforståelser og verdensanskuelser. Dette er interessant, ikke minst i et kunnskapsfilosofisk perspektiv som handler om at enhver vitenskapelig tilnærming baserer seg på bestemte menneskesyn og verdisyn (se Ruud, 1996, s. 110ff.; Varkøy, 2017, s. 14ff.; Pedersen, Collin og Stjernefelt, 2018).

Valkares interesse er i hovedsak begrenset til det evolusjonsbiologien kan bidra med. Det er i og for seg helt uproblematisk. Det er når dette *ene* bidraget utelukker andre perspektiver at vi står overfor et alvorlig reduksjonisme-problem. Det ville naturligvis være absurd å hevde at evolusjonsbiologien ikke bidrar med *helt fundamentale innsikter og kunnskaper* om mennesket. Men: andre teoridannelser og tilnærminger hentet fra andre forskningsfelt, det være seg psykologi, filosofi eller teologi, vil også kunne ha viktige perspektiver å bidra med, slik at man for eksempel kan unngå å redusere menneskelig kommunikasjon til "mekanismer" (s. 250).

Har så Valkare besvart Bergmans spørsmål? Både ja og nei. Sjansen er relativt stor for at Valkares svar – begrenset til mennesket som biologisk størrelse – ville tilfredsstille Bergman like lite som den unge vil forstå sin forelskelse bedre ved å opplyses om hjernens belønningssystemer og artens overlevelse; nemlig et stykke på vei, men så er det bråstopp. På den ene siden aksepterer jeg naturligvis Valkares prosjekt som både viktig og interessant, og ikke minst imponerende. Dette er altså *ikke* en kritikk av Valkares evolusjonsbiologiske

perspektiv – som sådan! Det er *utelukkende* en kritikk av reduksjonismen som gjennomsyrrer prosjektet. I stedet for å bli ledet “ut i dimman over eksistensielle frøgors mørke vatten” (s. 10), risikerer Valkare at det evolusjonsbiologiske credo lukker rommet for eksistensielle perspektiver. Er så dette en objektiv og nøytral dom fra min side? Overhodet ikke! Like lite som Valkare kan si noe om hva musikk “egentlig” er.

Øivind Varkøy

Referanser

- Gustavsson, B., 2000. *Kunskapsfilosofi*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Pedersen, D.B, Collin, F. og Stjernefelt, F. red., 2018. *Kampen om mennesket: forskjellige menneskebilleder og deres grænsestrid*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Ruud, E., 1996. *Musikk og verdier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ullmann, L., 2015. *De urolige*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Valkare, G., 1997. *Det audiografiske fältet: om musikkens förhållande till skriften och den unge Bo Nilssons strategier*. Diss. Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs universitet, 49. Göteborg: Avd. för musikvetenskap.
- Varkøy, Ø., 2017. *Musikk: dannelse og eksistens*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

Patrik N. Juslin, 2019. *Musical emotions explained: unlocking the secrets of musical affect*. Oxford: Oxford University Press. 609 s. ISBN 978-0-19-875342-1.

En av de äldsta frågorna inom musikkforskningen gäller relationen mellan musikk och mänskliga emotioner. Från dagens perspektiv kan man lätt konstatera att diskussioner kring ämnet ofta försvårats av evidensens privata karaktär och forskarnas vilja att beskriva sina egna upplevelser trots möjliga individuella och situationsbetingade skillnader i hur musikk emotionellt påverkar människor. Inom musikkfilosofin upprätthöll Peter Kivy envist en lång diskussion om huruvida musikaliska ljud verkligen kan väcka vanliga emotioner

i lyssnaren eller om lyssnaren snarare bara varseblir och känner igen emotioner som musikk uttrycker (exempelvis Kivy, 1990). Inom musikkteorin och musikkvetenskapen tilltalades många av Leonard B. Meyers (1956) teori som förklarade musikkens emotionella påverkan genom dess sätt att framkalla och svika lyssnarens förväntningar internt, genom den kompositionella strukturen. Om vi låter dessa två exempel grovt karakterisera det tidigare teoretiska landskapet, blir det tydligt hur starkt forskningsläget har förändrats sedan frammarschen av det musikkpsykologiska delområdet “musikk och emotioner” sedan 1990-talet. Distinktionen som Kivy såg mellan perception och *arousal* erkänns ofta i dag som utgångspunkt för två olika forskningsfrågor som till en viss grad kan betraktas oberoende av varandra. På ett liknande sätt känns det också lätt att acceptera grundtanken i förklaringsmodeller såsom den av Meyer, utan att för den skull utesluta andra möjliga psykologiska mekanismer.

De senaste årens våg av musikkpsykologisk forskning kring emotioner har inte varit helt lätt att överskåda, trots de två viktiga handböcker som redigerats av två ledande figurer i fältet, Patrik Juslin och John Sloboda (2001; 2010). Musikkpsykologerna har velat lyssna på hur vanliga människor faktiskt emotionellt upplever musikk, men resultatet har inte alltid blivit känt utanför musikkpsykologens gränser. I själva verket kan den senare av Juslins och Slobodas volymer, *Handbook of music and emotion*, med dess nästan tusen täta sidor och en uppsjö av teoretiska modeller, lätt ha skrämt bort de oinvigda. Tills vidare har det helt enkelt saknats en lätt överskådlig helhetsbild om det multidisciplinära, starkt expanderade forskningsfältet. En sådan överblickbar men omfattande helhetsbild finns nu att skåda i Juslins nya monografi *Musical emotions explained* – ett riktigt storverk som

på ett lättillgängligt sätt sammanfattar författarens långsiktiga forskargärning.

Efter en introducerande första del har Juslin strukturerat sitt budskap i tre stora huvuddelar. I enlighet med den ovannämnda skillnaden handlar delarna II och III om expression och perception av emotion i musiken, å ena sidan, och om musikens kraft att framkalla emotioner i lyssnaren, å andra sidan. I del IV betraktas frågor kring estetisk bedömning. Låt mig försöka en snabbvisning genom dessa delar.

För att förstå Juslins positionering kring musikens expressivitet kan det vara bra att lyfta fram ett av de få ställen i boken där han väljer att använda lite starkare ordalag mot andra teoretiker på området. Som ett svar till forskarnas försök att se musik som expressiv i *allmänhet*, utan hänvisning till partikulära emotioner (Fabian, Schubert och Timmers, 2014), skriver Juslin att detta är "absolut nonsens": "musik är alltid expressiv på ett särskilt sätt" (s. 110). Han summerar forskning som gång på gång har visat hur vissa musikaliska egenskaper typiskt hörs av experimentella deltagare som expressioner av grundemotioner såsom glädje, ledsenhet, ilska, rädsla eller kärlek/ömheter. Enligt Juslin *kodas* sådana emotioner i ett musikaliskt framförande i akustiska signaler (*cues*, på engelska) – till exempel variation i tempo, ljudstyrka och klangfärg – som är probabilistiska men delvis redundanta. På vardagsspråk innebär detta att olika musikaliska egenskaper ofta kan bidra med delvis överlappande information om liknande emotionell karaktär. Detta leder till att emotioner pålitligt kan kommuniceras genom det musikaliska uttrycket trots kreativa variationer i olika musikaliska parametrar. Juslin förklarar dessa kopplingar mellan musikaliska egenskaper och emotionell expressivitet genom tre olika typer av koder, det vill säga tre olika sätt på vilka musik kan "bära" emotionella betydelser. Genom att erkänna

ikoniska, *inneboende* (*intrinsic*, på engelska) och *associativa* typer av kodning – med tydlig inspiration från Peirces semiotik – omfamnar Juslin många olika klassiska synpunkter i en sammanhängande modell. I denna mångskiktade modell av musikalisk expressivitet skulle till exempel Meyers (1956) ovannämnda teori om musikaliska förväntningar ha med inneboende kodning att göra (när man tolkar den som en teori om perception av emotioner), medan till exempel Langers (1957) dynamiska former skulle ses som ikonisk kodning och wagnerianska ledmotiv som associativ kodning.

Kärnan i *Musical emotions explained* utgörs dock av teorin om *emotional arousal* – alltså om hur musiken väcker emotioner i lyssnaren. För det första förklarar Juslin att musikens emotionella påverkan registreras genom ett antal olika subkomponenter: subjektiva känslor, expressivt beteende, psykofysiologisk respons, neural aktivering, handlingstendenser samt emotionell reglering. Tanken är att musikens emotionella påverkan beror på en synkroniserad respons i många av dessa system samtidigt. För det andra ställer Juslin frågan om *hur* musiken väcker emotioner och hävdar att vad som behövs här är en kausal teori om *psykologiska mekanismer* som förmedlar mellan musikaliska egenskaper och väckta emotioner. Bokens starkaste bidrag är just att skissa en sådan teori. Juslin benämner gärna sina olika modeller med akronymer, och denna teoretiska modell kallar han för BRECVEMA efter de engelska initiala bokstäver som markerar de åtta medverkande delmekanismerna. Dessa delmekanismer presenterar Juslin i en ordningsföljd som i stora drag motsvarar ordningen i vilken de motsvarande hjärnfunktionerna skulle ha utvecklats under evolutionen:

- *Hjärnstamreflex* (B): överraskning vid plötsliga extrema egenskaper i musiken.

- *Rytmsk entrainment* (R): upphetsning när kroppsliga rytmer anpassas till musikens rytm.
- *Evaluativ konditionering* (E): regelbundna kopplingar av musik och andra stimuli som leder till konditionerad association.
- *Smitta* (C): ett internt härmande av röstliknande emotionella uttryck i musiken.
- *Visuell fantasi* (V): emotionellt färgade inre bilder som uppstår genom en metaforisk mapping av den musikaliska strukturen.
- *Episodiskt minne* (E): medveten erinring av specifika händelser som utlöses av musiken.
- *Musikalisk förväntning* (M): respons på hur musikens struktur utvecklas.
- *Estetisk bedömning* (A): subjektiv evaluering av musikens estetiska värde.

Viktigare än de exakta detaljerna i listan är väl Juslins grundtanke om att musikalisk expressivitet inte är ett endimensionellt fenomen. En och samma musik kan aktivera flera olika delmekanismer, och därmed leda till olika emotionella resultat. Eftersom många av delmekanismerna är kopplade till olika typer av minnesrepresentationer, kan även lyssnarnas varierande tidigare erfarenheter leda till att samma musikaliska stimuli får olika typer av respons. Musikaliska ljud erbjuder alltså möjligheter till vissa typer av emotionella responser, men kan inte avgöra dem helt och hållet. Denna psykologiska teori eftersträvar kausala förklaringar som är möjliga att testa, men teorins tydliga förtjänst är att även lämna utrymme för individuella skillnader mellan musiklyssnare.

En aspekt som är positivt utmärkande för Juslins musikpsykologiska arbete är hans ovanligt starka intresse även för musikestetiska och musikvetenskapliga resonemang. Den sista huvuddelen i boken ger därför BRECVEMA-modellens estetiska delmekanism en separat betraktelse genom att kartlägga relationerna mellan emotioner, estetiska bedömningar och

musikpreferenser. Det viktigaste här är väl att först när lyssnaren har tagit en "estetisk attityd" till musiken, skapas en estetisk bedömning genom användning av ett antal individualiserade kriterier, och att den resulterande positiva eller negativa bedömningen om musiken även kan skapa emotioner (när något kriterium får ett extra stort värde). Tanken är att även om estetiska bedömningar själva potentiellt influeras av andra emotionella delmekanismer i BRECVEMA-modellen, kan denna sista delmekanism också i sig skapa emotioner som är mer beroende av lyssnarens uttryckliga estetiska kriterier.

För närvarande finns det ingen annan teori om musikens emotionella påverkan som skulle sträcka sig på detta sätt från primitiva reflexer med evolutionärt överlevnadsvärde ända fram till estetiska, kulturellt inlärda bedömningar. En av de kanske intressantaste förtjänsterna i Juslins teori är att den inte bara förklarar utan faktiskt också förutsäger en viss komplexitet i våra emotionella responser på musik. Å ena sidan kan en och samma emotion väckas i två olika lyssnare genom olika mekanismer. En viss funktionell redundans i de olika delmekanismerna möjliggör att lyssnarnas uppmärksamhet kan variera mellan olika aspekter i musiken trots uppenbara likheter i deras emotionella responser. Å andra sidan kan de olika mekanismernas samverkan inte bara förstärka en enhetlig emotionell respons utan även förorsaka "blandade emotioner". En psykologisk teori som kan hantera upplevd emotionell komplexitet i musiken torde vara speciellt välkommen bland musikvetare som ofta har avfärdat psykologiska förklaringar som förenklande eller alltför deterministiska. Här skulle vi nu äntligen ha en modell som även kan hantera emotionell komplexitet och mångtydighet.

Musical emotions explained är säkert en blivande klassiker inom musikpsykologin,

men boken väcker starka frågor även för musikforskare inom andra discipliner. I introduktionen skriver Juslin att en psykologisk ansats varken fokuserar på hur musiken skulle kunna höras (såsom ofta i musikanalysen), på hur musiken borde höras (såsom tidvis i musikestetiken) eller på hur den tidigare har hörts (såsom i musikhistorien). I stället ska musikpsykologin beskriva hur musiken faktiskt upplevs av lyssnarna här och nu, i vår egen tid och kultur. Man skulle dock kunna hävda att en bred psykologisk modell som Juslins kan indikera vissa ramar även för forskare som hellre vill vägleda, normera eller rikta sin blick mot förgångna tider. Med ännu större skäl kan denna modell förstås vara relevant för musikpedagogiska forskningsansatser eller för "ethnomusicology at home" som mer tydligt har sina fokus på musikupplevelsen i vårt liv här och nu. Med tanke på att många musikforskare tidigare har hämtat inspiration från relativt ensidiga teorier om musik och emotioner (till exempel Kivys eller Meyers teorier), blir det intressant att se vilken vägledande roll som Juslins mångdimensionella och omfattande teori kommer att tilldelas även utanför den empiriska musikpsykologin.

Erkki Huovinen

Referenser

- Fabian, D., Timmers, R. och Schubert, E., red. 2014. *Expressiveness in music performance: empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, P.N. och Sloboda, J.A., red. 2001. *Music and emotion: theory and research*. New York: Oxford University Press.
- Juslin, P.N. och Sloboda, J.A., red. 2010. *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, P., 1990. *Music alone: philosophical reflections on the purely musical experience*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Langer, S.K., 1957. *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Meyer, L.B., 1956. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Place

Mia Kuritzén Löwengart, 2017. *En samhällelig angelägenhet: framväxten av en symfoniorkester och ett konserthus i Stockholm, cirka 1890–1926*. Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. 235 s. ISBN 9789151301426.

I denna avhandling i historia undersöker Mia Kuritzén Löwengart de processer som låg till grund för framväxten av en fristående symfoniorkester och ett fristående konserthus i Stockholm under årtiondena kring sekelskiftet 1900. Ämnet berör mycket viktiga aspekter av institutionaliseringen av Stockholms musikliv och är därmed ett intressant tillskott till detta forskningsområde.

Avhandlingens syfte är att "undersöka hur man i det borgerliga samhället gjorde för att skapa nya kulturinstitutioner, i form av institutioner för finkultur" och fokus ligger på "de processer som ledde fram till att förutsättningar skapades för att etablera en fast symfoniorkester och ett för ändamålet uppfört konserthus i Stockholm" (s. 13). Författaren har i sin undersökning starkt influerats av sociologen Paul DiMaggio och valt att strukturera undersökningen efter den "finkulturmodell" som författaren lyft fram ur DiMaggios studier. DiMaggios forskning undersöker motsvarande process i amerikanska städer, framför allt Boston, under 1800-talet. Kuritzén lyfter fram tre analytiska processer som DiMaggio observerat i institutionaliseringen av finkultur och som utmynnar i: 1) *Elite entrepreneurship*, en organisationsform som är icke-vinstdrivande, skild från marknadskrafter och från statligt inflytande med en ledning sammansatt av förmögna och inflytelserika personer som överlåtit det konstnärliga ledarskapet till professionella musiker. 2) *Classification*, en tydlig åtskillnad

mellan underhållning och konst och en definition av finkultur som samhällseliten och övre medelklassen kunde kalla "sin egen egendom", men som samtidigt institutionaliserades och legitimerades av samhället i stort. 3) *Framing*, en process där konstverket "ritualiserades och fick en ideologisk prägel" vilket bidrog till en tydlig åtskillnad mellan professionella och amatörer och mellan konstutövare och publik, men även ett krav på musikalisk bildning och estetisk hållning hos publiken (s. 20).

Dessa tre processer fungerar som språngbräda för Kuritzéns undersökning av förhållandena i Stockholm och förekommer återkommande i diskussionen. Kuritzén lyfter även fram andra liknande studier som bland andra Simon Gunn som undersökt utvecklingen inom musiklivet i Manchester, vilket också fungerar som viktigt jämförelsematerial. Undersökningen utgår både från tidigare forskning och egna empiriska undersökningar. Källmaterialet har utgjorts av konsertannonser, konsertprogram, recensioner ur både dagspress och musiktidskrifter, och olika typer av material från Konsertföreningens, Mazerska kvartettsällskapets, Musikföreningen i Stockholms med flera institutioners arkiv.

Undersökningen är huvudsakligen uppdelad i fem kapitel, som vardera redogör för olika områden vilka sedan förklaras genom DiMaggios modell. I kapitel 2 görs en kort bakgrundsteckning som bland annat berör tidigare försök att grunda ett fristående konserthus samt ett försök till att teckna den musiksyn som låg till grund för utvecklingen under undersökningsperioden, även med vissa internationella utblickar. I de följande fyra kapitlen (kapitel 3–6) sker den verkliga empiriska undersökningen som har delats in i följande områden: musiken, de yttre förutsättningarna för framförande, publiken och kulturellt entreprenörskap och institutionsbyggande.

I kapitlet "Musiken" har författaren

analyserat "hur de olika stadierna av klassificeringsprocessen såg ut i Stockholm" (s. 46). Detta handlar framför allt om distinktionen mellan konst och underhållning och hur den användes för att legitimera arbetet med att grunda en symfoniorkester och ett konserthus. Författaren har huvudsakligen studerat ett urval av konsertprogram och musikkritik under perioden för att konstatera att denna uppdelning blev allt tydligare. Författaren drar också slutsatsen att det blev en tydligare fokus på en musikalisk kanon inom den konstmusikaliska grenen, och Beethoven pekas ut som centrum för kanonbildningen. 1917 lyfts fram som en brytpunkt då det tydligt fanns en distinktion mellan konst och underhållning, vilket manifesteras i Konsertföreningens regelbundna konserter, som erbjöd en "internationell standardrepertoar med kanoniserade verk" (s. 92).

I undersökningen av de yttre förutsättningarna för framförandet, det vill säga lokalen och orkestern, utgår författaren från DiMaggios "framing"-process men kopplar även till Simon Gunns undersökning. Här diskuteras hur lokalförsörjningen såg ut inom konsertlivet under slutet av 1800-talet och början på 1900-talet i Stockholm, samt även hur lokalfrågan diskuterades inom musikkritiken. Likaså berörs här kort orkesterns sammansättning och musikernas arbetsvillkor. Kuritzén betonar behovet av en ökad professionalisering inom orkestern samt lyfter fram dirigentens roll i "framing"-processen som ett led i att kunna leva upp till de krav och förutsättningar som ställdes av den musikaliska kanon.

Vidare undersöks formeringen av konsertpubliken och hur folkbildningsidealen påverkade publikens sammansättning inom den konstmusikaliska sfären. Publikens sammansättning diskuteras utifrån undersökningar av biljettpreiser i förhållande till inkomster och

hur detta förändrades över perioden, men även genom hänvisningar till recensioner och abonnemangslistor med mera. I kapitlet diskuteras även musikalisk bildning och hur lyssnarbeteendet formades och institutionaliserades under denna period. Här lyfter författaren fram en intressant skillnad mellan Stockholm och Boston/Manchester, där publiksammansättningen i Stockholm gick mot en demokratisering och klassbreddning, medan det i Boston och Manchester gick mot en exklusivitet inom eliten.

Det sista empiriska kapitlet, "Entreprenörskap och institutionsbyggande", utgörs av en noggrann kronologisk redogörelse för den process som ledde fram till invigningen av Stockholms konserthus 1926. Här presenteras Konsertföreningens arbete steg för steg från de tidiga försöken och föreningens grundande 1902 till en allt mer organiserad verksamhet och förverkligandet av konserthuset. I detta kapitel ligger fokus på de organisatoriska förutsättningarna i styrelsens sammansättning, finansieringen och de nätverk som knöt samman en rad olika faktorer som var viktiga i denna process. Författaren visar att ledningen gick från att i början bestå av personer med stort kulturellt men relativt lågt ekonomiskt kapital inklusive många kvinnor till att bestå huvudsakligen av en grupp män inom närings-eliten med stort ekonomiskt kapital och många olika kontakter. Ekonomin förbättrades med tiden framför allt med den nya styrelsen från 1914 som förändrade marknadsförings- och finansieringsstrategierna vilket avsevärt förändrade förutsättningarna, samtidigt som staten kom att stå för allt större bidrag. Mycket av det ekonomiska underlaget som gjorde konserthusbygget möjligt skedde genom privata donationer, och författaren har konstaterat att de viktigaste och största donationerna kom från det judiska nätverket kring familjen Davidson och att det var kvinnor som gjorde

de viktigaste donationerna. I detta kapitel konstaterar författaren att det såg ganska annorlunda ut i Stockholm jämfört med exempelvis Boston och Manchester, framför allt genom att den elitgrupp som stod för arbetet och donationerna inte var lika sammansvetsad som i de andra exemplen samt att den statliga inblandningen var helt avgörande i Stockholm, vilket går tvärt emot hur det såg ut i Boston och Manchester. Trots detta menar författaren att det finns paralleller med DiMaggios modell på vissa områden även om det skiljer sig avsevärt på andra.

Undersökningen sammanfattas i ett avslutningskapitel som tar upp de viktigaste resultaten och lyfter fram avhandlingens viktigaste slutsatser, framför allt att etableringen av en fristående symfoniorkester och ett fristående konserthus i Stockholm var möjlig först när frågan blivit en samhällelig angelägenhet.

Avhandlingens ämnesval är i högsta grad relevant och av stort intresse inom forskningsområdet. Den bidrar också med intressant ny kunskap. Det är framför allt undersökningen av entreprenörskap, finansieringen och betydelsen av sociala nätverk för institutionsbygget som är särskilt intressanta eftersom den berör så centrala aspekter inom en väldigt viktig fas i utvecklingen av musiklivet i Stockholm, aspekter som berörts ganska lite i tidigare forskning. Det är framför allt i denna avdelning som avhandlingen bidrar med mest ny kunskap, och det är även där de viktigaste resultaten framkommer. Det är mycket intressant att se kopplingarna mellan den näringselit som tar över verksamheten och kulturlivet och hur dessa nätverk används för att få företaget att komma till stånd. Likaså är författarens redogörelse för det judiska inflytandet inom kultursfären genom de stora donationerna från nätverket kring familjen Davidson värdefull, också för att den även lyfter fram den judiska befolkningens betydelse för

Stockholms musikliv i stort vilket berikar forskningsfältet. De kopplingar som görs med grundandet av Göteborgs konserthus och som visar att nätverken sträckte sig även dit visar vikten av att studera aktörer och nätverk även på ett nationellt plan.

Trots de många ovan nämnda förtjänsterna med avhandlingen finns det vissa områden där man kanske skulle ha kunnat göra något annorlunda. I vissa fall kan man ifrågasätta en del slutsatser som görs angående musiken, musiksynen och kanoniseringprocessen. Även om en del av dem baseras på tidigare forskning och egentligen inte presenterar någon ny kunskap så kan vissa slutsatser i den empiriska undersökningen ses som vilande på lite väl tunt material (ett urval av recensioner och program), och ett mer källkritiskt förhållningssätt hade varit önskvärt. Det skulle behövas mycket större underlag för att undersöka och beskriva de komplexa strukturer som ligger till grund för exempelvis musiksyn och kanonbildning. Likaså är detta något som skulle behöva studeras över ett längre historiskt perspektiv för att man verkligen skulle kunna förklara dessa processer. Musiken får i denna avhandling en central position samtidigt som den endast berörs alltför ytligt, gällande exempelvis musikaliskt värde och mening, estetiska förhållningssätt med mera. Många slutsatser om musiken konstateras utan att de förklaras musikaliskt eller historiskt. Därtill ska sägas att jag inte är övertygad om att detta hade behövts för denna undersökning eftersom det inte är en musikvetenskaplig avhandling. Här hade det räckt att hänvisa till tidigare forskning, men kanske ta ett lite vidare grepp på detta forskningsområde och sedan lägga ännu mer fokus på avsnitten om entreprenörskap och institutionsbygge.

Relationen till DiMaggios modell ter sig också för mig något ottydlig då modellen används som metod snarare än teori, och den

används mer för att beskriva än för att analysera processerna. Jag tycker att DiMaggio likaväl som Gunn är värdefulla ur jämförelsesynpunkt då de erbjuder något att bolla mot i beskrivningen av processen i Stockholm. Däremot tycker jag att det verkar som att processerna varit alltför olika för att kunna användas som en modell som man ska försöka passa in materialet i. Städerna erbjuder i grunden väldigt olika förutsättningar vilket också speglas i processerna. Som DiMaggio beskriver det så var processerna inom denna modell nödvändiga för att realisera institutioner för finkultur, vilket Kuritzén visat inte gällde i Sverige. Det hade varit önskvärt med en tydligare diskussion och problematisering av de olika förutsättningarna och hur modellen anpassats eller tolkats om för att passa de svenska förhållandena. De aspekter som lyfts fram i avhandlingen är helt klart relevanta, men det kanske handlar mer om förhållningssättet till den teoretiska förebilden som för mig blir lite ottydlig.

Precis som i alla avhandlingar finns det områden som skulle kunna tänkas göras annorlunda, men det hindrar inte att denna avhandling är ett viktigt tillskott till forskningsområdet. Avhandlingen presenterar viktig kunskap om två viktiga institutioner och ett centralt skede i Stockholms musikhistoria.

Anne Reese Willén

Peter Andreas Kjeldsberg, 2016.
Historien om Ringve museum.
Trondheim: Museumforlaget. 254 s. ISBN
9788283050431.

I genren självreflekterande musikmuseihistoria har det från Ringve museum i Trondheim under senare år utkommit inte mindre än två intressanta böcker. Den bok som här anmäls

är författad av museets mångåriga medarbetare Peter Andreas Kjeldsberg. Bara några år tidigare gav museet även ut en antologi i samband med museets 60-årsjubileum där museets historia också till viss del tecknas, men där också norska musikinstrumentforskare, nordiska forskarkolleger, liksom flera ur museets egen personal, bidrar med texter om Ringves roll i bevarandet och förmedlingen av det klingande kulturarvet. *Det begynte med ett piano: Ringve museum 60 år* följer nära det danska musikmuseets modell av jubileumsbok, som gavs ut i samband med dess 100-årsjubileum 1998, *Musikkens tjenere: instrument – forsker – musiker* (1998). Vid det svenska musikmuseets 100-årsjubileum ett år senare lyste historieskrivning på pränt tyvärr med sin frånvaro. Ringve Musikkmuseum har tidigare även utgivit den illustrerade museiguiden *Ringve: en annen verden* (2005) med kortare texter av museets vetenskapliga personal, samt boken *Fru Victoria til Ringve* (1984) om en av dess grundare, liksom några tidigare historieskrivningar 1972, 1988 och 1999.

Historien om Ringve museum ska enligt Kjeldsbergs eget förord vara en historieskrivning om museets sex första årtionden genom en växling mellan dokumenterade fakta och hans egna reflektioner. Den är också tänkt att fungera som uppslagsbok. Efter 50 år i museets tjänst, som guide, vetenskapsassistent, intendent och chef har Kjeldsberg rimligen inblick i museets historia som få och är rätt person att ta sig an uppgiften. Alla årtionden täcks och temana är många: gårdens historia, museets upprinnelse, ursprungliga och tillkomna visioner, ekonomi, insamling, förmedling och pedagogik, forskning, publikationer, konserter, arkitektur, ombyggnationer, fasta och tillfälliga utställningar, instrumentreparationer och konservering, arkiv, medarbetare, personbiografier, chefskap, ägandeförhållanden, vänförening och marknadsföring. Ja, Kjeldsberg

belyser verkligen de flesta tänkbara aspekter av museets historia från dess början fram till hans egen pensionsavgång 2013. Upplägget är att skriva institutionshistorien både kronologiskt och tematiskt på samma gång, vilket alla som har försökt vet är en svår uppgift.

Det musikhistoriska museet på Ringve gård i Trondheim öppnade ett halvt sekel senare än de motsvarande museerna i Köpenhamn och Stockholm. Den stora eldsjelen, som alltid krävs vid sådana här projekt, var den färgstarka Victoria Bachke (1896–1963), den person kring vilken alla tidigare historieskrivningar om museet har kretsat. Kjeldsberg framhåller i denna framställning även andra förutsättningar för museiprojektet. Dessa finner man i Victorias man Christian Anker Bachke (1873–1946), som hade visioner, pengar och framför allt ägde Ringve gård som han vuxit upp på och hade ett djupt historiskt intresse för. Statuterna för museet fastställdes 1944 men Christian dog plötsligt 1946, innan museet hunnit öppna. Victorias drivkraft blev länge att förverkliga sin mans visioner om att göra Ringve gård till ett kulturcenter och museum. Ett personmuseum till ära för Norges krigshjälte Peter Wessel Tordenskiöld (1690–1720) utgjorde från början det ena av Ringnes två museer. Den store nationalhjälten växte liksom Christian Anker Bachke upp på Ringve, men är i Sverige mindre känd då hans bedrifter främst bestod i att bekämpa Sverige och Karl XII under det stora nordiska kriget. Tordenskiöldsmuseet lades ned 1973, men en del av den nuvarande basutställningen som handlar om gårdens historia tillägnas familjen Wessel Tordenskiöld. Museet med alla dess samlingar och verksamheter heter idag kort och gott Ringve museum.

När Christian Anker Bachke dog fanns det endast tolv musikinstrument på gården, varav de flesta var klaverinstrument. Instrumentinsamlandet bedrevs sedan av

Victoria Bachke fram till hennes lika plötsliga död 1963, strax efter en insamlings- och studieresa till hennes ursprungliga hemstad Moskva. Vid denna tidpunkt hade samlingen ackumulerats till inte mindre än 800 instrument, så hennes insats som samlare är högst intressant. I ett krigshärjat Europa var tiden för samlandet förvisso gynnsam, men det är ändå en anmärkningsvärd insats då många av instrumenten också är av stort värde. Framgången vid hennes insamlingsresor till främst Köpenhamn och Paris, men också till exempel till Italien, förklaras av hennes stora charm och påstridighet. Man kan inte tala om något systematiskt samlande från början, utan målet var främst att få kvantitet och bredd till museisamlingen. Om visionen för museet var den främsta drivkraften, eller om det hos Victoria fanns en stark samlarpersonlighet, är en fråga som lämnas obesvarad i framställningen. Efterträdaren Jan Voigts både aktiva och passiva samlande var också framgångsrikt, och här anförts hans kontakter och upphöjda status som kändis (skådespelare och programledare på TV) som orsak till hans förmåga att skaffa medel till instrumentköpen liksom att få allmänheten att skänka instrument. Kärnan i museets samling utgör europeiska konstmusikinstrument, med en slagsida åt klaverinstrument. Norskstiltverkade instrument intar en viktig plats, liksom utomeuropeiska instrument. Samtida moderna instrument har successivt införts under de senaste årtiondena. En viktig samling av mekaniska instrument har möjliggjort en hel del intressant forskning på detta område, liksom den enastående samlingen av hardingfeler.

Ringves historieskrivning delas in i epoker efter dess långvariga chefer: först Victorias epok (hon kallas genomgående vid förnamn, både i denna och tidigare historieskrivningar), sedan Jan Voigts trettioåriga ledning av museet, vilken överlappades av Kjeldsbergs egen

epok, då han var medarbetare under Voigt för att slutligen bli museets chef under de sista femton åren. Trots att de starka personligheterna har satt sin egen tydliga prägel på de respektive epokerna kan man konstatera att museets utveckling i stort följer den samtida trenden i främst Skandinavien, men även Europa. I framställningen görs inte så många jämförelser med världen utanför Ringve, men kontakter med andra europeiska museer saknades inte, i alla fall inte efter Victorias död. Då tog en professionaliseringsprocess över som sedan pågått fram till nutid, och det inom alla museets olika yrkesgrupper. Voigt vidareutbildade sig som organolog hos Ernst Emsheimer, chef för Musikhistoriska museet i Stockholm, och Kjeldsberg fick sin huvudsakliga organologiska utbildning hos Henry van der Meer vid Germanisches Nationalmuseum i Nürnberg i början av 1970-talet.

I slutet av 1970-talet påbörjades omställningen från renovering till konservering av musikinstrumenten, på Ringve såväl som på systemmuseerna i Stockholm och Köpenhamn. Den internationella museiföreningen ICOM:s kommitté för musikinstrumentmuseer (CIMCIM), där de nordiska museerna var starkt engagerade, bidrog till den ändrade synen på instrumenten som museiobjekt. En nödbroms sattes in för att bevara de delar av instrumenten som fortfarande fanns kvar i originalskick. Restriktionerna för att renovera och spela på museiinstrument stegrades fram till ganska nyligen, då systematiska och professionella riskanalyser började utvecklas för att avgöra vilka instrument som i begränsad omfattning kan tillåtas att spela på. Under Kjeldsbergs ledning tillkom under 1990-talet på Ringve en påkostad och högteknologisk konserveringsverkstad, och materialkonserveringstjänsterna utökades under samma period. I verkstaden bedrivs förutom konservering även en hel del forskning.

Kjeldsberg upprepar genom hela framställningen Victoria Bachkes vision om det levandegjorda museet, där underhållande och fantasifulle museivisningar, med spel på museiinstrumenten i historiska miljöer utan någon närmare vetenskaplig förankring, framhålls som kärnan under museets första decennier. Här blir upplägget med en samtidigt tematisk och kronologisk framställning som mest problematisk, då just detta diskuteras i nästan varje kapitel. Det är sannerligen en viktig aspekt för att förstå personella och pedagogiska principer såväl som insamlings-, renoverings- och utställningsprinciper, men det stör läsningen att ständigt flyttas tillbaka till Victorias femtiotal med samma formuleringar. Eventuellt speglar framhållandet av Victoria Bachkes och Voigts publikfriande visningar nutidens fokus på museiverksamhetens underhållningsinriktning, men kanske handlar det också om en viss upprättelse av de för oaktsamhet om kulturarvet hårt dömda föregångarna, på Ringve liksom annorstädes i musikmuseivärlden. Avsaknaden av moraliserande är sympatisk och genomsyrar hela boken.

Med ett person- och sakordsregister hade denna bok blivit än mer användbar som uppslagsbok, eftersom innehållsförteckningens 79 rubriker ibland består av citat som inte alltid avslöjar vilka teman de olika rubrikerna döljer. Brunkantade sidor består av olika kronologiska förteckningar där den längsta som dyker upp i mitten av boken täcker museets alla olika händelser och de tre i slutet förtecknar specialutställningar, styrelser respektive chefer genom åren. Uppställningarna är bra och användbara, men om man läser boken från pärm till pärm gör förteckningen i mitten att upprepningarna i boken upplevs som onödigt många. Men som sagt är kombinationen av tematik och kronologi en svår nöt att knäcka. Boken visar författarens stora hängivenhet till

museet utan att vara okritisk, och den stora faktamängden lättas upp av de personliga reflektionerna och ett relevant bildmaterial. För min del var behållningen av boken stor, och den kan varmt rekommenderas!

Madeleine Modin

Alf Björnberg och Thomas Bossius, red.
2017. *Made in Sweden: studies in popular music*. New York og London: Routledge.
X + 255 s. ISBN 978-1-138-93652-2.

Hvordan ser og høres lokalt produsert pop-musikk ut i en globalisert verden? Dette er kanskje det mest sentrale spørsmålet som mel-der seg med Routledges bokserie som *Made in Sweden* er en del av: *Routledge global popular music series*. Seriens redaktører, Franco Fabbri og Goffredo Plastino, peker i sitt forord på en bivirkning ved globaliseringen: forskning på musikk utenfor det angloamerikanske feltet krever at man har tilgang til originaltekster, altså materiale på et annet språk enn engelsk. Redaktørene har derfor et godt utgangspunkt for sin serie: en samling antologier fra forskningsfronten, med bidragsytere som skriver om og fra lokale miljøer.

Made in Sweden er også velegnet i en tid da internasjonale musikkforskere ser til Norden. Redaktørene Alf Björnberg og Thomas Bossius, begge ved Göteborgs universitet, trekker selv fram Roger Wallis og Krister Malms bok *Big sounds from small places* (1984) som en forløper for sin egen bok. Wallis og Malm opererte med et begrep om "små steder", deriblant Sverige og Danmark, hvor musikkindustrien eksisterte under den internasjonale radaren. Redaktørenes rammefortelling plukker opp tråden fra Wallis og Malm, og skildrer Sverige som et lite land med en stor rolle i en globalisert musikkbransje.

Det er også nærliggende å sammenligne

Made in Sweden med Fabian Holt og Antti-Ville Kärjäs *Oxford handbook of popular music in the Nordic countries* (2017). Holt og Kärjäs bok inneholder tyngre kritiske undersøkelser der *Made in Sweden* består av kortere kapitler og har et mer historiserende preg. Vi skal imidlertid ikke overse viktigheten av å dokumentere før man problematiserer. Bidragsyterne i *Made in Sweden* tar for seg lokale fenomener, og boka er et eksempel på den helt nødvendige kartleggingen av lokal historie som internasjonal populærmusikkforskning bør innebære. I så måte utfyller de to antologiene hverandre godt.

Boka inneholder ikke transkripsjoner eller noteeksempler. Dette er imidlertid ikke til hinder for det analytiske arbeidet. Dessuten gjør fraværet av en tyngre musikkteoretisk profil boka tilgjengelig for et bredere publikum. Boka framstår som relevant både for forskere og studenter, som en introduksjon til lokal populærmusikkforskning. I likhet med de andre bøkene i serien gir *Made in Sweden* dessuten innsikt i en mye mer kompleks samtidshistorie enn det som lar seg romme av seiglivede klisjeer, i dette tilfellet om det "svenske" i en engelsktalende populærkultur.

Boka består av fire hoveddeler med hver sitt tema, men temaene brer seg nødvendigvis ut over de enkelte delene. Dette preger spesielt del 1 og 2, som tar opp henholdsvis den historiske utviklingen og ideer om "svenskhet" i svensk populærmusikk; disse to tematikkene krysses i nær sagt hvert eneste kapittel. Disse delene er først og fremst historiserende, og forfatterne bidrar hver på sitt vis til å skrive fram en kritisk svensk populærmusikkhistorie.

Olle Edströms kapittel om folkparker beskriver et tidsmessig spenn fra tidlig modernitet, med industrialisering og organisert arbeiderbevegelse, til folkparkenes utsatte eksistens og relative avhengighet av dansband på 1990-tallet. Kapittelet følges av Björnbergs

historiografiske studie av radioens rolle i sensur og smaksdannelse i etterkrigstidens Sverige og av Henrik Smith-Sivertsens kapittel om *Svensktoppen*. Begge kapitler løfter fram relevante eksempler fra tidlig svensk populærmusikk (Lapp-Lisa, Jerry Williams), og tar opp aktuelle temaer som lokal musikkultur og proteksjonisme og hvordan de endrer seg over tid.

Del 2 belyser "svenskhet" fra flere kanter, og viser at begrepet er både komplekst og problematisk. Marita Rhedins kapittel om svenske trubadurer tegner opp hovedlinjer i vissångens historie, med røtter tilbake til Bellman og Taube. Hun analyserer trubadurenes oppføringspraksis og hvordan ideer om profesjonalitet (profesjonell versus amatør) og kjønn (mannlige og kvinnelige utøvere samt skillet offentlig-privat) blir til. Sverker Hyltén-Cavallius undersøker svensk progressiv rock, i et kapittel som er i slekt med hans bidrag i Holt og Kärjäs bok, men som belyser litt andre sider. Her er progg et mer uensartet fenomen enn man kan komme til å tro ut fra samtidens politisering av musikken, blant annet fordi forfatteren plasserer musikken i en større sammenheng av teknologi og estetikk, og ser en utvikling over tid som gjør ham i stand til å trekke linjer til tysk krautrock. Lars Lilliestams kapittel om dansband er dessverre ikke like presist. Tankene om musikken, spesielt stemmebruken, er interessante, men kapittelet er fullt av stråmenn, og framstår som for unyansert.

Kapitlene om svensk countrymusikk og tönt-punk teoretiserer nostalgi og normalitet gjennom musikken. Spesielt Peter Dahléns kapittel treffer godt, med sin analyse av en subkultur av antihelter, med røtter i komedie og revy; på denne bakgrunnen kan man kanskje si at tönt-punk trekker på noe av den samme nostalgien som dansband gjør. Det rikholdige utvalget av eksempler inkluderer Wilmer X, Perssons

Pack, Traste Lindéns Kvartett (som alle hadde et publikum også i Norge) og Eddie Meduza; her kunne Onkel Kånkel, som i høyeste grad hentet inspirasjon fra revy og buskis, også passet godt.

I del 3 antyder forfatterne hvordan internett endrer sentrum-periferi-dynamikken grunnleggende, samtidig som det opprettholder spenningen og maktinndelingen ved å forsterke posisjonen til engelsk som globalt språk. Svensk musikk var imidlertid globalisert før internett. Susanna Nordströms kapittel er en viktig historisering av svensk ekstremmetall, som motvekt til engelskspråklige forskeres påstander om svensk popmusikkens "anonymitet" (s. 123). Koblingen mellom geografi og musikk er spekulativ, men Nordström viser også at enhver teori av typen "skandinavisk vinter skaper frustrasjon som fører til sint musikk" fungerer som sosialt forankrede "sannheter" og dermed som identitetsforhandlinger.

Karin Erikssons kapittel om koblingen mellom popmusikk og tradisjonsmusikk stiller spørsmål om hvordan "det svenske" endrer seg gjennom sjangerhybrider og moderne musikkteknologi. Bossius' kapittel om Nordik Beat og EDM får ekstra aktualitet nå som Avicii er borte. Rasmus Fleischer skriver fornuftig og opplysende om Sverige som musikalsk eksportnasjon, i et mytekritisk kapittel som samtidig savner den typen komparativ analyse som forfatteren antyder. Jonas Bjälesjö undersøker musikkfestivalenes betydning og utvikling, med et historisk riss fra folkparkene til 1990-tallets unge entreprenører og veksten i antall festivaler. Sammen med de foregående gir kapittelet et bilde av inspirasjon og vekst på lokalnivå, og av en profesjonalisering og internasjonalisering av svensk musikkliv.

Del 4 omhandler persona-begrepet. I en tid da både artister og publikum dyrker ideer om autentisitet, er kritiske analyser av persona og artistidentiteter noe av det viktigste

musikkforskningen kan tilby. Her innfrir boka dessverre ikke anmelderens forventninger. Ulf Lindbergs studie av Ulf Lundell savner et kritisk perspektiv på Lundells egen generasjon: hvordan forstår hans jevnaldrende, de som også har et forhold til Dylan og Springsteen, hans prosjekt? Forfatterens tidvis klønete engelsk og hans tendens til journalistisk sjargong, som når forfatteren beskriver en sang som "butt-kicking" (s. 186), bidrar også til inntrykket av at dette er for ukritisk.

Karin Widegrens kapittel om *The Knife* er også svakere enn man kunne ønsket seg, med en analyse av stemme og autentisitet som forblir overfladisk. Widegren refererer til Philip Auslanders arbeid om persona, men går ikke kritisk nok til verks. Hun bruker også Butlers teori om den heteroseksuelle matrisen, men det overrasker meg at hun ikke også ser på kjønnsperformativitet i større grad.

Ann Werners kapittel om Titiyo analyserer artistens selvframstilling i mediene, supplert med analyser av tekster og musikk. Som de andre analysene i boka er disse tilgjengelige også for lesere uten musikkfaglig bakgrunn. Werner spør om hvordan vi snakker om rase og kjønn i svensk musikk, ettersom disse diskursene er preget av en angloamerikansk dominans, og samtalen om dem nødvendigvis er annerledes i Sverige enn for eksempel i USA. Kapittelet berører dermed også større samtaler om genus og handlekraft, som framstår som relevante også for ikke-svenske lesere.

Det litt uferdige inntrykket i del 4 preger også avslutningen. Morten Michelsens etterspill kaster et "blikk utenfra" på hvordan det svenske blir til over tid, i et kronologisk spenn fra Alice Babs til Max Martin. Betrachtingene er interessante, men analysene er uensartede og av ulik lengde, og kapittelet føles mest som et arbeid som fortsatt er i utvikling. Redaktørenes intervju med Mikael Wiehe lider på sin side under at en del nyanser,

humor og ironi sannsynligvis har forsvunnet i oversettelsen. Slik intervjuet er, fungerer det nok for innforståtte fans, men det er ikke nødvendigvis lett tilgjengelig for de som ikke kjenner til artisten. Intervjuet viser slik sett et av antologiens problemer: svensk forskning på engelsk krever at både språk og forskningsarbeid holder et høyt nivå, fordi så mye av metoden ligger i hvordan forskeren skriver. Populærmusikkforskning på engelsk handler om å prestere både språklig og analytisk, og dersom språket svikter, preger det også forskningen.

Som helhet må man likevel kunne kalle *Made in Sweden* et vellykket tilskudd til internasjonal populærmusikkforskning. Mitt innledende spørsmål – hvordan ser og høres lokalt produsert popmusikk ut i en globalisert verden? – peker på behovet for kritisk historieskriving i lokal populærmusikk. En hensikt med denne bokserien kan være å framheve det enkelte lands egenart i populærmusikken, i en tid da engelsk språk og angloamerikanske idealer strømlinjeformer musikken så den skal være globalt salgbar. *Made in Sweden* inntar slik sett en høyst relevant plass i svensk populærmusikkforskning, og det kan med fordel komme mer – både på svensk og engelsk – fra dette kildematerialet.

Jon Mikkel Broch Ålvik

Alf Arvidsson, 2016. *Musik, ritual och plats: lokal tilhørighet i Holmsund under 1980-talet*. Etnologiska skrifter, 63. Umeå: Umeå universitet. 120 s. ISBN 978-91-7601-619-0.

Många av oss har sikkert då og då funderat på att återvända till vårt för länge sedan slutförda avhandlingsprojekt. Det kan hända att man vid färdigställandet av doktorsavhandlingen lämnade efter sig en hel del oanalyzerat

material, halvtänkta tankar, intressanta men outvecklade spelöppningar och en härva av ouppnystade trådar av olika slag. Man kanske funderar på att någon dag till exempel skriva artiklar på alla dessa "darlings" man tvingades avliva i det sista manuskriptskedet. Det kan också hända att nya teoretiska perspektiv återaktualiserat projektet och skulle erbjuda nya infallsvinklar på avhandlingens tematik och material.

Professorn i etnologi Alf Arvidsson har med boken *Musik, ritual och plats* gjort en sådan här tillbakablick och återvänt till sin doktorsavhandling *Sågarnas sång: folkligt musicerande i sågverkssamhället Holmsund 1850–1980*, som han disputerade på 1991. Avhandlingen byggde på ett omfattande fältarbete genomfört under 1980-talet i Holmsund, som då stegvis hade utvecklats från kustsamhälle med sågverk till en alltmer integrerad del av Umeå. Ursprungligen var planen att disputerat på det samtida musikkivet, men under arbetets gång lades avhandlingens fokus på den historiska utvecklingen. När Arvidsson nu närmar sig ämnet på nytt blir historien endast en fond för den nya bokens egentliga syfte, som är "att studera hur musik ingick i sammanhang där lokal tillhörighet skapades eller aktualiserades i Holmsund under 1980-talet" (s. 8). I enklare ordalag sammanfattas det här på pärmen i formen "Kan musik skapa lokal gemenskap?", vilket med andra ord besvaras med hjälp av iakttagelser om musikkivet i Holmsund för drygt trettio år sedan.

Det huvudsakliga motivet till den här nya genomgången av material som ursprungligen samlats in för avhandlingen är den teoretiska omorientering som skedde kring millennieskiftet inom etnologi och även i vidare bemärkelse inom samhälls- och kulturforskning. Medan man tidigare hade utgått från en centrum-periferi-polaritet där det lokala skulle exemplifiera en allmängiltig

hierarkisk ordning, började man under slutet av 1900-talet problematisera förenklade geografiska angreppssätt. Man kan säga att de allmänna poststrukturalistiska tankegångarna ledde till att det lokala, vare sig det rörde sig om ett lokalt samhälle eller en lokal identitet, inte längre togs för givet. I stället började man fråga sig hur dessa fenomen konstruerades kulturellt och socialt. Inspirerad av de här tankarna har Arvidsson således nu velat granska hur uttryckligen musik, direkt eller indirekt, fungerade som en kraft som förstärkte lokal identitet och hade en integrerande funktion i Holmsund på 1980-talet.

I bokens inledningskapitel utreder Arvidsson de här teoretiska utgångspunkterna och hur han tillämpat dem på sitt material. I koncisa formuleringar beskriver han i själva verket hur synen på inte bara det lokala, utan också på till exempel musiksens sociala roll, folklighet, identitet och folkloristiska performance-studier, förändrats under en förhållandevis kort tid. Kapitlet fungerar således som en bakgrund för analysen, men också för de olika skedena i Holmsundsstudien och disciplinens utveckling under de senaste decennierna (litteraturhänvisningarna utgör i den här bemärkelsen en användbar utgångspunkt för vidare studier i området).

Själva analysen fördelas på fem kapitel. Genomgången av materialet inleds med en beskrivning av vilka resurser som mobiliserades i Holmsund på 1980-talet då offentliga musiksituationer skapades. I praktiken presenteras främst orkestrar och körer samt organisationer som är direkt inriktade på musicerande, men även offentliga institutioner som skapar möjligheter för verksamheten och olika individer och nätverk nämns. Efter det här diskuteras, utgående från kulturforskningens ritualbegrepp, olika tillställningar där musiken förekommer. Arvidsson betonar att de iögonenfallande, transformativa och explosiva

mönster som oftast uppmärksammats i ritualforskningen inte ingår i hans material och analyser. Fokus ligger snarare på det vanliga och vardagsnära, såsom de lokala föreningarnas gemensamma uppvisning och olika fester i anknytning till årstider och kalendariska högtider. Under rubriken "Musikens ritualer" presenteras orkesterföreningens vårkonsert och författarens självreflexiva beskrivningar av hur han på 1980-talet på biblioteket i Holmsund presenterade sitt pågående arbete. Ett kapitel om medier och musik har tillägnats Fredrik Burgmans kåserande radioprogram. Arvidsson diskuterar hur musiken i programmen på olika sätt medverkade till att skapa plats.

Bokens avslutande kapitel inleds med under rubriken "Bidrar musiken till lokal identitet?" Efter att ha läst studien utgår man instinktivt från att svaret måste vara ett rungande ja, inte minst då författaren bemödat sig att återgå till sitt gamla material och skriva en ny bok om ämnet. Något överraskande besvarar Arvidsson dock frågan med "Jag vill jag [sic] inte påstå att musik och ritualer har avgörande betydelse för upplevelsen av lokal tillhörighet och identitet" (s. 105). Efter det här fortsätter han ändå med att konstatera att det lokala funnits närvarande i de situationer han presenterat. Denna dualistiska spänning är kanske det mest givande med boken och samtidigt dess största problem. Som läsare önskar man få klarhet i hur det riktigt förhåller sig med det här paradoxala förhållandet mellan musik och lokal identitet. Dessvärre består undersökningen i sin nuvarande form till stora delar av ett upprådande av iakttagelser som nedtecknats och dokumenterats för några årtionden sedan och som nu i renskrivna form återges utan stramare analys. Materialet väcker i och för sig otaliga, högtintressanta frågor, men de besvaras inte nödvändigtvis till fullo och i vissa fall formuleras de inte ens explicit.

Boken är en intressant kartläggning av olika slags musikaktiviteter på en ort under en viss tidpunkt och egentligen också av hur man under en viss tid valde att kartlägga musikalivet i ett samhälle. Den hade dock blivit betydligt intressantare om den till exempel hade utvidgats med en jämförelse mellan det dåtida och det nutida musikalivet, något som författaren dock skriver att han inte hade möjlighet till. Paradoxalt nog är även det publicerade manuskriptet förhållandevis gammalt; i en fotnot i början av boken nämner Arvidsson nämligen att bokens manuskript i själva verket skrevs redan 2004–05, men att det av olika orsaker inte kom till tryck förrän mer än tio år senare, och de ändringar och tillägg som gjordes under väntetiden är förhållandevis få. Boken har med andra ord, delvis medvetet och delvis omedvetet, blivit en dokumentation av de förändringar som fältarbete, materialinsamling, forskningsteori och publicering har genomgått under de senaste årtiondena. Med tanke på pågående diskussioner om vetenskaplig utgivning är den också ett exempel på både för- och nackdelarna med våra nordiska universitetsförlags nuvarande verksamhet. Å ena sidan är det värdefullt att det finns den här typen av utgivningsforum för universitetsforskarnas personliga alster, å andra sidan kan man hoppas att förlagen har möjligheter att utveckla sitt redaktionella arbete (redan det faktum att åtminstone recensionsexemplaret saknar utgivningsår känns förbryllande).

Bristerna till trots är boken ett välkommet tillskott till den etnologiskt inriktade musiklivsforskningen. Det finns fortfarande förvånansvärt lite forskning om vardagen med tanke på hur viktigt ämnet är och de stora förändringar som just denna del av vårt musikaliska spektrum genomgår. I den bemärkelsen kan man placera Arvidssons studie i en anrik tradition som bygger på Ruth Finnegans, Martin Stokes och Sara Cohens arbeten. Den

är också en påminnelse om vikten av att även i framtiden kritiskt granska musikens kopplingar till lokalitet och identitet samt musiken i olika typer av samhällen. Likaså uppmanar den oss att ständigt reflektera över våra praktiker i fråga om fältarbete, dokumentation och kulturarvsprocesser.

Johannes Brusila

Music ethnology and sociology

Märta Ramsten, 2016. *Kungl. Musikaliska akademien och folkmusiken: en musik-etnologisk undersökning*. Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie, 141 / Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv, 42. Möklinta: Gidlund. 184 s. ISBN 978-91-7844-964-4.

Boken börjar med att akademiledamoten och folkmusikforskaren Märta Ramsten citerar en fråga som hon en gång fick av sin far: "Det är nog bra, men när ska du börja med den riktiga musiken?" (s. 7) Frågan ställdes i relation till hennes omfattande dokumentationsarbete av folkliga musiktraditioner runt om i landet och flera års verksamhet med program om folkmusik vid Sveriges Radio. Den "riktiga musiken" avsåg den västerländska konstmusiken, och faderns fråga speglar en länge rådande musiksyn i de akademiska leden och de högre sociala skikten i samhället. Med denna personliga ingång öppnar Ramsten upp för studiens övergripande tematik om värdekriterier och hierarkier inom musik där den anrika institutionen Kungl. Musikaliska akademien står i fokus. Ramsten skildrar verksamhetens förhållningsätt till svensk folkmusik under olika tider, från dess inrättande 1771 till nutidens 2015.

Akademien (KMA) har intill våra dagar en fristående position i svenskt musikliv med stor möjlighet att främja och påverka forskning, utbildning och konstnärligt arbete inom

musikområdet. Fram till 1971 hade akademien huvudansvaret för den högre musikutbildningen i Sverige, något som sedan övergick till staten och högskolorna. Akademien utgör också en viktig röst och instans när det gäller kulturpolitiska frågor i samhället. Under akademiens 250-åriga historia har det framförallt varit den inhemska tonkonsten, i bemärkelsen västerländsk konstmusik, som har upptagit ledamöternas arbete. Studien visar innehållsrikt på hur arbetet med att främja ett professionellt musikliv och att stärka "den skolade, konstnärligt kvalificerade musiken" (s. 12) under långa perioder placerades i motsats till ett folkligt musicerande. Detta förändras successivt under 1900-talet i och med förmandet av folkmusiken som en egen genre med konstnärlig legitimitet och professionella utövare. I boken framträder en mångfaceterad historia som inte enbart porträtterar akademiens förändrade förhållningssätt till folkmusik utan också parallellt belyser folkmusikens "förflyttningar" (s. 14) och skiftande status i samhället, från "lågt" till "högt" på den musikaliska värdeskalen.

Upplägget är i stort kronologiskt med fjorton relativt korta kapitel samt en avslutande sammanfattning där de viktigaste slutsatserna lyfts fram i form av tematiseringar av materialet och där nya frågor ställs till undersökningen. I kapitlen varvas beskrivningar av enskilda individers intresse för den folkliga musiken, både inom och utom akademien, med redogörelser för akademiens arbete som institution. KMA:s protokoll och handlingar utgör det huvudsakliga källmaterialet och framställningen är rikt illustrerad med bilder ur materialet. Löpande placerar Ramsten de enskilda exemplen i en större samhällelig kontext och gör paralleller och utblickar till viktiga ideologiska skeenden inom folkmusikens område samt folkligt musicerande i övrigt. Här lyfts exempelvis centrala insamlings- och

utgivningsarbeten fram, Rickard Dybecks aftonunderhållningar med folkmusik, olika revitaliseringsprojekt såsom folkmusikkommisionens arbete, spelmansrörelsens framväxt och folkmusikvågen under 1970-talet samt andra institutionaliseringsprocesser av folkmusik som genre. Boken avslutas med en kompletterande och användbar förteckning över akademiledamöter som på olika vis ägnat sig åt dokumentation eller utgivning av folkmusik.

Särskilt förtjänstfulla bidrag i studien är de mer reflekterande avsnitten där bärande värderingar om konstmusik och folkmusik analyseras och synliggörs i materialet. Redan i det inledande kapitlet möter läsaren "folkmusikens och konstmusikens olika världar" (s. 20) genom analyser av två anonyma brev som inkom till akademien år 1808 under pseudonymen "Philharmonicus". I breven framträder en syn på landsbygdens folkliga musiktraditioner som "outvecklad och barbarisk" (s. 22) och i stort behov av musikalisk fostran. Detta är ett lyckat tillvägagångssätt då det bidrar till en ökad förståelse för rådande tidsanda och delvis förklarar akademiens ointresse för folkmusik under verksamhetens första 75 år. Från 1771 till mitten av 1800-talet så nämns nämligen inte folkmusiken alls i akademiens handlingar och protokoll. Detta är särskilt intressant med tanke på det stora pionjärbetet med insamling och utgivning av folkmusik som pågick under samma period, av bland andra Erik Gustaf Geijer (1783–1847) och Arvid August Afzelius (1785–1871), vilka båda kom att väljas in i akademien. Dålig ekonomi och en önskan om att komma bort ifrån amatörismen för att skapa ett professionellt musikliv föreslås av Ramsten som möjliga anledningar till det svala intresset. "Kanske såg man inte folkmusiken som musik?" (s. 36) frågar hon retoriskt och menar att folkmusiken snarare uppfattades som "*fornminnen* och/eller *litterära alster*" (s. 139, kursiverat enligt

original). Eftervärldens konservativa stämpel på dessa insamlare är således missvisande, och deras arbete ska snarare förstås som nya och radikala handlingar i kontrast till den konservativa akademien (s. 37).

Då folkmusiken började tas på allvar inom akademien under andra halvan av 1800-talet var det framförallt utifrån ett ideologiskt intresse som nationell symbol. Folkmelodierna avpersonifierades enligt rådande nyromantiska tankegångar och uppfattades som grunden till svensk tonkonst (s. 66–67). Utifrån konstmusikaliska normer och ideal användes folkmusiken som "råmaterial till konstmusikens utveckling" (s. 123). Detta förhållningssätt går även att urskilja i akademiens uttalanden rörande spelmansrepertoaren eller den samiska musiken fram till 1930- och 40-talen. Den starka åtskillnaden mellan konst och folkligt blir särskilt påtaglig i diskussionerna inom akademien om folkmelodiernas harmoniska behandling. Ramsten visar tydligt hur akademien höll hårt i harmonilärans regler istället för att låta de folkliga enkla elementen ta plats i bearbetningarna (s. 140–142). Detta synsätt kom under 1900-talet att förändras. I den avslutande sammanfattningen belyser Ramsten ett antal viktiga aspekter i processen som medverkade till en "ökad öppenhet i akademien för de folkliga musiktraditionerna" (s. 139). Betydelsefulla faktorer som påverkade akademien lyfts fram: musikforskningens tilltagande intresse för folkmusiken, särskilt för studier med musiketnologisk inriktning, professionaliseringen av folkmusiken genom utbildningar, samt en förskjutning av fokus från artefakt till traditionsbärare till följd av 1970-talets folkmusikvåg. Den ökade förståelsen för och kunskapen om folkmusik syns också konkret i akademiens verksamhet, efter 1971 i form av fonogramutgivningar och publikationer och under 2000-talet via inval av utövande folkmusiker. 2015 inrättades också

ett folkmusikpris som delas ut vartannat år.

Det är en beundransvärd tidsram som Ramsten rör sig inom och det lilla formatet till trots (146 sidor undersökning) visar hon på stor skicklighet att dra samman perspektiv och blicka både framåt och bakåt i historiens olika tidsliga rum. Detta i sin tur vittnar om en lång forskargärning och mycket god förtrogethet med forskningsområdet. Samtidigt bidrar det till att vissa avsnitt i boken är mer översiktliga och gärna kunde ha fördjupats ytterligare utifrån studiens tolkningsram rörande värdehierarkier. Det förefaller dock som om just dessa delar riktar sig till en publik utanför det vetenskapliga samhället, något som också utgör en del av bokens styrka och som ger den en mer populärvetenskaplig karaktär.

Studien väcker många frågor och reflektioner, inte minst om verksamheten under de senaste årtiondena vilket inte behandlas lika utförligt. Här vill jag lyfta fram några rader av det Ramsten skriver i förordet:

Värderingar av musik pågår ständigt. Och det är inte enbart en fråga om tycke och smak. Det är snarare en fråga om musikaliska hierarkier som av egen kraft tycks kunna fortleva i decennier och även århundraden. Vad finns det till exempel för värderingar av olika slag inom en snart 250-årig och betydelsefull institution som Kungl. Musikaliska akademien? Vad är det som är den "riktiga" musiken där i våra dagar? (s. 7)

Den sista frågan har stannat kvar hos mig efter läsningen. Studien visar på olika förhållningssätt till svenska folkliga musiktraditioner, men hur är det med annan musik eller andra traditionsområden? Hur skulle exempelvis en liknande undersökning om akademiens relation till populärmusik och/eller jazz se ut? Eller varför inte den svårångade världsmusiken idag? Detta blir också intressant i relation till de nutida tendenser som Ramsten påvisar

finns hos akademiledamöterna – att de inte vill inrymmas i en genrebeteckning, och att de själva ifrågasätter varför inte andra traditionsbakgrunder finns representerade idag. Ramsten tolkar dessa förändringar som "hälsotecken" i sig och speglingar av det globala musiklivet (s. 145–146). Dessa ställnings-taganden väcker nyfikenhet och uppmuntrar till vidare studier inom området.

I berättelsen om KMA och folkmusiken får vi följa med på en resa genom ett intrikat historiskt landskap, mellan stadens akademiska miljöer och allmogens landsbygd, mellan förhandlingar om "högt" och "lågt" i musiken och mellan individers egenheter och initiativ i relation till institutionens trögrörliga strukturer. Det är en välskriven historia som bidrar kunskapsrikt till forskningsområdet.

Karin Eriksson

Håkan Thörn, 2018. *1968: revolutionens rytmer: en berättelse om hur musik och uppror skakade världsordningen*. Göteborg: Daidalos. 392 s. ISBN 9789171735416.

Håkan Thörn är professor i sociologi vid Göteborgs universitet och i akademikerretsar känd för sin forskning om staden och, framför allt, om globalisering och sociala rörelser. Att han även varit verksam som musiksribent är mindre känt. Men hans stora intresse för musik har format boken *1968: revolutionens rytmer*, där Thörn kliver fram som musikskribent och forskare i en undersökning av hur musik och sociala rörelser flätades samman under året 1968 i USA.

Bokens upplägg följer de sociala rörelser för jämlikhet och fred som var betydelsefulla i USA vid tidpunkten; medborgarrättsrörelsen, svarta pantrarna, studentrörelsen, fredsrörelsen och den feministiska rörelsen behandlas i olika kapitel. Thörn diskuterar och presenterar

händelser av stor betydelse för de sociala rörelsernas explosion under året, till exempel mordet på Martin Luther King och upploppen som följde, studentrörelsens ockupation av Columbia University, den feministiska aktionen mot Miss America-tävlingen i Atlantic City och kravallerna i Chicago i samband med det demokratiska partiets konvent. Rörelserna som beskrivs var alla i olika grad påverkade av marxistiska och dekoloniala idéer från hela världen, och av musik. Thörn väljer att kontextualisera rörelserna på flera sätt. Dels genom en tidslinje över viktiga händelser under 1968 i hela världen, dels genom en redogörelse för den marxistiska kulturteoretikern Herbert Marcuses idéer och hur de påverkade de sociala rörelsernas förhållande till kultur på 1960-talet. De rörelser som står i fokus är alla rörelser för ökad jämlikhet, utifrån ras, klass och kön, mot kapitalism och för fred, och de beskrivs av Thörn som sammanlänkade, i samtal med varandra och i samtal med samtidens musik. Som musikalisk startpunkt för 1968:s musikrevolution anges Elvis Presleys genombrott i slutet av 1950-talet. Enligt Thörn innebar Elvis popularisering av en afrikansk-amerikansk musiktradition, och hans sexiga image och dans, starten på en erotisk och kulturell revolt i USA:s musikliv.

Artisterna som boken behandlar inkluderar aktivister som blivit artister, artister som blivit aktivister, dubbelbottnade artisterskap som tagit olika sorters politisk ställning och artister vars musik fått betydelse för sociala rörelser utan att de själva ansett att musiken var politisk. Grateful Dead, Aretha Franklin, James Brown, Jimi Hendrix, The Stooges, Joan Baez och Buffy Sainte-Marie är några av de artister och band som diskuteras. Genom att blanda artister som varit definierade av sin politik med andra som inte varit det beskriver Thörn musikens betydelse för politik som mer än artistens intention eller musikens innehåll.

Han förstår musiken som en del av ett rum där hopp om förändring växt fram, som en kraft som satte rörelserna i rörelse. I det avslutande kapitlet diskuterar Thörn vad som hände efter 1968, hur kända musiker vände sig till nyliberala idéer, hur de sociala rörelserna polisiärt besegrades, och hur många ledande figurer dog eller hamnade i fängelse. I detta kapitel tecknas en bild av hur musik och politik fortsatt att samverka efter 1968, men på olika sätt.

Det kapitel i boken där musikens politiska betydelse framstår tydligast och analyseras djupast är det som handlar om rockbandet MC5:s (Motor City 5) uppgång och fall. MC5 var ett rockband vars musik beskrivits som föregångare till 1970-talets punk. Medlemmarna kom från Detroit's arbetarklass och de fick betydelse för anarkistiska och antikapitalistiska politiska grupperingar inom och utanför studentrörelsen. I boken diskuterar Thörn MC5:s musikaliska bidrag, hur de musikaliska innovationerna i deras musik förstods som politiska i samtiden, hur de bemöttes av etablissemangen och hur bandet har tolkats av forskare. Han beskriver även det sammanhang av marxistiskt influerade konstnärer i Michigan som bandet verkade i och hur chockverkan i konsten, för MC5 genom rundgång, oljud och distorsion, sågs som en möjlig väg till politisk frigörelse. Ljuden i sig, inte bara politiska texter, skulle väcka publiken ur dess passivitet och engagera den för samhällsförändring. Oljuden var därför lika mycket som bandets åsikter och texter en del av MC5:s politiska gärning. En strategi som enligt Thörn var sprungen ur arbetarklassens upplevelse av det monotona industriarbetet och en del av (den vita) klasskampens symboliska uttryck men också inspirerad av (den svarta) frijazzens musikaliska struktur. MC5:s anarkistiska och våldsamma publik, tillsammans med deras för tiden högljudda rock blev dock för mycket för

skivbolag och konsertbokare, och deras karriär var inte långvarig. Tecknandet av MC5:s historia är ett exempel på när Thörn lyckas med att analysera hur musik, politik och sociala rörelser sammanflätats till mer än sina olika beståndsdelar.

Thörn är inte ensam om att intressera sig för hur musikaliska rörelser som engagerat många människor vid särskilda tidpunkter samspelar med politiska processer. Samtidigt som jag läser hans bok har dokumentären *Everybody in the place* premiär på BBC Four. I dokumentären undersöker konstnären Jeremy Deller acid house och rave i Storbritannien i början av 1990-talet utifrån liknande idéer som Thörn. Liksom Thörn menar Deller att rörelser till musik och rum för musik kan vara politiska, samt att musik inte behöver ha uttalade politiska texter eller intentioner för att få politisk verkan. Acid house blev enligt Deller en rörelse av samhörighet för en friställd och ofta arbetslös generation i nyliberalismens Storbritannien. Deller förstår alltså inte house-musikens ankomst till Storbritannien under perioden 1984–92 som en del av en individualistisk eller nyliberal politik, utan som ett annat sätt att protestera. Deller visar att Thörns angreppssätt är relevant för musik och politik bortom 1960-talet, och att musik också kan vara politisk utanför sådana organiserade sociala rörelser som tas upp av Thörn.

Dessutom har människors möten med musik, musikens politiska betydelse, sociala sammanhang och rörelser med musik, samt hur musik samverkar med inom- och utomparlamentarisk politik, undersökts extensivt i forskning. Thörns bok är ambitiös i sin research, och lättläst och rolig för alla som intresserar sig för musik och politik. Dock är Thörns undersökning av musik och sociala rörelser inte primärt förankrad i forskning om populärmusik, protest och politik. Populärmusikens betydelse, kulturellt, socialt och politiskt är idag ett stort

internationellt forskningsfält med många högt rankade tidskrifter, och ännu fler böcker och debatter. Thörn refererar sparsmakat till några av de största på fältet i Sverige och internationellt. Som till exempel när han i sin analys av MC5 inspireras av Steve Waksman. Men det är till stor del Thörns resonemang och analyser av de sociala rörelserna, och inte av musiken, som formar *1968*.

Förutom att det är händelser inom de sociala rörelsernas historia som formar upp-lägget på boken (inte musikaliska händelser) så är urvalet av de artister som figurerar i boken delvis otydligt motiverat. Tar Thörn upp de artister som kommit att ses som viktiga av eftervärlden? Eller de artister som var stora 1968? Eller de artister som var mest politiska? Eller de artister som var på plats vid viktiga tidpunkter för de sociala rörelserna? Urvalet verkar vara baserat på en blandning av alla dessa grunder men förklaras inte närmare. I vilka kapitel de olika artisterna diskuteras väcker också en del frågor. Nina Simone diskuteras noggrant först i kapitlet om "kvinno-revolten", som kommer sent i boken, men det var ju hennes engagemang i medborgarrätts-rörelsen som definierade henne som en politisk artist. Det kan väl inte vara så att Thörn helt enkelt placerat alla artister som var kvinnor i kapitlet om kvinnorörelsen? Oberoende av deras musikaliska och politiska bidrag? En diskussion om Simones vokala konstnärskap, som var ett unikt musikaliskt och politiskt uttryck för smärta, utvecklas inte. Det går att förstå sättet hon sjöng på (inte bara vad hon sjöng) som centralt för medborgarrättsrörelsens kamp mot rasism, diskriminering och segregation. En analys av rösten som instrument och dess politiska betydelse hade kunnat lyfta kapitlet om medborgarrättsrörelsen. Även om *1968* är en utmärkt bok för att väcka intresse för samspelet mellan musik och politik så behöver läsaren vända sig till kulturteori och

populärmusikforskning för fördjupningar och nyanseringar av möten mellan sociala rörelser, politik och musik.

Ann Werner

Morgan Palmqvist, 2018. *Första klass mot framtiden: en musiksociologisk studie av Blå Tåget*. Diss. Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet. 347 s. ISBN 9789185974221.

I april 2018 disputerade Morgan Palmqvist i musikvetenskap vid Göteborgs universitet. Jag hade förmånen att få agera opponent. Avhandlingen är på 347 sidor fördelade över fjorton kapitel. Boken innehåller inga illustrationer utöver omslagets bild av bandet Blå Tåget sittandes i en restaurang, tagen från albumet *Brustna hjärtans hotell*. Redan titeln signalerar också ett huvudspår i analysen: det är förstås inte första klass i ett tåg som avses, utan ett band till stor del sprunget ur samhällets "första klass".

Avhandlingens förord och inledning introducerar oss för Blå Tåget/Gunder Hägg – det vis/rock/kabareband verksamt från ca 1967 till 1974 (med senare återföreningar) som står i fokus för studien. Inledningskapitlet inleds med en inzoomning mot syftet, som är tredelat (s. 15). Det *första* delsyftet handlar om att "belysa de faktorer, drivkrafter och förutsättningar som ledde fram till att Blå Tåget bildades" (s. 15), genom att undersöka det samhällsklimat och den tidsanda som de uppstod i. Det *andra* handlar om "att fördjupa förståelsen av vad som utmärkte Blå Tåget som musikgrupp" (s. 15), genom att se till musik, text och framförande och genom en komparation med två andra musikrörelseband – Hoola Bandoola och Nationalteatern. Det *tredje* handlar om "att genom det specifika exemplet Blå Tåget undersöka de materiella och

kulturella villkoren för kreativitet och konstnärlig produktion" (s. 15). Studien avgränsas till ett fokus på åren från det tidiga 1960-talet till 1974 när Blå Tåget upphör, men gör också utvecklingar både bakåt och framförallt framåt i tiden. Som tidigare forskning diskuteras den ganska begränsade mängd forskning som finns om musikälsningen, från Johan Fornäs studier i det sena 1970-talet till exempelvis Alf Arvidssons (2008) och David Thyréns (2009) studier av proggen från det senaste decenniet. Men där ingår också historiker som skrivit om sextiotalsradikaliseringen och periodens politiska och sociala rörelser, och forskning om visvågen och studier av centralgestalter i svensk vishistoria.

I kapitel två presenteras först avhandlingens teoretiska ramverk, som framförallt utgörs av dels Pierre Bourdieus kultursociologiska begreppsvärld, dels Richard Floridas tänkande kring kreativitet, klass och plats. Därefter presenteras metod och material – samtalsintervjuer, e-postintervjuer, biografiska texter, recensioner, artiklar och annat tidskriftsmaterial, skivor, en sångbok och webbresurser. I kapitel tre ges en introduktion till bandets historia, och i kapitel fyra undersöks "kärnmedlemmarnas" bakgrund i kulturellt och ekonomiskt välbärgade miljöer – något som Palmqvist menar formade deras möjligheter att inta ledande positioner i kulturlivet. I kapitel fem får vi därefter följa hur kärnmedlemmarna under 1960-talet tar plats på kulturens fält, genom kulturtidskrifter och med hjälp av ett habitusformat i samhällets övre skikt. Sjätte kapitlet ger med utgångspunkt i texttrader ur låten "Allt var liksom i rörelse" en översikt över tendenser i den tid som bandet träder fram i, och sjunde kapitlet beskriver hur bandet kommer till och börjar spela, och hur den konstnärliga profilen och det kulturella och ekonomiska kapitalet ibland blir tillgångar, ibland inte. På Fylkingen släpps de inte in, men Bergers pengar räddar

MNW när skivbolaget är på fallrepet. Med sina 74 sidor sticker det åttonde kapitlet ut, och det är här som författaren beskriver bandets skivor – musiken och skivomslagen, men också vad författaren beskriver som en "intertextuell" läsning av innehållet, i själva verket resonemang kring varifrån de kan ha hämtat "inspiration". Även om denna analys blir högst beroende av författarens egna referensramar, så levandegör kapitlet både Blå Tågets musik och placerar den i relation till annan musik. Nionde kapitlet beskriver Blå Tågets "röster" – de framträdande sångrösterna, men också de olika textförfattarnas särdrag, och i det tionde sätts bandet i relation till musikälsningen som socialt fält – ett fält med interna spänningar mellan rött och grönt, mellan Göteborg och Stockholm. I det elfte kapitlet jämförs Blå Tåget med två andra "frontband" i musikälsningen – Hoola Bandoola och Nationalteatern, med utgångspunkt i skivorna "Vem kan man lita på?" (1972) respektive "Livet är en fest" (1974). Eftersom Blå Tågets musik uppvisar drag av både rock, visa och kabaré, så diskuteras i kapitel tolv bandets relation till visvågen, och här lyfts framförallt ironin, intellektualismen och den tydliga positionen inom musikälsningen fram som aspekter som gör det svårt att se Blå Tåget som en del av visvågen. I det trettonde och sista avhandlande kapitlet diskuteras hur kapital och habitus har gjort det möjligt att inta en finkulturell position, men samtidigt lett till kritik och ifrågasättande av autenticitet. Palmqvist hävdar också att Blå Tåget utgjorde en del av en framväxande kreativ klass, formad kring ett antal "kreativa poler" (Stockholm, Göteborg och Malmö). I ett avslutande kapitel summeras de viktigaste slutsatserna.

Materialmässigt är avhandlingen som sagt eklektisk. I intervjuerna fokuserar Palmqvist bandets "kärnmedlemmar", alltså Tore Berger, Leif Nylén, Torkel Rasmusson

och Mats G Bengtsson. På ett sätt är det urvalet begripligt, dessa var drivande i bandets estetiska utveckling. Samtidigt blir det aldrig riktigt klart varför inte de medlemmar som musikaliskt lyfte bandet intervjuats. Intervjuerna utfördes 2007–08, en period då både Roland Keijser och Kjell Westling var i livet. Palmqvist återkommer fortlöpande till bandets, som han kallar det, "taffliga" sound, och det är inte orimligt att tänka sig att de mer fullfjädrade musikerna i bandet (märk väl att kärnmedlemmarna snarare närmade sig popmusiken som konstnärer, poeter och intellektuella) hade haft intressanta saker att säga om det. Och om de tackade nej, så hade andra vägar till deras röster om bandet funnits (min egen arbetsplats Svenskt visarkiv har till exempel inte mindre än fyra intervjuer med Keijser). Vad som yttermera förvånar är att författaren, trots utförliga intervjuer (Tore Berger intervjuades exempelvis under två dagar), valt att i princip uteslutande utgå ifrån e-postsvar i sina analyser. Detta dels av praktiska skäl – här finns redan färdig text att arbeta med. Och dels utifrån det, åtminstone för en etnolog, märkliga argumentet att muntliga intervjuer generellt skulle vara etiskt mer problematiska än e-post. Palmqvist menar att människor i skrift har större möjlighet att väga och välja sina ord, medan man i muntliga intervjuer kan råka säga saker man inte tänkt igenom. Men om detta utgjorde ett problem så är det svårt att se att det inte skulle gå att hantera, till exempel genom att låta de intervjuade få läsa och kommentera alla citat eller hela texten. Därtill är e-postintervjuerna knappast mindre problematiska: kanske skrivna i hemmets trygghet, kanske sända till en myndighet och således plötsligt en offentlig handling. Mitt intryck är att avhandlingen hade vunnit i nyansrikedom och komplexitet om samtalsintervjuerna kommit till mer användning.

Palmqvist beskriver redan i undertiteln sin studie som en "musiksociologisk" undersökning. Exakt vad som menas med det är dock lite undflyende, och det framstår framförallt som ett slags sociologisk ansats i undersökandet av musik. Med tanke på rubriceringen är det förvånande att just "klass" som teoretiskt begrepp ägnas så pass lite utrymme. Istället för att använda sig av historiematerialistiska, intersektionella eller performativa diskussioner av klass så använder författaren klass som ett "vardagligt begrepp" (s. 60), vilket får till följd att dess innebörd blir glidande och stundtals grumlar analysen. Hur ska jag som läsare förstå vad någons "medelklass-" eller "överklassbakgrund" betyder, om inte författaren förklarat vad han menar med klass? Analysen blir grumlig när de olika klasserna klistras på personer, och sedan används för att förklara deras förutsättningar och agerande utifrån förmenta egenskaper som kännetecknar olika klasser, till exempel när medelklassen beskrivs som präglad av känsla för kvalitet och sinne för organisation och planering. En mer teoretiskt grundad analys hade sannolikt kunnat hjälpa författaren att upptäcka mer av komplexitet och motsägelser, helt enkelt bidra till intressantare tolkningar.

Avhandlingens mer konkreta musikanalyser fokuserar framförallt text, arrangemang, harmonik och associationer till annan musik. De sistnämnda är särskilt intressanta, de pekar ut olika musikaliska referensramar eller musikalisk intertext, något som delvis berikar bilden av Blå Tågets musikaliska värld (även om jag ibland hade önskat mer återkoppling till deras egna beskrivningar av inspirationskällor). Tyvärr präglas analyserna av en viss inkonsekvens, till exempel så innehåller vissa analyser ackordanalys (ss. 166 ff), medan andra inte, utan att det för läsaren tydliggörs varför. Kanske hade dessa analyser också vunnit på att tydligare förankras i någon form av

musikanalytisk diskussion. Jag hade nog också förväntat mig att just en musikvetenskaplig avhandling mer i detalj skulle ha intresserat sig för den "tafflighet" som nämnts ovan. Själv hör jag hos vissa av sångarna en tydligt svajig intonation, en frasering som liksom skyndar sig för att hinna med stavelserna, eller Carl Johan de Geers trombon som lite osäkert söker sig fram till tonerna, men jag gissar att där finns långt mer för en musikvetare att avslöja. Inte minst eftersom taffligheten också kontrasteras mot de två jämförda banden Nationalteatern och Hoola Bandola (som istället kan beskrivas i termer av "gott hantverk rakt igenom", s. 272) så hade det varit intressant att få en närmare analys av denna särprägel.

Avslutningsvis vill jag dock understryka att *Första klass mot framtiden* är en intressant avhandling som närgånget och nyfiket undersöker sitt studieobjekt. Med en kombination av kultursociologiska begrepp för att fånga Blå Tåget-medlemmarnas symboliska och ekonomiska resurser, och analyser av musikaliska och textliga referenser lyckas den veckla ut bandets tillkomst och progression. Morgan Palmqvist beskriver hur det i 60-talets kulturtidskrifter fanns en gryende ambition att ta popen och populärkulturen på allvar, att man skulle kunna skriva popkritik på samma sätt som konst- eller litteraturkritik. Jag tycker att den här avhandlingen verkligen gör just det: den går i närkamp med den genremässigt undflyende musik som Blå Tåget skapade, den placerar både musiken och medlemmarna i ett socialt universum och binder samman estetiska analyser med kultursociologiska. Själv bär jag med mig inte bara en massa inspirerande läsning, utan också en mycket djupare bekantskap med Blå Tågets musik. Det är jag tacksam för.

Sverker Hyltén-Cavallius

Referenser

- Arvidsson, Alf, 2008. *Musik och politik hör ihop: diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965–1980*. Möklinta: Gidlund.
- Thyrén, David, 2009. *Musikhus i centrum: två lokala praktiker inom den svenska progressiva musikrörelsen: Uppsala Musikforum och Sprängkullen i Göteborg*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.

Music education

Lorentz Edberg, 2019. *Skolmusikalen: om möten, makt och musik i två skolmusikprojekt i årskurs nio*. Umeå: Umeå universitet. 205 s. ISBN 978-91-7855-035-7.

Lorentz Edberg disputerade den 22 mars 2019 i ämnet pedagogiskt arbete vid Institutionen för estetiska ämnen, Umeå universitet. Avhandlingen behandlar skolmusikalproduktioner i grundskolans årskurs 9. Att arbeta med skolmusikal är något mycket vanligt i den svenska grundskolan, men trots detta förhållandevis outforskat. Förutom Edbergs avhandling finns endast ytterligare några svenska empiriska avhandlingsstudier om grundskolans arbete med musikal. År 2006 publicerades en avhandling vid Lunds universitet av Els-Marie Törnquist som, i likhet med Edbergs, kan karaktäriseras som en praktisknära studie. Vidare behandlas ett skolteaterprojekt i grundskolan i en av delstudierna i Anette Mars sammanläggningsavhandling från 2016. Dessa båda avhandlingar nämns dock endast som hastigast i Edbergs forskningsöversikt, vilket är synd med tanke på att forskning bör vara kumulativ. Dessutom, mot bakgrund av att Edberg i sin problemformulering formulerar ett intresse för skolmusikal i relation till dagens samhällsutmaningar, hade det kunnat ses som en poäng att reflektera över det egna resultatet i ljuset av Törnquists avhandling med empiriskt material från början av 2000-talet.

Edbergs samhällsintresse återspeglas i avhandlingens olika delar. Syftet med

avhandlingen är att med hjälp av Bernsteins pedagogiska teorier, kompletterade med Harveys rumsliga teorier, analysera och jämföra hur pedagogik och makt kommer till uttryck i två skolmusikalprojekt i årskurs 9. Forskningsfrågorna formuleras på följande vis: Hur kan lokalsamhällets och fritidsdiskursers inflytande på undervisning förstås i förhållande till de två skolmusikalprojekten? Vilka pedagogiska koder framträder i projektet och hur relaterar de till tiden och rummet? Vilka maktförhållanden produceras och på vilka grunder? Basil Bernsteins läroplans- och utbildningssociologiska teorier och begrepp som teoretisk grund i avhandlingen är relevanta mot bakgrund av intresset för hur musikal blir till skolmusikal, musikalämnenas starka respektive svaga klassifikation samt makt. Att Harveys teoretiska begrepp finns med som utgångspunkter i avhandlingen är intressant. Att genom en rumslik blick titta närmare på förhållandet mellan grundskolan och lokalsamhället kan ses som ett innovativt grepp. Bernsteins och Harveys teoretiska begrepp utvecklas och legitimeras väl i teoriavsnittet. Däremot behandlas begreppen diskurs och makt lite styvmoderligt, vilket är en stor brist då dessa begrepp återfinns i såväl syfte som forskningsfrågor (begreppet makt återfinns även i avhandlingstiteln).

Om redogörelsen för studiens teoretiska utgångspunkter ändå håller en godkänd avhandlingsnivå är metodavsnittet i vissa delar något svagare. Här legitimeras urvalet av de två skolorna utifrån skolornas "likartade yttre ramverk". Det är tveksamt om de två skolorna kan sägas ha likartade yttre ramverk då de verkar i olika kontexter, vilka skapar olika förutsättningar. Visserligen är båda skolorna kommunalt styrda, men den ena är en musikprofilerad skola (där musikarbetet äger rum i skolans så kallade musikklass) och den andra skolan erbjuder inte någon profilering

alls. Skolorna är också valda med tanke på respektive kommuns olika politiska styrning. Vidare redovisas i kapitlet hur det empiriska materialet producerats ur intervjuer och gruppintervjuer av lärare och elever, observationer av undervisning samt analys av musikal-libretton. I detta sammanhang framkommer att studien är "etnografiskt inspirerad", dock endast med motiveringen att den "studerar människor i naturligt förekommande miljöer" och "med ambitionen att fånga människors sociala aktiviteter". Denna förklaring skulle dock kunna ses som lika giltig för kvalitativ empirisk skolforskning i största allmänhet.

Resultatredovisningen är uppdelad i ett längre deskriptivt kapitel ("De två skolmusikalprojekten och deras genomförande") och ett kortare mer analytiskt kapitel ("Övergripande analys"). I det längre redogörs för de två skolornas projektarbete innehållsmässigt och tidsmässigt på ett parallellt plan, med syfte att kunna jämföra mellan de olika skolorna i musikalens skilda tidsfaser, den inledande fasen, genomförandefasen och den avslutande fasen. Här framkommer att både klassifikationen och inramningen i skolornas musikarbete växlar mellan stark och svag i de olika tidsfaserna. I den inledande fasen finns flera skillnader mellan de båda skolorna, en skillnad som sedan bryts i genomförandefasen, för att i slutfasen te sig ganska likartade. I detta kapitel presenteras också olika diskurser, kopplade till de olika ingående ämnena i projekten. Vetenskapligt är kapitlet svagt, analysen något förenklad och kapitlet är alltför deskriptivt. Med hjälp av den teoretiska ingång som Edberg valt, och det omfattande empiriska materialet, hade det varit fullt möjligt att, vid en mer genomarbetad analys, få fram mer fördjupade resultat. Med utgångspunkt i intresset för fritidsdiskursers inflytande över undervisningen hade exempelvis Bernsteins horisontella respektive vertikala diskurser

kunnat vara till hjälp för att på ett mer kvalificerat sätt problematisera de maktförhållanden som efterfrågas i den tredje forskningsfrågan.

I resultatkapitel nummer två görs ett försök att lyfta det första, mer deskriptiva, resultatkapitel till en mer teoretisk nivå. Här diskuteras resultatet av maktanalysen, som visar hur musiken, till skillnad från dans och teater, ges en dominerande position vilket får till följd att eleverna särskiljs. Denna analys är dock inte övertygande, vilket kan förklaras med att såväl maktbegreppet som diskursbegreppet (vilka båda ges stort utrymme i avhandlingen) inte är tillräckligt genomarbetade, vare sig i teoriavsnittet eller i analysen.

I avhandlingens diskussionskapitel ges ytterligare infallsvinklar på resultatet. Här tillåter sig Edberg att bli lite normativ och konstaterar att det kan vara bra med en stark inramning i en inledande fas av ett skolmusikalprojekt då det kan skapa en trygghet för nybörjare. Han konstaterar också att det kan vara mer inkluderande om fler musikinstrument involveras. Likaså att en strikt ämnesindelning och indelning i lärar- och elevkategorier, alltså en stark klassifikation, ger ämnesövergripande kunskap, men minskar möjligheterna till ämnesspecifik kunskap. Det ges också en förklaring till varför en regional diskurs försvåras på den ena skolan, nämligen att undervisningens absoluta rum och lärar- och elevgruppens sammansättning reglerar de sociala interaktionerna. Frågan om vilken kod som är att föredra ställs, en sammanhållen eller en integrerad kod, och här konstaterar Edberg att det beror på vad man vill åstadkomma med undervisningen och hur man värderar kunskap och sociala faktorer. Som avslutning diskuteras det som Edberg benämner som "musikens makt": musiken styr vilka koder som kan få genomslag i skolans musikarbete. Det finns intressanta resonemang i diskussionen, men tyvärr drar Edberg ofta lite för stora växlar på sitt resultat.

Slutligen presenteras ytterligare en diskuterande sammanfattning av avhandlingen. Mycket känns igen sedan tidigare men här görs ytterligare ett försök att lyfta resultatet. Denna gång sätts resultatet i relation till begreppen fostran och undervisning och Edberg menar att den pedagogiska diskursen är mer inriktad på fostran än utbildning i den ena skolan och mer på utbildning än fostran i den andra. Hur utbildning respektive fostran ska förstås är dock inget som Edberg går in på. Däremot förklaras skolornas skilda inriktning med att skolorna är påverkade av lokalsamhällets syn på skolan.

Sammanfattningsvis kan sägas att i avhandlingen argumenteras väl för såväl det valda forskningsobjektet som för metod och teori. Bernsteins teori lämpar sig också mycket bra utifrån det framskrivna syftet och studiens forskningsfrågor. På plussidan ligger också det gedigna arbetet med produktionen av det omfattande datamaterialet. Avhandlingens olika delar hänger samman och det finns, i de flesta avsnitt, en gemensam argumentation som är enkel att följa. Svagheten i avhandlingen ligger främst i teori och analys. Tyvärr dras mitt omdöme ned även av att referenshanteringen inte alltid är korrekt och ibland misstolkas också den litteratur som används i avhandlingen. Likaså studsade jag över valet av storlek på typsnitt, radavstånd och marginaler. Jag noterar att med en mer, för genren, traditionell textlayout hade avhandlingen landat på ca 100 sidor, istället för som nu, på 200.

Monica Lindgren

Music and gender

Katarina A. Karlsson, red. 2018. *The 'essentially' feminine: a mapping through artistic practice of the feminine territory offered by early modern music*. Gothenburg: Art

Monitor. 127 pp. ISBN 978-91-23456-78-9 (print), ISBN 978-91-23456-78-9 (pdf).

The 'essentially' feminine: a mapping through artistic practice of the feminine territory offered by early modern music, edited by Katarina A. Karlsson, is a refreshingly disturbing book. The reader might feel offended by Karlsson's modern reading of 'an old, innocent music genre' (p. 39). Is nothing sacred anymore? Can we not be left alone in our quest for comfort in the worlds of the past, in the serene beauty of madrigals and lute songs, in the romanticism of courtly love? Must everything be tainted with #metoo?

Karlsson's answer is that 'if nothing of past times and culture could be read with the help of new theories, we would be forced to stay away from not only analyses of sexual violence, but also of colonization, slavery, the holocaust, and so on' (p. 33). This kind of approach might meet with resistance in research of Early Music performance, which has often been characterised as an example of antiquarian history focused on the deciphering of ancient texts and the endless collecting of historical facts (see e.g. Butt, 2002, pp. 47–48, on musicians' relationship to history). Recently, the bringing of music of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries into dialogue with the present has begun, however, to gain foothold in the study and practice of Early Music.

Even though Karlsson states that the book is a documentation of an artistic research project, this categorisation is a challenge. Is it a research report? Or an account of the different aspects of an artistic project? Or a description of the contexts that have been studied in connection with producing the performance? Or maybe a pamphlet addressing the on-going #metoo discussion?

The book consists of an introduction

and five chapters, each of which discusses different aspects of the repertoire and its performance. Apart from one chapter, written by professor Christopher R. Wilson ('The topic of "love" in early modern English lute songs or ayres'), Katarina Karlsson has written or co-written the whole book. Her co-writers are psychologist Ulf Axberg, who has a long experience of counselling men with a history of domestic violence, and director Gunilla Gårdfeldt Carlsson, who has contributed to the description of the working process of the staged performance. Even though the introduction and the five chapters clearly constitute a whole, I feel that the individual chapters would also work as independent texts.

The corpus of music studied consists of 755 lute songs published between the years 1597 and 1622 in London, of which a total of 390 are love songs with male personae. As many as 182 include one or more of the following rules for those personae:

1. do not take 'no' for an answer;
2. create a matrix of love and hate, where fear, friendliness, or indifference are impossible options;
3. alternate pleading with accusation;
4. threaten to take your own life and blame her for it;
5. threaten to use, or actually use, violence.

The introduction presents the material and describes Karlsson's approach based on artistic research, complemented by a survey and two qualitative interviews. The artistic research consisted of practical work, such as (i) recording the songs with professional musicians, students and participants of workshops, (ii) rehearsing and performing the songs with professional musicians and directors, (iii) commissioning two composers to re-compose two songs, and (iv) rehearsing the two re-composed songs and performing them for an audience, integrated in the full-length

performance *Love has a hundred evil names* in October 2017.

The concept of love is the subject of Chapter 1. What is love, and what is the history of the concept of love? How are men and women, or male and female gestures, depicted in the lute songs of the late fifteenth and early sixteenth centuries? How was the 'enjoyable sexual violence' (p. 27), introduced by Ovid to the English Renaissance literature, understood? What did 'no' mean, and was it even possible for a woman to avoid the 'comic rape' (p. 28) by resisting both before and after the deed? And where did the border go between legitimate disciplining and correcting of the wife, on the one hand, and unacceptable violence, on the other? The presence of these themes in the song texts is demonstrated, and a preliminary connection is made to the #metoo movement and studies on sexual violence.

In chapter 2, Karlsson and psychologist Ulf Axberg go deeper into questions of sexual abuse and violence in the past and nowadays. Both present-day studies on today's perpetrators and victims of sexual violence, and the texts of some of the bolder lute songs, are referred to in connection with the five rules presented above. Karlsson and Axberg also present a survey based on the above-mentioned rules to 20 female respondents who have been subjected to sexual and domestic violence. They were asked which of the five rules they recognised from their own abusive relationship. 'Almost all of the respondents agreed and acknowledged the themes one, two, and three, and a vast majority, but not all of the women also apprehended the themes four and five' (p. 43).

Present-day studies on sexual violence, the texts of the Elizabethan lute songs, as well as the results of the survey raise questions that are relevant in the contexts of Elizabethan England as well as of the Nordic countries

of our time. This discussion is supported by a case, a song by Robert Jones called *Sweet Kate*. What are the dividing lines between rape and harmless flirting? Who decides what is harmless? Should the victim continue to be blamed for the violation of the boundaries? What is the response of men to accusations of reprehensible behaviour? Karlsson and Axberg maintain that the man may be responsible but not to blame in every context. Drawing on Jeff Hearn (1998), they argue that violence – both in our time and in the lute songs – might take place because of loss of control, as a reaction to the woman's improper behaviour, which forces the man to resort to violence.

In Chapter 3, Karlsson together with director Gunilla Gårdfeldt Carlsson describe the production of the performance. Starting with the background of the project in Karlsson's doctoral project, she moves on to the work done with the music (selecting the songs, commissions from contemporary composers, arranging a popular song into a madrigal, translating some of the songs into Swedish, choosing some Italian madrigals that served as a relief from the violent theme). The final script was produced in collaboration with the performers. Cross-dressing was used in order to deepen, strengthen, and problematise the interpretation. Karlsson had also hoped to use actual quotes from perpetrators but in the end decided to use quotes from the messages sent to her by a stalker, shared in the performance among the cast.

Chapter 4 focuses on the theme of 'love' in early modern English lute songs that, according to Christopher R. Wilson, embrace subjects from physical bawdiness to 'ethereal romanticising, from pastoral simpletons to sophisticated courtly situations' (p. 85). He also introduces some of the most important and prolific composers – John Dowland, Robert Jones, Thomas Campion, and Philip Rosseter

– and their careers, as well as the main themes of love, mortality, and melancholy. The aspect of sexual abuse and violence is not as present here as in the previous chapters.

The last chapter is a depiction of a historical person from 400 years ago, Frances Howard, who was an English noblewoman. Through her life story, the themes presented in the previous chapters are connected to the experience of an individual. Her life story illustrates themes such as women as witches, sex as something to be ashamed of, love as an irresistible force of nature that makes people unhappy, the demand of virginity, the properties valued in a woman – obedience, passivity and quietness – and the sadistic tone of some commentators of Frances's fate.

Appendix 1 lists the number of songs published by each composer between 1597 and 1622. The composer, the overall number of songs, and the number of love songs are specified. The list is divided into three categories: songs, masque songs, and theatre songs. Appendix 2 contains an analysis of the vocabulary of five lute songs, and appendix 3 the description of the principles of transcription.

The process of producing a book manuscript is often painstaking, and seemingly endless. There is, unavoidably, always room for some improvement here and there. This is true when it comes to the present book on the level of proof-reading but also concerning some details. Karlsson's interpretation (p. 30) of the semiquavers in 'So quick, so hot, so mad' can be questioned based on the rules of text setting during the latter half of the sixteenth century by such authorities as Nicola Vicentino (1555, see Harrán, 1973, p. 622) and Gioseffo Zarlino (1558, see Lewis, 1985, p. 260). In this case, this might entail that even though the next syllable is notated under the crotchet, the semiquavers would still be sung on the syllable 'so'. Further support for this

might be found in the description of *anticipazione della syllaba* (Bernhard, ca 1650), or *cercar della nota* (Caccini, 1601).

Another detail concerns Karlssons description of the transcription (p. 123). She has modernised the contemporary spelling 'chief-ef' into 'chiefest', and 'fheeel' into 'she'll', which is certainly correct. The f:s in Karlsson's contemporary spelling might, however, be mistakes: the letters that Karlsson has corrected are not f:s but something that we do not have anymore, the long s [ſ].

The book as a whole is an intriguing description of the process of producing a performance and of all the research involved with text, context, meanings, music, staging, lighting, and costumes. As a musician and an Early Music performer, I would say that this is potentially true of any production. There is no end to the potential of research as a mode of enriching and deepening the performance.

For a long time, Early Music might have been thought of as some kind of escape from the disturbing reality of our time, or as a Rankean search for 'wie es eigentlich gewesen'. It might still be, for Early Music audiences at large. This book, however, demonstrates that Early Music has the potential to critically address questions that are relevant for us in our time.

Päivi Järviö

References

- Bernhard, C., c. 1650. *Von der Singe-Kunst oder Manier* (trans. Sion M. Honea). Available through <<https://www.uco.edu/cfad/files/music/bernhard-kompositionenlehre.pdf>> [accessed 11.9.2019].
- Caccini, G., 1601. *Le nuove musiche*. Firenze: Appresso Marescotti. Available through <<https://jimsip.org/wiki/Special:ReverseLookup/286641>> [accessed 11.9.2019].
- Harrán, D., 1973. Vicentino and his rules of text underlay. *The Musical Quarterly*, 59(4), pp. 620–632.
- Hearn, J., 1998. *The violences of men*. London: Sage Publications.
- Lewis, M.S., 1985. Zarlino's theories of text underlay as illustrated in his motet book of 1549. *Notes*, 42(2), pp. 239–267.

Victor Kvarnhall, 2015. *Pojkars musik, reproduktionens tystnad: en explanatorisk studie av pojkars reproducerande förhållningssätt till populärmusik och populärmusicerande*. Diss. Örebro: Örebro universitet. 362 s. ISBN 978-91-7529-089-8.

Victor Kvarnhall disputerade i september 2015 vid Örebro universitet med avhandlingen *Pojkars musik, reproduktionens tystnad: en explanatorisk studie av pojkars reproducerande förhållningssätt till populärmusik och populärmusicerande*. I avhandlingen undersöker Kvarnhall pojkars förhållningssätt till populärmusik och musikinstrument ur ett genusperspektiv, och avhandlingen sällar sig därmed till en idag relativt omfattande forskning som på olika sätt undersökt genusstereotypa uttryck i relation till musikutövande bland barn och unga. Två aspekter skiljer dock ut Kvarnhalls avhandling från de flesta andra studier inom området. För det första fokuserar den enbart på pojkar. Det empiriska underlaget utgörs av 24 intervju tillfällen med åtta pojkar i åldern 11 till 13 år. För det andra anlägger studien ett kritiskt realistiskt perspektiv, vilket betyder att den avser att förklara orsaken till pojkars reproducerande förhållningssätt genom att identifiera kausala samband. Studiens syfte är följaktligen att *förklara pojkars reproducerande förhållningssätt till populärmusik och -musicerande och att applicera kritisk realism inom musikkforskning med genusperspektiv*. Avhandlingens valda problemområde är självklart både relevant och viktigt.

Kapitlet *Tidigare forskning: tidigare förklaringar* är indelat i tre områden: Kvinnors/flickors respektive mäns/pojkars generella livsvillkor, Populär-/rockmusik som maskulin samt Populärmusiklivets köns- och genusstruktur. Dessa tre områden identifieras som vanliga förklaringsmodeller i tidigare studier. Kvarnhall gör en ambitiös genomgång av forskningsläget, och givet den ontologiska

utgångspunkten genomsyras kapitlet av en kritik mot att forskning inom området, som ofta har en socialkonstruktionistisk eller poststrukturalistisk utgångspunkt, undviker kausala resonemang. Kvarnhall kritiserar att de aktuella studierna implicit för fram eller antyder förklaringar, men att de inte explicit uttrycker dem. I hög grad avfärdar alltså Kvarnhall tidigare forsknings kunskapsbidrag med argumentet att den bara är beskrivande och endast implicit antyder kausala samband. Här blir argumentationen problematisk eftersom Kvarnhall å ena sidan hävdar att det är ett problem att det saknas forskning som skriver fram explicita kausala samband och å andra sidan pekar på tidigare studier och deras implicita förklaringar som att de är just förklaringar. Om Kvarnhall hade gjort en annan läsning av tidigare forskning hade han kunnat identifiera att underliggande orsaker diskuteras, men med ett annat språkbruk.

Avhandlingens övergripande teoretiska perspektiv, kritisk realism, är väl framskrivet, och det är uppenbart att Kvarnhall har en fördjupad förståelse av denna teori. Kapitlet är genomarbetat och detaljerat, och tre förklaringsnivåer – den sociala, den kulturella och den psykologiska – presenteras och utvecklas som en struktur för analys. Den genus-teoretiska delen av teorikapitlet har tyvärr inte samma skärpa. Helt riktigt konstaterar Kvarnhall att de flesta genusforskare inom samhällsvetenskap och humaniora de senaste decennierna haft sin utgångspunkt i en socialkonstruktionistisk eller poststrukturalistisk förståelse. När Kvarnhall söker förena kritisk realism och genusteori får han därför problem med att hitta stöd i vad som kan kallas tyngre referenser. Maskulinitetsforskaren Raewyn Connell, som Kvarnhall refererar till, har till exempel övergivit idén om att särskilja biologiskt kön och socialt genus, eftersom denna uppdelning, enligt Connell, ofta resulterat i att

det biologiska överordnats det sociala. Det är också märkligt att Kvarnhall inte diskuterar den ny-materialistiska vändningen, företrädd av bland andra Karen Barad, när han för resonemang om det problematiska i att kroppen ses som konstruerad av en stor del av den samtida samhällsvetenskapliga och humanistiska genusforskningen.

Resultatet består av tre kapitel. I det första konstaterar Kvarnhall att pojkar har ett *identifikatoriskt* förhållningssätt till populärmusik medan flickor har ett *intimiserat*. Det andra resultatkapitlet behandlar pojkars förhållningssätt till musikinstrument. Här kommer Kvarnhall fram till att detta är *engagerat* när det gäller huvudinstrument, *semiengagerat* i förhållande till elgitarr, bas och trumset, samt *avståndstagande* i förhållande till sång. Så här långt kan konstateras att Kvarnhalls resultat bekräftar tidigare forskning inom området. I det tredje resultatkapitlet, som svarar mot syftets andra del, avser Kvarnhall att förklara pojkarnas reproducerande förhållningssätt med hjälp av kausala mekanismer: "Jag riktar därmed nu intresset mot något som inte direkt står att finna i det empiriska materialet, utan överskri-der det, vilket är en kärna i kritiskt realistiska förklaringar." (s. 223) Här analyseras alltså resultatet från de två tidigare kapitlen med hjälp av kritiskt realistisk teori, vilken enligt Kvarnhall ger möjlighet att överskrida empirin.

Analysen i det sistnämnda kapitlet görs utifrån de tre redan nämnda nivåerna, den sociala, kulturella respektive psykologiska nivån. På den sociala nivån blir slutsatsen att relationen pojke-flicka, pojke-pojke och söner-fäder villkorar pojkarnas förhållningssätt till populärmusik. Den kulturella nivån behandlar vanemässiga tanke- och handlingsmönster som styrande för genusmönster, medan psykologiska mekanismer går tillbaka till tidig barndom där relationen till modern respektive fadern betraktas som incitament för särskilda

handlingar. Det analytiska arbetet är omfattande och detaljerat, men jag uppfattar det som en brist att inte empirins roll skrivs fram tydligare. När Kvarnhall, som han själv uttrycker det, med stöd av kritisk realism *överskrider* sin empiri så inställer sig följande frågor: Behöver Kvarnhalls resonemang och slutsatser stöd av ett empiriskt material? Hade samma slutsatser kunnat genereras enbart med stöd av teori och tidigare forskning? Vilken tyngd får empiri som överskrider? Dessa frågor lämnas i min läsning utan tillfredsställande svar.

I diskussionskapitlet argumenterar Kvarnhall för att kritisk teori erbjuder en motvikt till vad han benämner den poststrukturalistiska hegemonin. Detta är en maktstruktur som enligt författaren genomsyrar genusteori och feministisk teori. Diskussionen innefattar även en självreflektion där avhandlingens anspråk på sanning problematiseras. En tanke utifrån min läsning är att avhandlingen hade vunnit på att detta resonemang tydligare hade fått genomsyra texten som helhet. Kvarnhall avslutar med att konstatera att frågan om pojkars reproducerande förhållningssätt ytterst är en fråga om villkor och förutsättningar för musicerande och därmed en fråga om jämställdhet i det omgivande samhället i stort. Här intar Kvarnhall ett tydligt samhällsperspektiv och han för en intressant diskussion kring hur komplext begreppet jämställdhet är.

Övergripande kan sägas att avhandlingen är väl strukturerad och att den är konsistent i sin argumentation. Styrkan i arbetet ligger framförallt i Kvarnhalls gedigna genomgång av kritisk realism, i metodkapitlets självreflexiva delar där Kvarnhall utförligt beskriver sin datainsamling samt i det omfattande arbete han lagt ned på sina intervjuer. Även valet av problemområde och urval av informanter är en styrka då få studier är gjorda med detta fokus.

Carina Borgström Källén

Music technology

Susanna Leijonhufvud, 2018. *Liquid streaming: the Spotify way to music*. Diss. Luleå: Luleå tekniska universitet. 324 s. ISBN 978-91-7790-026-9.

I sin avhandling i musikpedagogik, *Liquid streaming: the Spotify way to music*, undersöker Susanna Leijonhufvud nätbaserad strömmande musik ur ett slutanvändarperspektiv med Spotify som studieobjekt. Även om avhandlingens inriktning är tydligt musikpedagogisk så bör detta aktuella ämne också kunna locka läsare från andra discipliner som är intresserade av medieteknisk utveckling och musikbranschkunskap. Avhandlingen har hög originalitet beträffande ämnesval och bidrar utan tvekan till att fylla en forskningslucka. Leijonhufvud utgår från tre forskningsfrågor där hon för det första strävar efter att beskriva Spotify-tjänsten för musikströmning, för det andra undersöker de meningserbjudanden, eller *affordances*, som Spotify ger sina användare, och för det tredje frågar på vilka sätt som sådana meningserbjudanden kan bidra till interaktion mellan människa, teknik och musik när vi använder tjänster för musikströmning som Spotify.

En kunskapsbrist, som Leijonhufvud lyfter fram i sin genomgång av aktuell forskning som behandlar relationen mellan musik, teknik och utbildning, är att studier om teknik som används inom musikundervisning snarare fokuserar på teknikens funktioner än på dess inneboende egenskaper. Som en konsekvens av detta saknas också tydlighet i hur användare lär sig att förstå och interagera med sådana inneboende egenskaper. Därför vill Leijonhufvud med sin studie bidra till ökad kunskap om och förståelse för nätbaserad strömmande musik och ge verksamma i musik- utbildning nya verktyg för att kunna inta en

kritisk hållning till det ganska nya fenomen som nätbaserad strömmande musik är. Att Leijonhufvud har valt just Spotify som undersökningsobjekt grundar sig i den framträdande position som Spotify har på den svenska musikmarknaden samt den stora betydelse som strömmad musik fått under senare år för så många musiklyssnare, inte minst i vårt land men även internationellt.

Det insamlade undersökningsmaterialet är omfattande. Utöver själva Spotify-programvaran ingår material från Spotify-anställda, tidningsartiklar samt statistik och rapporter om musikströmning. För att analysera och tolka detta material används väl motiverade begrepp hämtade från olika vetenskapsområden. Den teoretiska ramen omfattar såväl vardagspsykologiska överväganden (Norman, 1988), som tankar om musiklyssnande som musicking (Small, 1998) och hur det kan vara en utmaning att leva i en flytande modernitet och en tid som kännetecknas av osäkerhet (Bauman, 2007; 2011). Aktör-nätverksteorin (Latour, 2011) används för att tolka hur olika aktörer, som på ett eller annat sätt använder Spotify eller tillhandahåller tjänster i eller genom Spotify, behöver varandra och faktiskt är beroende av varandras fortsatta handlingar för att själva kunna fortsätta delta som aktörer i detta nätverk. Detta är särskilt intressant ur ett musikpedagogiskt perspektiv eftersom den form av musiklyssnande som sker när lyssnare är aktiva på detta sätt – på egen hand genom egna aktiva val, i samverkan med andra användare och med interaktiva algoritmstyrda system – utmanar traditioner inom musik- utbildningen. Dessutom är den uppsjö av musik som är tillgänglig genom Spotify en utmaning att navigera i för de flesta av oss. Dagligen publiceras tusentals nya verk på Spotify, och den sammanlagda katalogen, med många miljoner titlar, kan upplevas som oändlig. Men

Leijonhufvud lyfter också fram exempel på upphovspersoner som av olika skäl valt att inte ha sina verk publicerade på Spotify. Trots sin enorma storlek är Spotify långt ifrån en komplett katalog över all tillgänglig inspelad musik.

Undersökningen visar å ena sidan att Spotify bygger på en grundläggande demokratisk ideologi som går ut på att göra musik tillgänglig för alla genom innovativa välutvecklade tekniska lösningar, men å andra sidan att Spotify som företag också har ekonomiska avkastningskrav och begränsas i sin verksamhet av juridiska hinder av olika slag. Spotify beskrivs som ett system där användaren är en del av designen, och just den formen av delaktighet öppnar för att olika användare kan lyssna och interagera på olika sätt. Det kan handla om att till exempel söka efter ny musik eller att få lyssningsförslag av andra användare. Dessutom finns olika slags smarta algoritmer inbäddade som letar fram och ger lyssningsförslag som ska matcha den enskilda användarens preferenser. Den musikpedagogiska utmaning som Leijonhufvud betonar är just hur föränderlig och flytande en sådan relation till musik kan vara när de tekniska system som bär musiken i varierande grad anpassar sig efter olika användares sätt att använda tekniken. Samtidigt kan olika användare anpassa sig på olika sätt till den aktuella tekniken. Därför strävar hon efter att tydliggöra vilka former av mening som skapas för slutanvändare, såväl enskilt som i samverkan med andra, när de använder tjänster som Spotify. Analysen visar hur just sådan mening kan bidra till att utveckla olika former av musikalisk erfarenhet och kunskap.

I sin beskrivning av Spotify som organisation lyfter Leijonhufvud fram företagskulturen som en förklaringsfaktor till den stora internationella framgång som Spotify fått. Tydligt tecknas en bild av ett företag som

har en uttalat platt organisation där såväl ansvar som befogenheter är väl förankrade bland de verksamma vid olika avdelningar i agila projektgrupper. Denna struktur ger en snabbriktig innovativ utvecklingsmiljö väl anpassad till den omvärld som Spotify verkar i. Toppstyning förekommer alltså inte. Istället kännetecknas bilden av företaget snarast av lekfullhet och kreativitet i kombination med teknik och entreprenörskap. Arbetsmiljön har anpassats så att personalen, som huvudsakligen utgörs av välutbildade unga vuxna som lever ett ganska fritt liv, ska trivas och känna sig hemma. Det är viktigt då de förväntas vilja "hänga på kontoret". Fria utsträckta arbetstider till 24/7, fri klädkod och fri tillgång till mat och kaffe av olika slag är utmärkande inslag i arbetsmiljön. Ett annat exempel på hur vikten av lekfullhet och kreativitet på arbetsplatsen kommer till uttryck är att personalen förväntas ägna en ansevärd del av sin arbetstid till andra kreativitetsutvecklande sysslor än det vanliga arbetet, som till exempel att spela musikinstrument eller flipperspel. Alltså lärande och upplevelser som syftar till att utveckla de anställdas kreativitet och innovationsförmåga utan krav på att detta ska resultera i något konkret resultat eller vara direkt användbart för arbetsgivaren. Lekfullhet och kreativitet lyfts fram som särskilt värdefulla resurser, inte enbart för företagskulturen utan också för hur själva streamingtjänsten lever och utvecklas. Leijonhufvud menar också att Spotify knappast skulle välja att beskriva sig som ett företag som sysslar med musikutbildning. Istället framhåller de att de vill skapa upplevelser för användaren. Det är just detta som gör Spotify till ett särskilt intressant studieobjekt ur ett pedagogiskt perspektiv, eftersom upplevelser är nära sammanflätade med kunskap och lärande. Spotify kan därför, genom att tillhandahålla upplevelser och erfarenheter av musik, bli en viktig del i

musikaliskt lärande för många människor.

Den teknik som används för att distribuera och handla med nätbaserad strömmande musik beskrivs ingående i avhandlingen, inklusive olika för- och nackdelar med tekniska standarder för de ljudfiler som används. En stor teknisk utmaning för en aktör som Spotify är att lagra och strömma stora mängder musik med fullgod ljudkvalitet. Därför används olika format, som till exempel mp3-formatet, som genom datakomprimering på olika sätt reducerar såväl filstorlek som krav på strömningshastighet, exempelvis vid musiklyssning i mobiltelefon. Men detta sker inte utan problem. Olika slags musik påverkas olika av att datakomprimeras, och det är alltså många gånger det musikaliska innehållet som styr hur ljudkvaliteten upplevs. En annan teknisk aspekt som beskrivs noga är hur Spotify tar betalt för sina tjänster genom reklam och abonnemang samt hur de intäkter som genereras fördelas vidare. Detta är en ofta förekommande diskussion bland upphovsrättsinnehavare, och ett vanligt argument i diskussionen är att många upphovsrättsinnehavare, som kompositörer, textförfattare och artister, får en alltför liten del av kakan. Kanske kan Leijonhufvuds arbete på denna punkt bidra till en vidgad diskussion genom den tydliga genomlysningen av hur inte bara musik utan även pengar strömmar genom Spotify.

En av flera kritiska frågor som diskuteras ingående gäller den sammansmältning av teknik och människa som sker när vi musiklyssnare använder tjänster som Spotify. Detta ger läsaren mycket att reflektera över. En av avhandlingens utmaningar, som Leijonhufvud förtjänstfullt lyfter fram och problematiserar, är den flytande och föränderliga form ett system som Spotify har, samt hur svårt det är att i sin forskning förhålla sig till sådan föränderlighet. Denna fråga möter läsaren redan på sidan före innehållsförteckningen med

varningstexten: "By the time you read this, things have already changed!" Detta är inte bara en flört med läsaren utan framför allt en mycket kärnfull beskrivning av den ovan beskrivna problematiken – en utmaning som förhoppningsvis lockar till fortsatt forskning inom detta aktuella, föränderliga och mycket intressanta område.

Jan-Olof Gullö

Timbre

Robert W. Fink, Melinda Latour och Zachary Wallmark, red. 2018. *The relentless pursuit of tone: timbre in popular music*. Oxford: Oxford University Press. 386 s. ISBN: 9780199985234.

Det är ökänt svårt att definiera vad klangfärg är. Enligt *Nationalencyklopedin* är det en "egenskap hos en klang, som gör att den kan låta annorlunda än andra klanger med samma tonhöjd och tonstyrka", vilket är samma negativa definition (det vill säga definition av vad klangfärg *inte* är) som finns i bland annat American Standards National Institute (ANSI). Medan akademiker har svårt att ens definiera klangfärg, har musiker och musikskapare känt till klangfärg mycket väl sedan länge och manipulerat den för olika musikaliska syften. Den tekniska utvecklingen under 1900-talet har gjort det enklare att manipulera alla musikaliska parametrar i ett musikaliskt verk, vilket har skett parallellt med att producenter har fått en central roll i musikskapandet. Att formulerandet av egenskapen klangfärg har släpat efter i musikforskning innebär ett problem för musikvetenskapen, eftersom det i musikanalys saknas verktyg för en sådan viktig beståndsdel. Under senare år har forskningen om klangfärg inom musikkognition och musikperception gått framåt med till

exempel forskare som Stephen McAdams, Kai Siedenburg och Vinoo Alluri i spetsen. Boken *The relentless pursuit of tone: timbre in popular music* som publicerades 2018 är ett mycket viktigt bidrag till ämnet från ett musikvetenskapligt perspektiv.

Boken är indelad i femton kapitel som handlar om genre, röst, instrument och produktion. Alla kapitel behandlar ämnet ur ett produktionstekniskt och sociokulturellt perspektiv. Bokens fyra huvudteman, det vill säga genre, röst, instrument och produktion, lämpar sig också väl för att angripa ämnet.

I introduktionskapitlet diskuterar redaktörerna orden "tone" (ton)¹ och klangfärg (timbre) genom belysande exempel från olika musiktidskrifter och tillverkare av musikutrustning. De gör sedan en distinktion mellan ton och klangfärg där tonen ses som ett kvasi-objekt format av kulturella nätverk, medan klangfärgen betraktas som dess fysiska motsvarighet i objektet. Som en följd av detta förklaras syftet med boken vara att "överbygga klyftan mellan ton och klangfärg genom att belysa hur ljudmaterial kan struktureras kulturella praktiker" (s. 12).

Musiketnologen Cornelia Fales skriver i det första kapitlet om hur rave-publiken i San Francisco Bay Area på 1990-talet undergick en implicit inlärningsprocess som förfinade deras förmåga till perception av klangfärg i den nya genren. Fales är för övrigt känd för att ha myntat det ofta citerade begreppet "klangfärgsparadox". Denna paradox innebär att klangfärg är den mest informativa parametern för att identifiera ljudkällor och ljudmiljöer i

inspelningar, medan ljudanalys visar att det som vi hör i inspelningarna skiljer sig avsevärt från hur ljudkällan som identifieras låter i verkligheten (Fales, 2002). En annan sida av paradoxen ligger i det faktum att forskningen ännu visar ointresse för parametern klangfärg, trots att det visats att vårt hörselsystem är orienterat just mot representationen av klangfärg.

I kapitel två skriver Jocelyn R. Neal om "twang" i countrymusik, både från ett ljudtekniskt och produktionsmässigt perspektiv, och hur den var signifikant för genrens reception och utveckling på 1950- och 1960-talen. Zachary Wallmark tolkar den distade och brusiga klangfärgen i genren "death metal" i kapitel tre genom René Girards teorier om rituella offer och våld. Nästa kapitel av Robert Fink handlar om genrer där sub-basfrekvenserna är prominenta och diskuterar den sociopolitiska innebörden av detta.

De följande tre kapitlen handlar specifikt om rösten. Mark C. Samples skriver i kapitel fem om "timbral-branding" och utgår från rättsprocessen 1988 där Tom Waits stämde ett företag för att hans karakteristiska röst imiterats i reklam utan att han gett tillstånd till detta. Kapitel sex, skrivet av Nina Sun Eidsheim, belyser hur röstens klangfärg förhåller sig till frågor om ras och genus och beskriver hennes studie av jazzsångaren Jimmy Scott, vars unika röst var ett resultat av utebliven pubertet på grund av Kallmanns syndrom. I nästa kapitel skriver Catherine Provezano om auto-tune, den numera mycket vanliga röstmanipuleringstekniken i popmusik.

John Howlands kapitel är det första på temat instrument och han gör där en analys utifrån ett klassperspektiv av stråksektioner i hip-hop-musik. Kapitel nio, av Melinda Latour, studerar gitarristen Santanas unika sound utifrån hans andlighet. Griffin Woodworth skriver i kapitel tio om klangfärgens

1 Det engelska ordet "tone" är svårt att översätta till svenska, särskilt i detta sammanhang när det ska jämföras med klangfärg. Ordet "tone" används ofta även på svenska och översätts ibland som "ton" (till exempel "en snygg gitarrton" eller "tontrå"). Med detta avses dock inte en musikalisk ton i vanlig bemärkelse.

sociala implikationer i förbindelse med syntar i 1970-talsfunk, och följande kapitel handlar om 1980-talets gitarrsyntar. Steve Waksman skriver om tekniska utmaningar och hur detta nya instrument mottogs av gitarrister som Pat Metheny och Allan Holdsworth.

Jan Butler skriver om autenticitetsproblematiken i 1960-talsrock när det gäller synen på liveframträdande som "det riktiga" i en tid där utvecklingen i studiotekniken möjliggjorde nya konstnärliga uttryck, men resulterade i verk som inte kunde framföras live. Albin Zaks bidrag tar upp hur inspelad musik förändrade musikvärlden under efterkrigstiden och hur demokratiseringen av studiotekniken skapade konflikter inom musik- och broadcasting-industrierna. Paul Théberge diskuterar historiken när det gäller efterklang i inspelad musik som ett verktyg för att skapa verklighetstrogen rumskänsla, som en specialeffekt eller som ett verktyg för att skapa multidimensionella – och möjligen motstridiga – rumskänslor.

Simon Zagorski-Thomas jämför i sitt avslutningskapitel två perceptionsmekanismer i samband med musikinspelningar. Den ena gäller lyssnarens igenkännande av ljudkällan i inspelningar när den representeras av sina mest definierande egenskaper på bekostnad av sina andra egenskaper. Detta kallar Zagorski-Thomas för "sonic cartoons". Mer abstrakta ljud där vi inte kan känna igen en bekant källa erbjuder däremot tolkningsmöjligheter genom användande av metaforer för kroppsupplevelsen. I båda mekanismerna spelar klangfärg däremot en avgörande roll. "Sonic cartoons" kan för övrigt förklara hur ljudkällorna lyssnaren identifierar i inspelningarna kan låta så annorlunda i verkligheten jämfört med gestaltningen på inspelningarna (apropå den tidigare nämnda "klangfärgsparadoxen").

I efterordet problematiserar Simon Frith redaktörernas syfte att "överbrygga klyftan mellan ton och klangfärg genom att belysa

hur materialet av ljud kan strukturera kulturell praktik" från ett sociologiskt håll och skriver att "den kulturella praktiken av ljudskapande strukturerar vad vi hör och vad vi menar med ljudets materialitet" (s. 368), men berömmar samtidigt boken för att bidra med mycket värdefull kunskap som belyser just detta.

En konkurrerande position gällande klangfärg intar Kai Siedenburg och Stephen McAdams från ett musikperceptionsperspektiv när de argumenterar för att klangfärg är en strikt perceptuell egenskap, som bidrar till förmågan att känna igen ljudkällan och fungerar på olika detaljnivåer. Ett instrument har egentligen olika klangfärger i olika register och när det spelas på olika sätt, men uppfattas ändå som en ljudkälla (Siedenburg och McAdams, 2017). De ifrågasätter därmed den ekologiska positionen som intas i många musikvetenskapliga bidrag, där perceptionen förklaras som en överensstämmelse mellan lyssnaren och det musikaliska materialet och klangfärgen antas finnas i det senare. Därför kommer deras bok *Timbre: acoustics, perception, and cognition* (Siedenburg et al., 2019) att fungera som ett värdefullt komplement till *The relentless pursuit of tone* från ett musikperceptionsperspektiv.

Slutligen är *The relentless pursuit of tone: timbre in popular music* ett mycket värdefullt bidrag till studiet av en underbeforskad och mycket central musikalisk egenskap från ett musikvetenskapligt perspektiv.

Berk Sirman

Referenser

- Fales, C., 2002. Paradox of timbre. *Ethnomusicology*, 46(1), ss. 56-95.
- Fink, R., Latour, M. och Wallmark, Z., red. 2018. *The relentless pursuit of tone: timbre in popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Nationalencyklopedin. Klangfärg. Tillgänglig på: <<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/klangfarg>> [hämtad 2019-05-23]
- Siedenburg, K. och McAdams, S., 2017. Four dis-

tinctions for the auditory "wastebasket" of timbre. *Frontiers of Psychology*, 8, ss. 1-4.
 Siedenburger, K., Saitis, C., McAdams, S., Popper, A.N. och Fay, R.R., red. 2019. *Timbre: acoustics, perception, and cognition*. Cham: Springer International Publishing.

Music history

Dietrich Bartel, 2018. *Andreas Werckmeister's Musicalische Paradoxal-Discourse*. Translated with commentary by Dietrich Bartel. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books. xv + 157 pp. ISBN 9781498566346.

Michael Maul, 2018. *Bach's famous choir: the Saint Thomas School in Leipzig 1212–1804*. Translated by Richard Howe. Woodbridge: The Boydell Press. 462 pp. ISBN 9781783271696.

This review is of two recently published books, both translations from German, both based on historical sources, and both essential to gain a greater understanding of the context in which J. S. Bach worked. In Dietrich Bartel's words, *Musicalische Paradoxal-Discourse* ('or extraordinary speculations on how music has an elevated and divine origin') is Andreas Werckmeister's 'most extensive treatise on the speculative nature of music. No other German baroque treatise provides a more comprehensive discussion of the theological foundation of all aspects of music theory' (p. 13). Michael Maul's *Bach's famous choir* was initially motivated by his inquiry into why 'the chronological list of the St Thomas cantors is made up almost exclusively of famous and historically significant musicians' (p. 1), his answers being drawn from key German source texts reproduced in full in the two-volume *Dokumente zur Geschichte des Leipziger Thomaskantorats*, (Carus, Vol. I, ed. Maul, forthcoming, 2020, and Vol. II, A. Glöckner, ed.

2018). Breathing confidence that comes from a wealth of experience, the distinctive writing styles of the two authors illustrate depth of insight, breadth of knowledge, and sensitivity to their subject matter.

Translating modern German into idiomatic English is easier said than done. Should the translation retain the original German sentence structure and literal meaning of words or should it aim for a readable dynamic equivalence? Maul, whose book was originally published in German in 2012, was well aware of the problems a translation would create. 'In my book I make extensive use of lengthy quotations [...] and I often embed shards of quotations from my source texts into my own sentences. This procedure makes for all kinds of challenges for the translator' (p. xiv). Richard Howe, Maul's translator, had to solve 'countless problematical individual instances', aiming for 'the best possible compromise between readable, comprehensible and correct' (p. xiv). Bartel's challenge, which he describes in the informative preface (p. xiv), was Werckmeister's German:

I tell my students: if you want to understand music from antiquity to 1700, start by reading Werckmeister. But that is not as easily done as spoken. Like so many German authors of the time, Werckmeister assumes certain proficiencies from his readers, including a fluency in detailed biblical knowledge and a fluency at least in Latin, if not also in Greek, in addition to a familiarity with treatises and publications concerning music, theology, philosophy, and a number of related disciplines... And then there is the issue of Werckmeister's own prose, at times somewhat oblique, riddled with obscure references, peppered with all kinds of innuendo and, of course, in rather archaic German.

It is not only the archaic language that can disguise the richness of the original message. More often than not it is the thought-world from which Werckmeister is writing that hides the meaning from the modern reader. This necessitates Bartel's outstanding Introduction to which he refers in footnote comments in his translation. For example, in Werckmeister, Chapter Four, Bartel's first footnote reads: 'Werckmeister does not go into greater detail regarding the teaching of the affections in this treatise, but rather assumes the reader's familiarity with the topic. See p. 24ff.' (p. 70) It is this kind of cultural difficulty that makes Bartel's English translation with its excellent contextual essay and notes so very welcome.

Werckmeister's *Musicalische Paradoxal-Discourse* was published posthumously in 1707. The 24/7 online availability of rare books has enabled many of us to reassess the received reputations of music theorists such as Werckmeister, who was once known for little more than his work on tuning systems. Having some of these rare texts translated into English is a luxury. In this case we can thank renowned scholar, Robin Leaver, for overseeing the *Contextual Bach Studies* series published by Lexington Books.

Best known for his *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music* (1997), Bartel brings to this translation decades of teaching experience and research into German literature and culture. He does everything in his power to assist the reader of this book, encouraging the reader to compare his translation with the 1707 original (Preface, p. xv). Part I contains an introduction to Werckmeister's *Musicalische Paradoxal-Discourse*, a biography of Werckmeister, a discussion of his other treatises, and a brilliant thirty-page essay summarizing the content with detailed footnotes explaining the sources that lie behind *Musicalische*

Paradoxal-Discourse. Part II is the translation, again with invaluable footnote comments to deepen the reader's understanding.

Bartel's pedagogical heart is apparent throughout. From the first page one senses a caring mentor willing the student to understand. I have read *Musicalische Paradoxal-Discourse* numerous times in the original German, but it was not until Bartel's 'tutoring' through this book that I understood how blind I had been to some of Werckmeister's unstated implications, one of which has propelled my research along an exciting new line of inquiry.

And the most obvious question: What is paradoxical in Werckmeister's text? In the dedication, Werckmeister's heirs give a clue: 'The esteemed reader is requested best to interpret whatever may appear paradoxical and all too strange according to his own understanding, for the departed author did not consider every point to be doctrinal truth' (p. 52). In other words, let the reader decide for himself which bits he agrees with. It sounds pretty liberal, and these are not the words of Werckmeister himself. However, we find the same message at the end of Werckmeister's own text: 'I would wish that the esteemed reader would regard my inadequacy, which at times may have become apparent, with Christian charity, and interpret everything positively, particularly if the application of allegories and parables seems too far-fetched.' (p. 150)

A researcher at the Leipzig Bach-Archiv since 2002, Michael Maul first came to the attention of the international Bach community in 2005, when he discovered an unknown Bach cantata, *Alles mit Gott*, which merited a new catalogue number, BWV 1127. In 2012 his monograph '*Dero berühmter Chor*': *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren, 1212–1804* (Leipzig: Lemstedt Verlag) immediately met with an ecstatic reception. This

review is of the long-awaited English translation, published in 2018 by the Boydell Press, translated by Richard Howe.

Maul's eye for humour injects life into what may easily otherwise be a dry account of historical events and new documents. In the introduction, for example, he makes an excuse to include amusing details that are scarcely essential for the narrative: 'Scharnagel from Wunsiedel (documented 1505), who was probably not the cantor, had to flee Leipzig in 1515 on account of his involvement in a brawl. In 1513 a cantor died after performing at a wedding and eating spoiled meat there' (p. 12).

The five chapters inevitably cover the expansive timeline unequally: Chapter I 'From monastery to municipal music school, 1212–1593'; Chapter II 'How the St. Thomas School became a music school, 1594–1640'; Chapter III 'Famous throughout the whole world of music, 1640–1701'; Chapter IV 'Odd authorities with little interest in music: the St Thomas school in crisis, 1701–1730'; Chapter V 'School for scholars, or 'conservatory of music', 1730–1804'. By page 236 Bach has died, leaving the final sixty pages to cover Harrer, Doles and Hiller before the epilogue brings the story briefly to today.

The scope of the content is vast. The 300-page text is complemented by one hundred pages of reference material, consisting of twenty pages of Appendices listing Cantors, Rectors, Overseers of church and school, a Timeline of the St Thomas Choir and St Thomas Cantorate, Income and expenses of the St Thomas School, Cantors of St Thomas School 1810 to present; and eighty pages of endnotes, bibliography and two indexes. There are also 68 high quality black and white gloss plates on 48 full pages, which serve as documentary evidence. Intriguing as these bewigged images may be, I found the characters more alive in Maul's narrative.

The only thing that detracted from the pleasure of Maul's book was Howe's translation. There were sentences on almost every page where I felt the English was in need of editing to make it more idiomatic and to flow more freely. For example, in the preface by John Eliot Gardiner, there is a sentence that is seven lines long, containing five subclauses ('His more nuanced [...] authority of its cantor', p. xiii). It reads like a re-translation of the German translation which will have originated in English. This is not a good impression at the start of a book. In the grand scheme of things, though, this irritating feature of the translation in no way reflects negatively on Maul's message.

After the original German publication in 2012, Maul's golden touch for discovering new sources continued. Rather than updating the text for this English version, Maul adds a 'Note on the English edition'. Chief among his new finds is a 1751 letter that he discovered in 2013 by a former St Thomas choir prefect, Gottfried Benjamin Fleckeisen, who 'claimed that for two whole years (apparently sometime between 1743 and 1747) he functioned as the de facto St Thomas cantor in place of the capellmeister—doubtless Johann Sebastian Bach [...] I have presented an extensive analysis of Fleckeisen's letter and its implications in *Bach Jahrbuch* 2015 [...] English translation by Barbara Reul online in www.bachnetwork.org/ub12/ub12-maul.pdf' (p. xvi). Maul also generously alerts the English reader to a book 'by my colleague Jeffrey S. Sposato which appeared a few months ago and in a number of ways extends my presentation of Leipzig's church music under Bach's successors' (p. xvi).

It is scientifically proven that good writing, regardless of subject matter, is best remembered and appreciated when read in a relaxed frame of mind. In my case this state is best realised by sitting on a comfortable settee with

book and pencil in hand, and a large pot of tea on the coffee table. How long a book holds my attention under these circumstances is the best indicator of well-balanced writing that I know. Counterintuitively, Bartel/Werckmeister passed this test with flying colours. I remained alert throughout and could have read it all in one sitting had circumstances allowed. Maul/Howe on the other hand fared less well.

In summary, the content, the new sources and contextual information in these two books are excellent. In my opinion the language in Bartel/Werckmeister is lighter and more pleasurable to read. Most importantly, though, they are both wonderful resources for English speaking researchers and musicians. Read them!

Ruth Tatlow

Erik Kjellberg, 2019. *Arvet etter Johann Sebastian Bach: en äventyrlig historia*. Möklinta: Gidlund. 419 s. ISBN 9789178444038.

Erik Kjellberg, professor emeritus ved Institutionen för musikvetenskap ved Uppsala universitet, har skrevet en bemerkelsesverdig bok om Bach-resepsjonen: om hvorledes Bachs musikk er blitt mottatt og forvaltet gjennom historien og på hvilke måter dette har skjedd, dessuten hvorledes den er blitt koblet med ulike musikkuttrykk i vår egen tid – en formidabel utfordring. Hvordan skal man kunne få oversikt, forklare og forstå? Han har tatt for seg ulike etapper og perspektiver: arven og arvingene; tidsvitner som kjente Bach; spredning av Bachs musikk i Tyskland på 1800-tallet; hvorledes den vant innpass i andre land og det avgjørende gjennombruddet på 1900-tallet. I dag er Bach og hans musikk allment kjent i vesteuropeisk kultur, og det er vegen dit Kjellberg ønsker å følge – "Bach

genom historien". Han prøver å redegjøre for det som skjer knyttet til ulike forutsetninger, aktører og kontekster og forsøker også å gripe det merverdige med Bach, hvorfor han har fått en så enestående posisjon i det moderne musikklivet, og i stadig videre musikkulturelle kretser.

Boken er klart strukturert og delt inn i følgende kapitler: 1) Upptakt; 2) Arvet og familien; 3) 1700-talet; 4) Berlin – England – Beethoven; 5) 1800-talet; 6) Mattesupassjonen; 7) Leipzig; 8) Mot framtiden; 9) Bach i andra länder; 10) Mot och in i 1900-talet; 11) Nya ansatser; 12) De totalitära regimerna; 13) Före, under och efter jubileumsåret 1950; 14) Modernare tider; 15) Det historiska äventyret – en tillbakablick; Epilog; og et kort etterord, "Först som sist". Den retter seg både til den musikkinteresserte allmennheten og fagfolk, men den faglige gehalten blir ikke svekket av den grunn. Den språklige fremstillingen er klar og stringent uten unødige fagtermer. Boken inneholder også noter, bibliografi, verkoversikt, alfabetisk oversikt over kirkekantatene og et appendiks med oversettelse (av Kjellberg) av Forkels biografi (1802) pluss et fyldig register.

Kjellberg gir i nest siste kapittel et tilbakeblikk over bokens innhold, som i kortform gir god oversikt over hva den dreier seg om. 1700-tallets oppfatning av Bach var beundrende og ærefull. Hans fremste forkjempere da han levde, var elevene. Da han døde, slo arvingene og elevene ring om det han etterlot. Musikkteoretikere, samlere og enkelte musikere var de nærmeste årene kretsen hvor kunnskapen om og betydningen av hans musikk ble videreført da nye idéer gjorde seg gjeldende på slutten av 1700-tallet. 1800 ble et viktig nytt trinn i resepsjonen, først med Forkels biografi og begynnende utgivelser av klavermusikken. Flere sluttet etter hvert opp om arven fra Bach. Særlig

viktig ble de jødiske familiene i Berlin og via dem Felix Mendelssohn. Oppførelsen av Matteuspasjonen i 1829 var en skjellsettende hendelse, selv om det drøydde lenge før den ble vanlig i konsertrepertoaret, noe som dels skyldtes praktiske forhold og forståelsen av Bachs vokalverk. Orgel- og klaververkene (og annen instrumentalmusikk) var langt enklere.

Via Mendelssohn og paret Schumann i 1830-årene ble grunnen lagt for større utbredelse og forståelse av Bachs musikk, og den nådde ut over Tyskland. Viktige "stoppesteder" var den samlede utgaven av Bachs verk og Spittas biografi. Bachs teknikk og strukturer inngikk i musikken til toneangivende 1800-tallskomponister som Schumann, Brahms, Liszt, Busoni og Reger. Her ble Bachs idiom tilpasset romantikkens estetikk. Under det mangfoldige 1900-tallet ble aspekter som autentisitet og tidstrohet viktige rettesnorer for oppførelse av eldre musikk, selv om det drøydde før dette ble anvendt på Bach. 1900-tallet ble Bachs store hundreår. Han ble tolket på ulikt vis, ikke minst som representant for det tysk-nasjonale og dermed misbrukt av nazistene, men han ble også nytolket estetisk og filosofisk. Massemedia spilte en enormt viktig rolle for å spre musikken. Jubiléet i 1950 ble et nytt samlingspunkt for det som rørte seg i tiden, for eksempel orgelbevegelsen og vedtak om en ny samleutgave basert på vitenskapelig ekspertise. Kjellberg ser to linjer i tiden fra 1950: ulike musikkvitenskapelige retninger la ny grunn for kunnskapen om Bach og hans musikk, og all verdens musikere har prøvd å finne nye måter å gestalte musikken på. Bachs musikk har tålt alle slags typer bearbeidelser, fordi den har "en unik kvalitet".

Kjellberg tar utgangspunkt i Bachs egne oversikter over slekten og de viktigste verkene, samt nekrologen av C.P.E. Bach og J.F. Agricola (gjengitt i Kjellbergs oversettelse). Han gir en kort oversikt over Bachs biografi,

karriere og komposisjoner som bakteppe for hvorledes arven (musikaliene, hvorav mange manuskripter) ble fordelt etter hans død. Hvor notene tok veien, er fascinerende å se. Mange gikk på slutten av 1700-tallet fra familien til andre private eiere og samlere og senere til bibliotek og arkiv, for det meste i Tyskland, men også i andre europeiske land og USA. Mye havnet etter hvert i det kongelige bibliotek i Berlin, blant annet de største vokalverkene. Kantateårgangene er noenlunde mulig å følge sporene av, men mye annen vokalmusikk og instrumentalmusikken er vanskeligere. Kjellberg minner om at trolig bare en mindre del av Bachs verk er bevart, særlig av klaver- og orgelmusikken. Bach hadde for øvrig selv publisert flere av sine mest ambisiøse verk på eget forlag.

Mye av orgel- og klavermusikken ble formidlet til ettertiden gjennom elever, som via avskrifter bidro til at musikken ble spredd og formidlet til nye generasjoner. Kjellberg viser hvorledes dette forgrenet seg fra området hvor Bach virket til stadig videre kretser, først i Tyskland og siden i andre land. Han følger sentrale organister og pedagoger fra slutten av 1700-tallet og fremover. Elever bidro også til at komposisjoner ble bevart. Synspunkter på Bachs musikk og storhet ble også formidlet i skriftlige fremstillinger fra slutten av 1700-tallet og inn på 1800-tallet, blant andre av Kirnberger og Forkel. Kjellberg viser til flere komponister, som gjennom ulike kanaler ble påvirket av Bachs musikk, for eksempel Mozart i Wien via baron van Swieten, tidligere ambasadør i Berlin og kjent med Bachs musikk via Kirnberger og elever av C.P.E. Bach. Senere viser han hvorledes sentrale komponister både på 1800- og 1900-tallet ble påvirket av Bach, blant annet gjennom transkripsjoner og bearbeidelser.

Det er særlig interessant å følge Kjellbergs beskrivelse av Bach-resepsjonen i Berlin. De to

eldste sønnene virket der, og det ble skapt et miljø og en interesse for Bach både ved hof-fet og i det borgerlige musikklivet. Kjellberg følger begge spor, blant annet via jødiske familier som omfattet familien Mendelssohn. Berlins sangakademi (1791–) var viktig for formidling av Bachs vokalmusikk, som bare i liten grad var blitt fremført etter hans død. Oppførelsen av Matteuspasjonen i 1829 var ifølge Kjellberg utenkelig uten Bach-miljøet i Berlin og Mendelssohn var en nøkkelskikkelse i Bach-resepsjonen, også som formidler av Bachs orgelmusikk og ved å etablere historiske orkesterkonserter i Leipzig.

Kjellberg redegjør for utgivelser av særlig Bachs instrumentalmusikk først på 1800-tallet og Bach-Gesellschafts (1850) prosjekt med en komplett kritisk utgave av Bachs verk, som ikke ble fullført før år 1900 og var sterkt farget av romantikkens ideologi. Han beskriver også mottagelsen av Bachs musikk i andre land. Han fikk tidlig gjennomslag i England. I Frankrike var religion, språk og orgler uten pedal et problem, men nye orgler fra midten av 1800-tallet bidro til at orgelmusikken ble spilt og bedre kjent. Først henimot 1900 kom et avgjørende gjennombrudd. I Russland var motsetning mellom nasjonal og vestlig orientert musikk samt språk og religion et hinder, men St. Petersburgs tyske befolkning ble en inngang, også for vokalmusikken. I USA fantes det betydelig Bach-interesse i visse miljøer allerede sent på 1700-tallet, og interessen økte på 1800-tallet. Bach-manuskripter havnet også i USA, og musikere ble kjent med Bach via studier i Europa. Kjellberg undersøker også resepsjonen i Sverige. Der ble Bach særlig formidlet gjennom organister og organist-utdanningen, samt enkelte hoffkapellmestre og Kungl. Musikaliska akademien (1771–). Gjennombruddet kom først på 1890-tallet med oppførelse av pasjonene og h-mollmessen.

Kjellberg viser at Bachs orgel- og klavermusikk

har hatt en ubrutt tradisjon siden 1700-tallet og har omfattet amatører, profesjonelle, hjem-met, konsertsalen og kirken. På 1900-tallet kan resepsjonen følges langs tallrike tråder innen pedagogikk, komposisjon, utøvelse, kon-sertliv, forskning og media. Han angir flere ret-ninger og nøkkelfigurer. Bach-forskningen ble mer omfattende; interessen for historisk infor-mert oppførelsespraksis økte; og innspillinger ga nye muligheter for spredning av musikk. Jubileumsåret 1900 ble nok et vendepunkt, med Neue Bach-Gesellschaft og utgivelsen av *Bach Jahrbuch* (1904–). Han redegjør også for bruken av Bach i de totalitære regimene i Nazityskland og Sovjetunionen og sum-merer opp nyere retninger i Bach-forskningen i etterkrigstiden med jubiléet i 1950 som viktig referansepunkt og *Neue Bach-Ausgabe* (1954–2007) som største enkeltprosjekt.

Bachs musikk er i nyere tid blitt kjent i stadig videre kretser. Nye medier (LP, CD, internett) har gitt nye muligheter. Kjellberg beskriver det han kaller en isløsning de siste tiår av 1900-tallet, hvor historisk informert oppføringspraksis har fått større gjennomslag ved konserter og i til dels omfattende CD-innspillinger, som også er vitenskapelig foran-kret. Bach-forskningen er i dag ytterst mang-foldig. Han peker på retorikken og figurlæren som noe av det viktigste i nyere tid, særlig for oppførelse av vokalmusikken. Bachs musikk er dessuten blitt spredt til ballett, film, folke-musikk, jazz, populærmusikk, rock etcetera, og i stadig større grad siden midten av århundret. Parallelt med kunstmusikken eksisterer det et utall innganger til Bachs musikk og grenseløst mange eksempler hvorledes musikken blir tolket og omformet.

I epilogen "Vad är det för märkvärdigt med Bach?" prøver Kjellberg å begripe Bachs unike posisjon, ikke minst i vår egen tid. Han støtter seg til Christoph Wolff, for hvem kontrapunktet er kjernen i Bachs musikk. Det

anvendes både horisontalt og vertikalt, og dur-mollharmonikken er den sammenbindende kraften, som også tillater store harmoniske avvik og krasse dissonanser. Der ligger ifølge Kjellberg noe av magien: Bach tøyer grensene. Musikken har ofte melodier av stor skjønnhet, og en enorm harmonisk variasjonsrikdom er gjerne koblet med sinnrike kontrapunktiske strukturer som gir "en nærmast skræmmende perfekt balans" mellom det man kan oppfatte og det som er skjult i musikkens konstruksjon. Det tekniske er nødvendig for den kreative fantasien, og syntesen mellom de to kan gi lytteren en dyp opplevelse og kanskje en anelse av innsikt, noe som kan synes paradoksalt, men som han likevel mener er sant.

Det er blitt en ytterst lesverdig bok som jeg vil anbefale alle med interesse for Bach. Av og til kan det bli vel mange detaljer, og noe har fått større oppmerksomhet enn annet, men Kjellberg har et fabelaktig overblikk. Han setter detaljene inn i større sammenhenger, også fra kapittel til kapittel, slik at det er mulig å forstå det større bildet de er en del av.

Randi M. Selvik

Magnus Tessing Schneider och Ruth Tatlow, red. 2018. *Mozart's La clemenza di Tito: a reappraisal*. Stockholm University Press. xiv + 176 s. ISBN 9789176350553.

När Cambridge University Press i det tidiga 1980-talet påbörjade publiceringen av monografier över operaverk i den västerländska kanonrepertoaren (Cambridge Opera Handbooks), var det ett uttryck för det ökande intresset för ett mer ingående beforskande av operakonsten. Man hade kommit en bit på väg från att återberätta mer eller mindre vederhäftiga anekdoter om operor, till att mer analytiskt-vetenskapligt penetrera konstformen i alla dess skepnader och epoker.

Det fina med operahandböckerna var att inte bara allmänt känd realia togs upp, utan att också nya kritiska artiklar beställdes, vilka ifrågasatte de gängse uppfattningarna i fråga om interpretation och iscensättning.

Under åren har så en lång rad operor avhandlats i serien, och i många fall har ståndpunkter som då ansågs nydanande och omvälvande hunnit bli daterade; såväl en djupare analys av den samtid i vilken operan skapades som undersökning av librettots text och dess representativa symbolism har ansetts befogade. Om man så väljer en opera, som inte precis dominerar operasceners repertoarval, men som på senare tid har presenterats i intressanta och kittlande iscensättningar, kan man genom en omvärdering ytterligare fördjupa kunskapen om operan som konstform.

Föreliggande monografi, *Mozart's La clemenza di Tito: a reappraisal*, kan ses som en början på en ny kategori operahandböcker: de som går några steg längre, vidgar horisonten och tar in fler analysområden än de gängse musikaliska. Mozarts *La clemenza di Tito* har länge funnits i skuggan av *Zauberflöte* och betraktats som en av *opera serians* sista utposter. Men när denna opera 1991 kom ut i Cambridge Opera Handbooks, med John Rice som redaktör, ändrades bilden av verket. Tillsammans med Emmanuele Senecis avhandling *La clemenza di Tito: i primi trent'anni (1791–1821)*, som behandlar operans mottagande, utgör handboken fundamentet på vilken vidare forskning om *La clemenza* vilar.

Genom att bjuda in de ledande forskare som tidigare publicerat sig inom ämnet, blir *Mozart's La clemenza di Tito: a reappraisal* verkligen den omvärdering som titeln hävdar. Volymen är indelad i sex kapitel följda av en bibliografi och innehållsförteckning. Det första kapitlet är lite oväntat en kritiskt dokumenterad, kronologisk uppställning av tjugofyra originaldokument relaterade till *La*

clemenza. Vi finner här texter som talar om samtida reaktioner på premiäruppsättningen men också förhållandena kring operans genes. Denna uppställning (med parallellöversättning till engelska) är ett lysande drag som med historiska dokument sätter in verket i sitt tidssammanhang. Andra kapitlet har författats av John Rice och tar upp operakulturen vid Leopold II:s hov och hur kejsaren använde Mozarts opera i sina försök att främja *opera seria*. Magnus Tessing Schneider gör därefter en textanalys av Mazzolàs revidering av Metastasios originallibretto med fokus på *pietà*-begreppet som uttryck för upplysnings-humanism. Kapitel fyra ägnar Felicity Baker åt att göra en politisk läsning av Mazzolàs och Metastasios libretto och visar på dess kritik av monarkin. I femte kapitlet finner vi tre texter av Jette Barnholdt Hansen om Mozart som epideiktisk retoriker, om hur *vizio* och *virtù* gestaltas i operan, och i det avslutande kapitlet fokuserar Sergio Durante på scenografin vid premiären i Prag 1791 och sätter in den i en diskussion om operans dramaturgi. Durantes närvaro bland författarna leder till min enda kritik av monografin: den gäller frånvaron av en diskussion av de musikaliska källorna, i första hand Mozarts autograf. Denna har relativt nyligen utgivits i faksimil av Bärenreiter med en utmärkt introduktion av Durante. Låt vara att essän refereras till i bibliografin, men en text kring filologiska problemställningar hade kompletterat bilden av operan och dess tillkomst.

Ikke desto mindre är *Mozart's La clemenza di Tito: a reappraisal* en utomordentligt innehållsrik och berikande monografi över ett operaverk, vilken jag önskar blir en måttstock för kommande arbeten. Valet av *La clemenza di Tito* är också briljant, då dess placering i en komplex historisk tid möjliggör vitt skilda ingångar i analysen. Trots författarnas ibland divergerande svar på sina frågeställningar kan

man, precis som redaktörerna framhåller i förordet, enas om att det är extremt fruktbart att betrakta musiken och texten i en bred historisk, politisk, kulturell, intellektuell och konstnärlig kontext.

Anders Wiklund

Gunnar Ternhag, red. 2016. *Franz Berwald: belysningar och reflektioner*. Möklinta: Gidlund. 127 s. ISBN 9789178449507.

Boken ble utgitt i anledning symposiet som markerte avslutningen av Berwald-utgaven i 2014. De tretti bind med Berwalds samlede verk utgitt over en periode på 50 år betyr et stort løft for svensk musikkedisjon, noe som er langt fra en selvfølge med tanke på de ofte begrensede midler som investeres i slike prosjekter sammenlignet med andre land. En slik utgave med sin akademiske autoritet bekrefter samtidig at Berwald anerkjennes som en sentral komponist i den svenske nasjonale musikkhistorien.

Et uttalt mål for symposiet ifølge forordet er at det er ment å "sammanfatta" og "utveckla" kunnskapen om Berwald. Spørsmålet er om hvordan resultatet presentert i bokutgivelsen er med å konsolidere eller utfordre synet på Berwald. Et interessant perspektiv som det videre legges opp til, er i hvilken grad og på hvilke områder synet på Berwald har endret seg i løpet av de tilnærmet 50 år arbeidet med edisjonen har foregått, det vil si fra utgivelsen av strykekvartettene i 1966 til siste utgave med operetten *Modehandlerskan* i 2012.

Bak valget å ta inn en biografisk artikkel som ikke var del av forskningssymposiet skinner det gjennom en tydelig pedagogisk hensikt med boken. Artikkelen er basert på en oversikt av Lennart Hedwall, publisert online på *Levande muskarv*. Slike leksikalske oversikter skal gi en grunnleggende kronologisk

orientering i sentrale hendelser i komponistens liv og kunstneriske utvikling. Artikkelen er skrevet som en fasit uten fotnoter eller referanser til opprinnelsen av de sammenstilte fakta. Dette fungerer bra som innledning til en verkoversikt på *Levande musikarv*, men i denne sammenhengen begynner man etter hvert å savne den dynamikken i kunnskapsutviklingen som forordet mener boken skal belyse.

Man får ikke vite på hvilke områder ny kunnskap om Berwalds liv har kommet til, eller i hvilken grad vurderinger av historiske hendelser, kulturelle og sosiale betingelser for den kunstneriske utviklingen har endret seg underveis.

For en leser uten forkunnskaper er dette likevel en god start til å lese seg inn i Berwalds verden. Man får vite at han var en innvandrer fra Nordtyskland, som del av en hel musikerslekt som fikk posisjoner i hoffkapellet i Stockholm og over lengre tid hadde viktige posisjoner i svensk musikkliv. Berwalds bakgrunn som komponist var preget av hans praksis som fiolinist i orkesteret, som ga ham mulighet til å framføre egne verker, særlig de tidlige, ofte med andre familiemedlemmer involvert. I mange trekk er Berwalds videre utvikling som komponist typisk for hans tid: med voksende ambisjoner går veien til Tyskland og Østerrike, som på hans tid allerede var det sentrale mekka for musikken og kulturen, og etter hvert tiltrakk seg hærskarer av nordiske musikere med drømmen om å kunne ta en 'ordentlig' musikkutdanning. Det forblir uklart i den foreliggende teksten, hvilke konkrete institusjoner eller lærere Berwald tenkte på, da han forgojes søkte om stipend. På denne tiden, 1829 til 1841, der han oppholdt seg i Berlin, fantes Friedrich Zelters musikkinstitut. Det private Stern'sches Konservatorium ble først stiftet i 1850 og det berømte Kongelige musikkakademiet ikke før 1869. En litt mer detaljert beskrivelse av Berwalds åpenbare

vanskeligheter med å få oppfylt sine ambisjoner i denne retningen ville vært interessant: var den autodidaktiske tilnærmingen villet eller påtvunget? Her kunne en referanse til mer omfattende undersøkelser (i den grad de foreligger) vært nyttig for den nysgjerrige leseren.

Mye av biografien til Berwald er preget av hans manglende gjennomslag som komponist i hjemlandet, med ofte nedslående kritiker av hans verk, noe som førte til at han måtte livnære seg i andre yrker også utenfor musikklivet. Først den sene fasen førte med seg en bekreftelse, ved at han fikk en professorstilling ved musikkakademiet i Stockholm. Mer avgjørende for den (manglende) resepsjonen av hans verk var at han hadde problemer med å få forlag til å utgi sine verk (noe som tas opp senere i boken). Likevel klarte han altså å produsere ikke mindre enn fire symfonier, mer enn ti operaer og operetter, seks konserter, flere orkesterverk og en imponerende liste med kammermusikkverk, pianostykker og sanger. For Hedwall er det bare å fastslå at især symfoniene er av en kvalitet som gjør Berwald, med sin "klassicistisk stram[a]" harmonik, "egenartade [...] tematik", "sprudlende elegans" og sans for formeksperimenter til "vår främste 1800-talssymfoniker" (ss. 19ff.).

Oversikten over Berwalds liv og verk følges av Margareta Rörbys skildring av Berwald-edisjonens tilblivelse. Som en insider-beretning om veien fra idé til resultat er dette interessant lesning. Rörbys artikkel starter med en viss forundring over at et slikt monumentalt prosjekt overhodet kunne bli realitet i Sverige, uten de tunge institusjoner eller kunnskapsmiljøer som kunne eller ville bære et slikt prosjekt fram. Som så ofte, så springer det hele ut av noen få personers personlige engasjement, ambisjoner og nettverk. I dette tilfelle var det Folke Lindberg, overbibliotekar ved Sveriges Radio, og Karl Vötterle, ledere ved Bärenreiter Verlag. Vötterle ga premissene: det skulle bli

en *Gesamtausgabe*, ikke mindre, og signaliserte dermed at Berwalds musikk ble ansett som viktig også i et internasjonalt perspektiv. Engasjementet av Sveriges Radio var også en viktig faktor. Der i huset har visstnok interessen for Berwald vært til stede fra før, med husets egne Berwald-*"ambassadører"* som drivkrefter (s. 29). Selve den første komiteen besto av Folke Lindberg, Ingmar Bengtsson, Stig Walin, Bo Wallner og Nils Castegren (s. 24). En annen viktig faktor for å kunne sette i gang og gjennomføre prosjektet var at kildesituasjonen var såpass oversiktlig. Det meste var bevart og lesbart i god kvalitet.

En av de metodiske problemstillingene var relatert til skissene. Disse var ifølge Rörby ikke kjennetegnet med henvisninger til hvilke verk de hørte til. Dessuten brukte Berwald ofte det samme materialet i ulike verk, i tillegg til at han brukte upubliserte verk og fragmenter som 'steinbrudd', der han tok ut ideer. Å få en systematisk oversikt over denne komplekse kildesituasjon hørte med til en av de sentrale utfordringene i edisjonsarbeidet.

Interessant er også skildringen av de økonomiske forhold for prosjektet. Støtten var ifølge Rörby ikke å skryte av, og det synes å ha vært en stadig kamp om tilskudd. Prosjektet ble holdt i live gjennom tilskudd fra Sveriges Radio og Statens Kulturråd, men for å få det hele i havn trengtes det mer støtte av ulike svenske og tyske stiftelser.

Interessant for leseren som er litt mer fortrolig med edisjonsarbeid er kommentarene rundt prinsippene for utgivelsen. I tilfelle Berwald-edisjonen ble Mozart-utgaven brukt som modell, "även om Mozart verkade i en annan tid" (s. 28). Ut fra denne modellen ble det utarbeidet retningslinjer, som med tiden ble utvidet og presisert (s. 29).

Avslutningsvis får man med seg at oppvurderingen av symfoniene, som i Berwalds

livstid fikk dårlig medfart av kritikerne og generelt ble møtt med liten interesse, regnes som et viktig resultat av edisjonsprosjektet. Det samme gjelder for hans musikkdramatiske verk.

Karin Hallgrens bidrag om musikklivet i Stockholm fyller ut bildet som ble tegnet i lange linjer i den innledende biografiske oversikten av Hedwall. Her er det mer informasjon som setter Berwalds liv inn i en kulturell kontekst: Berwalds karriere forløper parallelt med overgangen fra et kongelig-aristokratisk til et borgerlig musikkliv i Stockholm med operaen som sentrum. Dermed fantes det også et fast orkester i byen, som en sentral forutsetning for musikklivets utvikling. Familien Berwald var blant de mange utlendinger som kom til Stockholm for å ta opp sine karrierer i orkesteret, siden det på denne tiden ikke fantes utdanningstilbud i Sverige på dette nivået.

Når Berwald kom tilbake til Stockholm fra utenlandsreiser i 1849 var operaen ikke lenger like sentral. Et mer sammensatt borgerlig musikkliv hadde skutt fart, med flere teatre og tilhørende ensembler. I tillegg ble det etablert de første musikktidsskriftene. Hallgrens artikkel inneholder flere henvisninger til videre lesning, ikke minst hennes utdypende forskning om Stockholms borgerlige musikkliv.

Mattias Lundberg følger opp tråden angående Berwalds resepsjonshistorie med fokus på Berwalds solokonsserter. I denne sjangeren var Berwald som profesjonell fiolinist og orkestermusiker på hjemmebane. Likevel fikk han ikke den suksessen man kunne forventet, og fiolinkonserten fra 1820 synes å ha blitt direkte 'slaktet' av kritikerne (ss. 57-61).

Her kommer Lundberg in på et helt sentralt aspekt ved Berwald-resepsjonen: som de fleste andre verk, så ble heller ikke pianokonserten publisert. Dette bidro til at Berwalds verk ikke ble spredt videre gjennom trykte noter,

som på denne tiden var den mest effektive måten å distribuere musikk på, ikke minst over landegrensene. Pianokonserten, et senere verk, som de fleste andre, forble upublisert. Lundberg peker videre mot flere resepsjons-historiske spørsmål, som ennå ikke er besvart, blant annet hvordan den tidlige resepsjonen av Berwalds solokonsserter har påvirket bildet av ham også etter hans død (s. 64). Et viktig aspekt som preger oppfatningen av Berwald er avhengig også av at man tar høyde både for et nasjonalt og et internasjonalt perspektiv: i Wien eller Berlin ble for eksempel Berwalds 'svenske' karakter gjerne mer fremhevet enn i hjemlandet.

Dette bringer oss til neste kapittel, som nettopp tar denne problemstillingen på kornet: Dan Olssons observasjoner og refleksjoner rundt det 'nordiske' i Berwalds musikk. Dette temaet er ikke uten fallgruver. I selve spørsmålet ligger allerede et premiss om at det 'nordiske' er mer enn en diffus resepsjons-kategori uten egentlig hold i 'musikken selv'. Olsson holder det enkelt ved å ta med leseren gjennom en undersøkelse av det han kaller to hypotetiske utgangspunkter: det første er at svaret finnes i musikken, det andre er om å søke svaret utenom musikken (s. 68). Forfatteren går så den første hypotesen nærmere i sømmene ved å oppsøke de mest åpenbare tilfellene, der Berwald direkte siterer folkemelodier som lar seg identifisere, som for eksempel i *Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden* (1842). Så går han videre til mer indirekte parafraseringer, som i *Erinnerungen an die norwegischen Alpen*, bygget på den gjenkjennelige Till Österland vill jag fara. Som tredje kategori foreslår han stiliserende antydninger. Utfordringen ligger i å trekke grenser mellom særlig de to siste kategoriene, særlig når komponistens intensjon bak stilistiske antydninger ikke er dokumenterbart. I slike

tilfeller, som for eksempel når mer generiske musikalske virkemidler tydes som 'nordiske' stiltrekk, som klangkoloritt, 'formelrytmikk', symmetrisk periodikk eller orgelpunkt, glir det 'nordiske' gjerne over i resepsjonssfæren, prisgitt lytterens referanser og "förtrogenhet" med svensk romantisk musikk, ifølge Olsson (s. 82). I det store å hele skinner det tydelig gjennom at det folkemusikalske ikke er det bærende prinsipp hos Berwald. Dette er særlig tilfelle når det gjelder å skape et større musikkdramatisk verk, der materialet sekvenseres og varieres, selv om det kan forekomme lokalt bruk av folkemusikalske elementer som viser åpenbare fellestrekk med svensk folke-musikk. Et godt eksempel er *Sinfonie naïve* (1845) og "sangtemaet" i 1. satsens side-gruppe eller åpningstemaet i 2. satsen (s. 72). Andre typisk folkemusikalske kjennetegn som 'modal' harmonikk er "marginella" hos Berwald ifølge Olsson, med referanse til Friedrich Krummacker (s. 74).

Denne reisen gjennom Berwalds oeuvre leder fram til konklusjonen at Berwalds 'svenskhets' i ikke ubetydelig grad er farget av en retrospektiv (og ikke minst kultur-nasjonalistisk) betraktningssmåte, som opphører Berwalds kompositoriske uttrykk til nasjonale uttrykk (s. 85): det tillegges dermed musikken svenske og nordiske egenskaper, som ikke var intensjonen av komponisten.

De to siste bidragene har nok som hensikt å utvide både den musikk- og edisjonsviten-skapelige tilnærmingen med en praksisrelatert erfaringshorisont. I det første av disse to deler Tobias Ringborg sine møter med Berwalds musikk som dirigent og musiker. Spørsmålet som stilles er hvilke framføringspraktiske utfordringer Berwalds musikk gir. Ringborg mener at *lesningen* av Berwalds partiturer byr på få utfordringer, siden de er notert i en klar og tydelig måte. I *praktisk* henseende

kan tempospørsmålet være mer innfløkt. Berwalds musikk tåler ofte godt å bli tatt i et kjappere tempo. Ringborg illustrerer denne problematikken utførlig gjennom eksempler fra fiolinkonserten.

Siste bidrag av Gunnar Bucht og Hans Gefors avslutter med å belyse Berwalds musikk gjennom to levende komponisters perspektiv. Teksten er holdt i dialogform, noe som oppleves som forfriskende. Gefors uttrykker en viss skepsis overfor Berwald, med tanke på hans konfliktfylte forhold til musikklivet (s. 101). Et interessant aspekt ved dette er Berwalds autodidaktsposisjon og den (kanskje overdreven) selvbevisste holdningen hans som komponist, som ikke forholder seg til de konvensjonelle systemene. Med henvisning til strykeseptetten tillater seg Gefors en personlig vurdering av Berwald som "en ekstremt skicklig tonsättare", som makter å gjøre musikken "oupphörligt intresseväckande" og som kom langt med en relativt "liten musikvärld" som utgangspunkt (s. 101). Et verk som strykekvartetten i Ess-dur (1849) fremheves som innovativt med sin særegne form, som ikke ligner et annet verk i denne sjangeren. Operaene derimot får det glatte lag av Gefors: Berwald "bryr sig otroligt litet om texten" (s. 103). Et annet sted betegnes disse rett fram som musikkdramaturgiske fiaskoer (s. 104).

Konklusjonen er at Berwald til en viss grad forskyldt sin personlige innstilling og opp-treden sto i veien for seg selv og at dette bidro til at han ikke kunne innhøste den suksessen han fortjente i hans levetid, særlig for de symfoniske verk og kamtermusikken. Dette er et interessant innspill av to levende komponister til vurderingen av deres historiske kollega.

Gunnar Ternhags ettertanker avrunder med å ta opp spørsmålet om i hvilken grad Berwald-edisjonen har fremmet forskningsinteressen, både innenfor og utenfor edisjonsgruppen. Han påpeker at det fortsatt er

en vei å gå med tanke på å få økt interesse særlig utenfor edisjonsgruppen. Det er stort behov for nye vurderinger og ikke minst flere framføringer, selv om edisjonen er fullført. Sistnevnte utfordring, flere framføringer, vil nok Berwald-edisjonen gjøre lettere å løse i framtiden. Førstnevnte, å øke forskningsinteressen, særlig utenfor den nasjonale, svenske forsker- og lesergruppen, har nok fortsatt et stort potensial. Det er påfallende at bibliografiene til de enkelte bidragene i stor grad inneholder svenskspråklige publikasjoner, med referanser til blant annet dissertasjoner fra 1991, 2000, 2004 og 2005, referanseverket til Ingvar Andersson fra 1970 og rapporten fra Berwald-symposiet fra 2001.

Utvilsomt vil Berwald-forskningen kunne utvikle seg videre gjennom å ta i bruk komparative perspektiver. Her er det interessante muligheter for å kaste nytt lys på paralleller, forskyvninger og ulikheter hva som angår (kultur-)politiske utviklinger og endrede betingelser for de nordiske komponisters produksjon og resepsjon gjennom det 'lange 19. århundre'.

Det samme gjelder musikkforlagenes rolle for komponistene, dobbelt-karrieren som utøver og komponist (der Berwald har noe til felles med Grieg), eller komponistenes ulike utdanningsbakgrunn (fra autodidakt til konservatorieutdannet). Forholdet til Tyskland og den tysk-østerrikske musikktradisjonen er også en felles utfordring for Berwald og hans nordiske 'kollegaer' gjennom 1800-tallet. Komponistenes selvforståelse som tilhørende periferien i forhold til senteret og som deltaker i de nordiske landenes kulturelle nasjonsbygging kan fortsatt studeres nærmere i et slikt sammenlignende perspektiv.

I rammen av den foreliggende tekstsamlingen vil man kunne konkludere med at bidragene utfyller hverandre godt og at publikasjonen fungerer utmerket innenfor målsettingen å være et informativt akkompagnement

til Berwald-edisjonen, som gir innføringer i Berwalds liv, verk og resepsjon for den allment interesserte leseren. Formatet har nok også bidratt til at tekstene i det store og hele er mindre problematiserende, som for eksempel hva som angår Berwalds klassisistiske grunnholdning og stilutvikling som autodidakt. Man kunne også ønsket seg noen referanser til den ganske omfattende forskningen rundt 'den nordiske tone', som for eksempel er knyttet til resepsjonen av Gades musikk i Norden og Europa.

Fra et edisjonshistorisk perspektiv er det veldig interessant å lære mer om Berwald-edisjonen. Berwald tilhører uten tvil de store nordiske edisjons-prosjektene, som Nielsen i Danmark, Sibelius i Finland og Grieg-edisjonen i Norge. Disse utgjør i dag i seg selv et nytt forskningsfelt, som kan inspirere til å åpne for nye institusjonshistoriske tilnærminger til slike nasjonale 'monument' i sine respektive land.

Arnulf Christian Mattes

Gunnar Bucht, 2016. *Mitt liv är en roman som intresserar mig mycket: Hector Berlioz: musiken, människan, tiden*. Möklinta: Gidlund. 192 s. ISBN 9789178449491.

Gunnar Bucht har produsert en lækker liten skrift om tonsättaren Hector Berlioz. Detta är ingen traditionell biografi. Boken är ganska kort, cirka 160 textsidor, och kan snarast ses som en samling essäer som behandlar olika aspekter av Berlioz liv och verk. Det är musiken snarare än levnadsteckningen som står i centrum i skriften. En fortlöpande biografi från vaggan till graven är det inte. En stor del av utrymmet har närmast karaktären av verkcommentarer, som en elegant utformad *Konzertführer*. De biografiska inslagen sker mer i form av nedslag i Berlioz liv relaterade till de musikverk som behandlas. Bara

tre av de elva essäerna är huvudsakligen biografiskt inriktade. Den tredje faktorn i underrubriken – tiden – har en mindre roll i texten. Ett mer ambitiöst försök att skildra Frankrikes musikliv eller kulturhistoria under Berlioz levnad är det knappast. Någon egen källforskning på Berlioz har Bucht som det framgår inte bedrivit utan levnadsteckningen bygger på tidigare forskning av främst Barzun (1969), Macdonald (1982) och Cairns (två volymer 1989 och 1999). (Man saknar D. Kern Holomans standardbiografi från 1989.) En som det verkar mer självständig insats framträder i verkpresentationerna, men en mer aktiv dialog med forskningen finns inte i boken. Det är ofta svårt att avgöra vad som är Buchts egna iakttagelser eller ett resultat av läsefrukter.

Efter en inledning (I) följer elva essäer (II–XII), där sex behandlar ett verk eller en verkgrupp. Symptomatiskt för bokens uppläggning är att den första essän (II) inte behandlar barndom och uppväxt (det sker delvis i III) utan att Bucht går direkt in på det ikoniska verket: *Symphonie fantastique*. Efter ett par inledande sidor där Bucht estetiskt försöker positionera symfonin följer sedan den egentliga verkgenomgången. Symfonin går igenom från början till slut, sats efter sats. (En liknande uppläggning finns i alla verkgenomgångarna.) Verket beskrivs och diskuteras, avsnitt för avsnitt, takt efter takt. Språket är angenämt och elegant och ibland stannar verkgenomgången upp för någon mer generell kommentar. Associationer till "liknande" ställen i andra verk kommenteras, alltifrån verk Berlioz själv kan ha hört, som Beethoven, till mer lösa, anakronistiska, associationer som till Richard Strauss. Allt är både intressant och berikande för såväl vanliga lyssnare som musiker och forskarkollegor. Märkligt nog kommenteras däremot bara sparsamt det instrumentarium Berlioz använder, med för tiden moderna nymodigheter som Ess-klarinett, engelskt

horn, ventilkornett, eller ofikleid. Berlioz orkesterbesättning är så annorlunda än den som hans samtida kollegor Schubert, Berwald, Mendelssohn eller Schumann använder i sina symfonier. Även själva instrumentations- och orkestreringstekniken ges bara ett litet utrymme. Berlioz lärobok i ämnet har inte heller gett några tydliga utslag i Buchts behandling. Det hade varit spännande att se vad Bucht hade kunnat göra med de verktyg och analysmetoder som recensenten utvecklade i Ander (2000), tillämpade på Berlioz orkesterverk.

Boken är trots den essäistiska tonen väl sammanhållen och genom den löper ett antal genomgående trådar eller angreppsvinklar. Dessa lyfts fram redan i inledningen. En sådan är termen *imprévue* som går tillbaka på Berlioz själv. I sina memoarer skriver han: "De dominerande dragen i min musik är passionerat uttryck, inre intensitet, rytmisk kraft och ett slags oförutseddhet [*imprévue*]." Berlioz uppfattades av samtiden som avvikande, originell, genialisk, apart. Han såg sig själv som "modern". Den estetiska diskussionen omkring Berlioz originalitet utifrån begreppet *imprévue* går tillbaka på behandlingen i Hermann Danuser (1986). Det oväntade, överraskande kan ses både inom verkets egen kontext och mot bakgrund av ett vidare kulturellt sammanhang. Andra genomgående angreppsvinklar är Berlioz tendens till genreöverskridande verk och hans relation till såväl det romantiska som den franska traditionen.

Lite oväntat (*imprévue*!) är att ett så pass apart och sällan spelat verk som monodramen *Lélio, ou Le retour à la vie* (1831–32) får en egen essä. Mindre oväntat ägnas också den Byroninfluerade *Harold en Italie* (1834) en essä. Essäerna VI, VIII och IX behandlar olika verkgrupper, alla med tre verk vardera. "I nationens tjänst" behandlar verk som Berlioz producerar för offentliga högtider, *Grand messe des morts* (Requiem, 1837), en *Grande*

symphonie funèbre et triomphale (1840) och slutligen ett *Te deum* (1849). Här står den politiska dimensionen i fokus. Nummer VIII, "Blanda och ge", behandlar tre disparata verk. Just det genreöverskridande, svårplacerade intresserar uppenbarligen såväl Berlioz som Bucht. Shakespeare, Goethe och Bibeln är utgångspunkt för de tre verken, med genrebeteckningarna *symphonie dramatique*, *légende dramatique*, respektive *trilogie sacrée*. Liksom Schumann komponerar Berlioz ett dramatiskt konsertant verk baserat på Faust, en *La damnation de Faust* (1845–46).

Berlioz ställning som operatonsättare kom att bli mycket speciell. Talesättet att ingen blir profet i sin egen stad passar här in. Även om två av operorna hade sin premiär i Paris är det i utlandet de kom att få sina största triumfer. (Dock inte i Stockholm där en Berliozopera kom att framföras först på 1900-talet. Först gavs "kantaten" *Fausts fördömdelse* 1936 med Jussi Björling i titelrollen och sedan *Trojanerna* 1958.) Hans tre operor, *Benvenuto Cellini* (komponerad 1834–37), *Les Troyens* (komponerad 1856–58), och *Béatrice et Bénédict* (komponerad 1860–62) tillhör var sin genre. Berlioz betecknar dem själv som *opera semiseria*, *grand opéra* respektive *opéra*. Buchts diskussion om genretillhörighet och karaktäristika vad gäller Berlioz operor känns mindre initierad. Den omfattande internationella debatten på området, till exempel vad gäller *grand opéra*, refererar Bucht inte alls till. Han försöker lösa det hela på egen hand. Lite hemmasnickrat och inte helt lyckat.

Berlioz relation till Sverige tas upp relativt kortfattat. När Berlioz väljs in som utländsk ledamot i Kungl. Musikaliska akademien 1851 är det säkert ytterst få svenskar som har hört någon musik av honom. Möjligen har man hört den ungerska marschen från *Fausts fördömdelse* i någon transkription. Det är främst skribenten Berlioz som uppmärksammas.

Flera år tidigare gjorde Berlioz en resa till fots genom Italien tillsammans med två svenska officerare, Mauritz Klingspor och Carl Stephen Bennet. Här hade det varit roligt om Bucht hade trängt lite djupare in i ämnet och gjort egen grundforskning. Finns det kvar dokument eller teckningar i svenska samlingar som ytterligare kan belysa vandringen? Något annat som hade varit roligt att få svar på är när till exempel *Symphonie fantastique* spelades för första gången i Sverige? (En snabbkoll visar att Konsertföreningens orkester i Stockholm spelade *Harold en Italie* flera gånger från 1906 och framåt medan *Symphonie fantastique* lite oväntat kom först 1915. På Operan gav man del två av *L'enfance du Christ*, "Flykten till Egypten", redan på Ludvig Normans tid [1867], medan *Fausts fördömelse* gavs konsertant 1886 och *Romeo och Julia* 1914.)

Boken avslutas med fem appendix. Först en åskådlig tidsaxel/kronologi 1803–69 där viktiga händelser i Berlioz liv, såväl privat som offentligt, är uppställda vid sidan av verken (när de komponerats och uruppförts).

Därpå följer 26 notexempel, som främst presenterar olika teman. Alla utom ett par är komprimerade till ett eller två notsystem. Den notläsningskunnige hade nog gärna velat ha fler kompletta partitursidor för att själv kunna studera sats-, instrumentations- och orkestreringstekniken.

Det finns många sätt att ordna en litteraturlista på: kronologisk, systematisk, kommenterad och så vidare. Den valda, bokstavsordning, är väl den tråkigaste och minst värdefulla, särskilt som boken inte innehåller några direkta sidhänvisningar i texten. Efter litteraturlistan följer ett användbart register över dels personer, dels Berlioz verk.

Ett faksimil av en handskriven (autograf) partitursida och sex sidor med illustrationer avslutar boken. Illustrationerna visar Berlioz

både tecknad och fotograferad, idealiserad och karikerad. Även kvinnorna i hans liv, familjen och vännerna är porträtterade. Några miljöbilder finns dessutom. Synd bara att detta väl utvalda bildmaterial inte mer ingående kommenteras och preciseras. Det skulle finnas mycket att säga om privata bilder och publicerade bilder, om den nya tidens olika tekniker för mångfaldigande och spridning, om sociala och politiska dimensioner och så vidare. Det saknas en systematisk verkförteckning – kanske tänkte sig författaren att kronologin ger en tillräcklig bild av Berlioz produktion? Men eftersom boken enligt författaren är den första på svenska om Berlioz hade det varit värdefullt med ett ännu mer ambitiöst utarbetat appendix.

Buchts bok om Berlioz är mycket välskriven och fint utformad. Den kan varmt rekommenderas. Särskilt om den kombineras med lyssning, medan man följer med i partituret, ger den en mycket angenäm och intresseväckande introduktion till Berlioz liv och verk.

Owe Ander

Carl-Gunnar Åhlén, 2016. *Moses Pergament*. Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie, 139. Möklinta: Gidlund. 260 s. ISBN 978-91-7844-942-2.

Carl-Gunnar Åhlén har berikat musikkulturen med böcker om bland annat tango, Jón Leifs och Tor Mann, han ligger bakom skivserien *Collector's Classics* där en lång rad historiska inspelningar tvättats, tillgängliggjorts och givits ut tillsammans med ambitiös dokumentation i texthäftan, och han har verkat som recensent i *Svenska Dagbladet* under nästan ett halvsekel (1965–2010). Här möter vi honom i en biografi över Moses Pergament utgiven 2016, den trettonde boken i Kungliga Musikaliska akademiens

monografiserie Svenska Tonsättare. Moses Pergament (1893–1977) var tonsättare, men också musiksribent, vilket gör att Åhléns erfarenhet från tidningsvärlden måste ha varit ovärderlig i arbetet med att förstå och förklara Pergaments verksamheter. Boken är den första "tonsättarbiografin" om Pergament, för att citera texten på baksidan; Henrik Rosengrens avhandling från 2007 *"Judarnas Wagner": Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950* har också ett biografiskt upplägg, men den har ett tydligt fokus på judisk och nationell identitet.

I elva kapitel, vid sidan om inledning och efterord, går Åhlén igenom hela Pergaments livshistoria med huvudsakligt fokus på tonsättarverksamheten. Vi får följa barndomsåren i Åbo och vad som beskrivs som en ryckig studiegång, läsa om hans första kompositionsalster och om flytten 1915 till Stockholm och Sverige, där han blev omhändertagen av hovkapellmästare Armas Järnefelt. Vidare skriver Åhlén utförligt om Pergaments år i Paris och Berlin, om relationen med sångerskan Esther Abrahamsson och hur han sedan träffade sin blivande hustru, Ilse Kutzleb. I flera kapitel får vi följa Pergaments journalistiska karriär och hur han lyckades komponera parallellt med detta, något som Åhlén bland annat beskriver som ett "dubbelliv" (s. 87), där Pergament vantrivdes med journalistarbetet och endast hade det som ett nödvändigt ont. Vi får läsa om det för Pergament betydelsefulla invalet i Föreningen Svenska Tonsättare, det problematiska operasamarbetet med författaren Nelly Sachs och slutligen om tiden som änkeman. Biografin har ett kronologiskt upplägg, dock med tillbakablickar respektive linjer framåt där det är relevant.

Längs vägen får läsaren möta Pergaments musik, både i genomgångar av verkens tillkomst historier och genom musikaliska

beskrivningar. Dessa beskrivningar är välformulerade och skapar nyfikenhet på hur musiken låter, får läsaren att vilja leta upp inspelningar av verken, som här i beskrivningen av baletten *Krelantems och Eldeling* (s. 92–93):

Med långa, smärtfyllda sånglinjer skildras Kungens kärleksscenen där inneboende spänningar liksom gnuggar sig mot varandra. Här förekommer också tunna, synagogala melismer och lager av tjockt pålagda klangfärger omväxlande med danser med tamburin. Alldeles före slutets triumferande klimax framträder i flöjternas mixturer en smittande dansmelodi av kletzmertyp, byggd på en gammal judisk dans som väckte premiärpublikens entusiasm den 16 mars 1928.

Givande i många beskrivningar av Pergaments kompositioner är också Åhléns initierade tolkningar av religiös symbolik och hans förklaringar av texterna till vokalverken, exempelvis i genomgången av körsymfonin *Den judiska sången*. Det som saknas för att läsaren ska få en ännu mer fullständig bild av Pergaments musik är notexempel. Dessa skulle naturligtvis ha givit intressant information om musiken till den som kan läsa noter, men skulle också ha varit ett sätt för samtliga läsare att komma närmare Pergaments skapande eftersom det är genom partituren som tonsättaren har överlämnat sin musik till musikerna och till eftervärlden. Frånvaron av notexempel är genomgående i monografiserien Svenska Tonsättare och var troligen en förutsättning för Åhlén, så detta ska inte förstås som kritik mot författaren. Boken innehåller dock fina och intressanta fotografier från uppföranden av ett par av Pergaments sceniska verk – en annan typ av illustrationer som låter oss komma nära Pergaments kompositioner.

I boken beskriver Åhlén Pergament som "skolbildande" (s. 11), dock inte inom

komposition utan inom musikjournalistik, och avsnitten om den journalistiska verksamheten är några av bokens mest intressanta. Författaren skildrar det speciella sammanhang som Pergament verkade i, med olika tidningars politiska hållning, antisemitism, misstänksamhet mot att han var född i Finland, påverkan av en ekonomisk krasch, tidningars ägarbyten och grupperingar på grund av vilken musik man höll högt. Denna komplicerade bild beskriver Åhlén med fin skärpa, något som knappast skulle varit möjligt utan stora kunskaper och utförlig research inom området. Författaren låter oss ta del av Pergaments formuleringskonst i form av citat ur olika texter, vilket låter oss komma nära den ofrivillige, men skicklige skribenten. I en radiointervju som citeras i boken bekände Pergament att "jag hatade detta yrke, från den första dagen tills jag lade ner pennan" (s. 87). Eller som Per-Anders Hellqvist uttryckte det: "Någon journalist blev han aldrig, och ville inte heller bli det, men pennan flöt lätt och elegant." (s. 74) Ett litet guldorn bland bokens bilder är fotot där i princip hela Stockholms musikkritikerkår anno 1944 är samlad.

Det material som Åhlén huvudsakligen har använt i arbetet med biografien är Pergaments (ofullständiga) samling av almanackor, tonsättarens levnadsberättelse samt korrespondens. Boken har inte något noggrant referenssystem i form av exempelvis fotnoter, men det går ändå bra att följa vilket material som använts. Författaren redovisar transparent uppgifter som är motstridiga i olika källor och ifrågasätter på goda grunder vissa påståenden i Pergaments levnadsteckning. Det förekommer också att författaren pekar ut uppgifter som Pergament rimligen borde haft med i levnadsteckningen, men troligen medvetet utelämnat. Åhlén försöker genom boken att ge en så ärlig bild som möjligt av Pergament och drar sig inte för föga smickrande beskrivningar där det

är relevant: "Med tilltagande ålder betedde sig Moses alltmer barnsligt. Så småningom slog det över i tjurskallighet." (s. 212) Omdömena om musiken är i grunden positiva, men Åhlén är även öppen med att han ibland finner problem, som i avsnittet om Pergaments andra stråkkvartett, där Åhlén inledningsvis hyllar första satsen, men längre ner skriver: "Hur gärna hade man inte velat sätta överbetyg också på den tredje och sista satsen. Men trots det nästan rondoartat återkommande och att det retfullt spatserande huvudtemat är ganska gamängaktigt går musiken liksom på tomgång [...]" (s. 175).

Det är mycket glädjande att det nu finns en utförlig och välskriven biografi om Pergament. Åhlén pekar dock riktigt ut att arbete finns kvar att göra, bland annat musikanalytiska studier kring tonsättarens 60- och 70-talsproduktion. Med denna bok har Kungliga Musikaliska akademien i sin monografiserie nu biografier om alla de tre tonsättare som ofta beskrivs som huvudpersonerna i den svenska 20-talsmodernismen: Hilding Rosenberg, Gösta Nystroem och Moses Pergament – tack för det!

Per-Henning Olsson

Obituaries Minnesrunor

Martin Tegen (1919–2019)

2019 firar två fundament i svensk musikvetenskap etthundra år: Svenska samfundet för musikforskning och *Svensk tidskrift för musikforskning* (STM). Märkligt nog föddes Martin Tegen samma år. Hans hundraårsfirande var välplanerat när han stilla avled den 17 april, 11 dagar före sin sekeldag. Närmast sörjande är barnen Andreas, Katarina och Gabriella samt barnbarn.

Martin Tegen var den obestridde nestorn i svensk musikvetenskap. Med sitt långa liv blev han den siste av dem som disputerade för Carl-Allan Moberg att lämna jordelivet. Och genom att han valde universitetslärarens bana kom han att föra arvet från pionjärmiljön i Uppsala vidare till Stockholmsinstitutionen – och bidrog därigenom till att musikvetenskap blev ett större ämne.

Tegen växte upp i ett intellektuellt stimulerande hem. Modern Gunhild (1889–1970, född Nordling) var ursprungligen lärare, men verkade huvudsakligen som författare och översättare. Fadern Einar (1884–1965) var professor i praktisk filosofi, 1931–37 vid Lunds universitet, 1937–51 vid Stockholms högskola. Hans vetenskapliga utveckling förde honom mot den då nya disciplinen sociologi som han var med om att introducera i Sverige. Båda föräldrarna var under krigsåren djupt engagerade i flyktingfrågan. Tegen har skrivit om sina föräldrars livsbanor i "Einar och Gunhild Tegen: en krönika om deras liv och verk" (opublicerat manuskript).

Martin Tegen tog studenten 1937 i Lund, där familjen då bodde. Ovanligt nog vid denna tid gjorde han av etiska skäl sin värnplikt

som vapenfri. Universitetsstudierna bedrev han i Uppsala, där han bodde i tolv år. Under Mobergs ledning läste han musikforskning. Under en tid tog han lektioner i komposition för director musices Sven E. Svensson, som också var hans lärare i musikteori. Tegen hade nämligen börjat komponera redan i tonåren – pianot var hans instrument.

Kandidatuppsatsen i musikforskning handlade om Erik Drake (publicerad i *STM* 1943). 1948 ledde de fortsatta studierna fram till en licentiatexamen med avhandlingen "Stockholms musikliv från sociologisk synvinkel" (opublicerat manuskript, finns på Musik- och teaterbiblioteket). Tegen hade då börjat skriva texter i skilda musikämnen för tidningar och tidskrifter, något som han skulle komma att hålla på med mer eller mindre hela livet. 1947, således under studierna i Uppsala, fick han en tjänst vid dåvarande Musikaliska akademiens bibliotek. Parallellt med biblioteksarbetet studerade han vidare mot doktorsgraden. Disputationen ägde rum den 25 maj 1955, samma år som kollegan Ingmar Bengtsson lade fram sin Roman-avhandling. Rubriken på Tegens arbete är kort men talande: *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*. En av opponentererna var Carl-Allan Moberg, som tackas varmt i avhandlingens förord.

Doktorsavhandlingen recenserades i *STM* 1955 av samme Moberg, och han är övervägande kritisk mot elevens arbete. (Bengtssons avhandling anmäldes i samma nummer av Stig Walin som hade disputerat tre år tidigare.) Genom att inledningsvis sätta avhandlingens centrala begrepp "musikliv" inom distanserande citattecken anger Moberg tonen. Han ifrågasätter Tegens val av genomgående perspektiv: *popularisering, demokratisering och kommersialisering*. Vidare menar Moberg att Tegen överbetonat musiklivets organisation och därigenom underskattat den stilistiska utvecklingen. Den enligt

konventionen positiva avslutningen på anmälan tar inte bort intrycket att Moberg inte var helt nöjd med Tegens doktorsspecimen. Frågan är om Moberg var kritisk till ämnesvalet eller till Tegens sätt att genomföra och redovisa undersökningen. Recensionen ger inte svar på den frågan.

För dagens svenska musikhistoriker framstår Tegens avhandling tveklöst som ett pionjärverk, vilket de återkommande referenserna i senare arbeten visar. Han lyfte fram musikmiljöer som tidigare knappast beaktats – restauranger, caféer, dansställen, med mera. Och han gav samma uppmärksamhet åt populärmusik som åt musik med högre status. Båda perspektiven var nya, för att inte säga utmanande, bland företrädare för den äldre skolans musikkforskning.

I november 1955 ansökte Tegen om både docentur (lärdomsgraden) och docentbefattning (en tjänst) vid Stockholms högskola. Den 1 mars 1956 utnämndes han till docent i musiksociologi, alltså inte musikkforskning. Det var Mobergs förslag att inskränka Tegens docentdomän – det bör nämnas att Tegen inte använder begreppet i sin avhandlingstext. Inskränkningen blev en hämsko när Tegen startade arbetet med att etablera undervisning i musikkforskning vid huvudstadens högskola. (Han slutade på Musikaliska akademins bibliotek i mars 1956.) Han tvingades därför meritera sig ytterligare genom ett arbete "på något musikanalytiskt och alldeles osociologiskt område", som han själv uttrycker saken i skriften *Musikkvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet: historik 1956–1984* (1986, s. 6). 1958 lämnade han in studien "Formel och symbol i den klassiska musiken: försök till analys av 1700-talets tonspråk, särskilt inom operamusiken" (opublicerat manuskript, 147 s.) tillsammans med en ansökan om docentur i musikkforskning. Utnämningen skedde året därefter.

Docentbefattningen innehöll huvudsakligen forskning, vilket förstås främjade hans vetenskapliga produktion, men försenade uppbyggnaden av en stabil undervisning i ämnet. 1964 utnämndes Tegen till universitetslektor – med undervisning som huvudsakligt arbetsinnehåll.

Arbetet med att bygga upp ämnet musikkforskning i Stockholm blev mödosamt, vilket framgår tydligt av historiken som skrevs omedelbart efter pensioneringen. Ämnets ställning i universitetsorganisationen var osäker, förståelsen för behovet av lyssningsutrustning och instrument var liten, och flera gånger fick ämnet byta lokaler. Samarbetet med grannämnet teatervetenskap som befann sig i en liknande situation var dock gott.

Från början fanns ingen studieplan. En första sådan – för "ämnet musikkforskning i filosofi ämbetsexamen och filosofi kandidatexamen" – fastställdes av universitetskanslern 1960. Två år senare ansökte Tegen å ämnets vägnar om att få inrätta en ny studieplan som också omfattade studier till licentiatnivå. Men den tidigare studiekamraten Ingmar Bengtsson, som nu hade lärostolen i Uppsala efter Moberg, var negativ. Han menade bland annat att "de fordringar, som kan utläsas av förslaget, genomgående tycks ligga avsevärt lägre än de motsvarande fordringar, som sedan många år upprätthållits i Uppsala" (s. 12). Trots kollegans motstånd fastställde kanslern den nya planen 1963.

I sin strävan att etablera musikkforskning vid Stockholms universitet hade Tegen uppenbarligen dåligt stöd från Uppsala. Att relationen skavde berättar också det faktum att han såvitt kunnat utröna aldrig var ordinarie medlem av styrelsen för Svenska samfundet för musikkforskning, under en tid dock suppleant, och att han heller aldrig var redaktör för *STM*.

I institutionshistoriken skymtar ingen bitterhet gentemot Moberg och Bengtsson, han bara redovisar kollegernas anstalter. Tegen

var inte lagd åt det hållet. Han bara arbetade vidare för ämnets bästa.

Man inser lätt att ämnesbygget i Stockholm var arbetskrävande. Men Tegen hann ändå med att skriva en hel del. Han var genom åren en flitig recensent, vars namn syntes i *STM*, i musiktidskrifter och i olika folkbildningsorgan. Han anmälde mestadels engelsk- och tyskspråkig musikkritik och bidrog därigenom till inflödet av internationella impulser i svensk musikvetenskap. Karakteristiskt för honom var växelbruket mellan vetenskapliga och populärvetenskapliga texter, något som han också tillämpade under alla år. Merparten av hans artikelproduktion rörde svensk musikhistoria, 1700- och 1800-tal, det fält som kom att bli Tegens signum.

Hans krafter räckte därutöver till två andra verksamhetsfält som successivt kom att ockupera honom allt mer – och som hans namn idag starkt förknippas med.

Den första översättningen gjorde han 1959: librettot till operan *Pimpinone eller Det omaka giftermålet* av Telemann, ett verk som sattes upp på Drottningholmsteatern somrarna 1959 och 1960. Gissningsvis var det kontakten med kollegan Agne Beijer i teatervetenskap som gjorde att Tegen blev aktuell för uppdraget. Under åren vid Stockholms universitet översatte han böcker för undervisningsbruk: Albert Clers *Musikerns fysiologi* (1965), Ernst Tittels *Harmonilära* (1971, tillsammans med Inger Grudin, Bertil Wikman och Hans Uddling) och Diether de la Mottes *Epokenas harmonik: en harmonilära* (1981). Men den stora insatsen som översättare gjorde han trots allt efter pensioneringen.

Den första editionen av Tegens hand var Francesco Antonio Uttinis opera *Thetis och Pelée* från 1773, ett arbete som han utförde ca 1960, till synes på eget initiativ eftersom det varken blev någon utgåva eller någon uppsättning. Det speciella med denna edition är att

originalpartitur saknas. Stämmaterial finns bevarat, dock inga sångstämmor som därför skapades av den skapande editören! Nästa edition blev dock tryckt, nämligen Georg Joseph Voglers opera *Gustav Adolf och Ebba Brahe* (Monumenta Musicae Svecicae, 7, 1973). Tegens utgåva låg till grund för uppsättningen av verket på Drottningholmsteatern somrarna 1973 och 1974. Under det sex år långa arbetet med bokserien *Musiken i Sverige*, där Tegen var delredaktör för band 3, skrev han ut partitur till ett antal verk: Edouard Du Puys operor *Björn Järnsida* och *Jenny*, Hermann Berens Trio, op. 85:1, och Grosses Quartett no 1, op. 78, Andreas Randels Quartett no 1, J. N. Eggerts Quartett, Bernhard Crusells Quartett (klarinett, violin, viola, cello), op. 7, och Valborg Aulins Quartett, F-dur. 2001 kom utgåvan *Svenska sånger 1790–1810* (MMS 20), och 2006 hans edition av Franz Berwalds operett *Jag går i kloster*. Med sin karakteristiska piktur fyllde han notsida efter notsida, mest till glädje för sig själv, även om många av hans editioner kom till praktisk användning och han därigenom bidrog till att många verk för första gången på åtskilliga år fick möta en publik. Han fortsatte med detta i hög ålder: på skrivbordet låg i regel kopior på autografer ur Musik- och teaterbibliotekets samlingar som han skrev rent, när inga andra arbetsuppgifter låg över honom.

Till hans editionsinsatser måste också räknas den kritiska utgåvan av Romans översättning av Gasparinis *En uti harmonie öfvad på clav-cymbal: reglor, anmärkningar och underrättelser at väl spela bas, och accompagnera på clav-cymbal, spinett och org-värk* (1994) som han gav ut tillsammans med Kathleen K. Hansell.

När Tegen pensionerades 1984, kunde han konstatera att musikvetenskap var ett fast etablerat ämne vid Stockholms universitet. Hans ansträngningar hade burit frukt. Men ämnet hade ännu inte erhållit rätt till

doktorsexamen och själv hade han inte avancerat till professor. Den docenttitel som han tilldelades 1956 re'n fick han bära livet ut.

Pensioneringen förlöste Tegens skaparkraft. Om han under yrkesåren publicerat sig regelbundet, var det ändå ingenting mot den långa emeritustidens närmast hektiska produktion. Tegen kort sagt blommade ut. Hela hans stora kapacitet kom till användning: hans djupa musikhistoriska och musikteoretiska insikter, hans breda kulturhistoriska bildning och inte minst hans goda språkkunskaper.

Hans gärning som översättare väcker mest beundran. 1996 publicerades Oswald Spenglers klassiska *Västerlandets undergång* i Tegens språkdirakt. Året därpå deltog han i översättningen av *Rytm, musik och utbildning* av Émile Jaques-Dalcroze. I slutet av 1990-talet hade han börjat översätta Shakespeares sonetter. Tio av dem publicerades i Artes 2000, tillsammans med översättarens kommentarer – alla sonetter kom i en bok 2007. Samma år publicerades Friedrich Nietzsches *Tragedins födelse* och *Filosofin under grekernas tragiska tidsålder* (med Joachim Retzlaff). J. W. von Goethes *Väst-östlig divan* fick han publicerad 2004. Rainer Maria Rilkes *Sonetterna till Orfeus* kom 2009, Heinrich Heines *Sångernas bok* 2011. Mycket välförtjänt belönades Tegen med Samfundet De Nios översättarpris 2007 och Svenska Akademiens och Natur och Kulturs översättarpris 2011.

96 år gammal debuterade Tegen som lyriker. *Minnesglimtar och gubbsuckar* är ett slags memoarbok, innehållande 95 sonetter, en för varje levnadsår. Med en blandning av koncentrerade minnesbilder och tankar inför livets slut är den riktigt läsvärd. Bland annat finns ett antal versifierade porträtt, däribland av några musikvetarkolleger.

Arbetet med Shakespeares sonetter väckte översättarens intresse för författargestalten. Tegen kunde inte motstå att ge

sig in i diskussionen om vem det egentligen var som skrev framför allt sonetterna. Hans undersökningar och funderingar resulterade i boken *Vem var Shakespeare? Sonetternas gåta* (2014). Tre år senare var han färdig med nästa manuskript i samma ämne. Boken *Shakespeares factotum-fixare* skulle göras offentlig på Tegens hundraårsdag. En vecka innan han avled fick han hålla det första exemplaret i sin hand, ett sällsamt ögonblick som blev slutet på Tegens mycket långa bana som författare.

Bilden av Tegen vore inte komplett utan några ord om honom som tonsättare. När han i november 2018 flyttade till ett äldreboende, bad han Bertil Wikman och mig att gå igenom hans forskningsmaterial. Det gjorde vi och kunde då konstatera att Tegen under två perioder varit en flitig kompositör: i unga år och efter pensioneringen. Den närmaste kretsen visste att han sysslat med tonsättning, men ingen, inte ens hans barn, hade kännedom om omfattningen. Till saken hör att endast ett verk, ett körstycke, finns tryckt. Några få har uppförts offentligt. Hans komponerande har alltså varit ett privat nöje, en omväxling till andra arbetsuppgifter som legat på hans skrivbord. Med de förutsättningarna har Tegen komponerat åtta verk för stråkkvartett, ett tjugotal verk för piano, varav fem sonater, ungefär 25 körverk och en hel del annat. Alla verk finns i manuskript i Tegens arkiv i Musik- och teaterbiblioteket. En verkförteckning återfinns i *Levande musikarv*.

Martin Tegen förenade sin järnflit med ett yttre lugn. Till sitt väsen var han vänligheten själv. Han saknade vassa armbågar, vilket i realiteten var till förfång för hans karriär. Oberörd av alla strider utanför kammaren arbetade han träget vidare. När arbetsdagen var över hade han skapat ett verk som söker sin like.

Gunnar Ternhag

Gunnar Valkare (1943–2019)

Tonsättaren, etnologen, musikforskaren och pedagogen, min käre kollega under många år Gunnar Valkare har avlidit. Att skriva minnesord om honom är inte lätt. Han hade bara alltför många intressen och sidor i sin personlighet för att de ska kunna fångas i en kort text.

Gunnar föddes i Norrköping och att han tidigt var skicklig pianist framgår av att han 1960 framträdde tillsammans med Norrköpings symfoniorkester. 1963 började han i organistklassen på "Ackis", som Kungliga Musikhögskolan då kallades. I organistklassen tog han examen 1966–67. Han studerade komposition för Ingvar Lidholm i kompositionsklassen 1967–69, då han avslutade sina studier på KMH.

Gunnar debuterade tidigt som tonsättare. Ett av hans första verk var *A study in the story of human stupidity* för orkester (1967) där han kritiserar det dåvarande konstmusiketablissemangets beroende av skriften och ointresse för att lyssna på musiken, ljudet och klangen. Under studentupprorstiden 1968 komponerade han tillsammans med Bengt Ernryd en opera som utgjorde en kritik mot operagenren, som de tyckte var en förlegad konstform. Gunnar komponerade musiken bland annat som en Wagner-imitation, men operan lades ner av politiska skäl och framfördes aldrig. Samtidigt växte Gunnars kritik av den traditionella musiker- och komponistverksamheten, och han vände sig nu i stället till folkmusiken och började studera ickeuropeiska musiktraditioner och improviserad musik.

Våren och sommaren 1969 tillbringade han fyra månader i Afrika. Han reste runt till olika platser i Uganda, Kenya och Tanzania, och genom sin fru Eva Bergstrand, som studerade fisket i Viktoriasjön, fick han kontakter. Han pratade och spelade med afrikanerna och här

växte hans övertygelse fram att musik och dans är en evolutionärt framvuxen mänsklig förmåga som har haft och fortfarande har en avgörande betydelse för vad som gör människan till just människa.

Vistelsen i Uganda gav honom nya impulser. Musik var något man gjorde tillsammans, här fann han ett alternativ till "virtuositetsmanin" i den västerländska konstmusiken. Ett instrument som väckte hans intresse var ganda-folkets "amadinda" (påminner om marimban) som tillverkades av tolv stora välstämda trädstammar av bananträdet och som man spelade kollektivt på, oftast tre personer som satt runt och musicerade. Gunnar lärde sig spela och fick kontakt med musiker från det störtade gandahovets hovkapell. Väl hemma började han bygga amadindor som han stämde i femtonsskalan. Han fick blodad tand och började bygga enkla instrument av alla möjliga slag. Under 1970-talet började han ge kurser och skriva böcker om att bygga egna instrument, främst inspirerad av sin vistelse i Afrika. Boken *Bygga musikinstrument* publicerades 1979. Några år tidigare initierade han den experimentella musikgruppen "Nävgrot", sedermera "Saffro", vars mål var att skapa en syntes av afrikansk och europeisk musik. Gruppen gjorde en skiva 1980 och en serie barnprogram för TV 1982. Verksamheten upphörde 1984. Detta innan begreppet "världsmusik" blivit aktuellt.

Vid 1970-talets mitt blev han ombedd att leda en kurs i instrumentbygge vid Dalcroze-seminariet. Där ägnade han sig främst åt fritt skapande och spel på egentillverkade musikinstrument. Verksamheten fortsatte när seminariet flyttades till KMH 1979, och fram till början av 2000-talet byggde rytmikstudenterna amadindor i musikhögskolans källare som de sedan använde i sin undervisning.

Samtidigt fortsatte Gunnar att bredda sina musiketnologiska och antropologiska studier, vilket vidgade hans synsätt. Efterhand

förändrades situationen inom den europeiska konstmusiken och hans kritik mildrades. 1983 återupptog han komponerandet av konstmusik i den samtida traditionen och 1989 vann han med orkesterverket *Kinéma* första pris i en skandinavisk kompositionstävling som utlystes i samband med "Scandinavian Music Fair". Hösten 1993 spelade Sveriges Radios Symfoniorkester hans första symfoni (1986–89).

Under 1990-talet började han ägna alltmer tid åt forskning och 1997 disputerade han i musikvetenskap vid Göteborgs universitet med avhandlingen *Det audiografiska fältet: om musikens förhållande till skriften och den unge Bo Nilssons strategier*. Fokus i avhandlingen är vilka konsekvenser notationen har haft på konstmusiken och särskilt på Bo Nilsson, vars kompositioner tidigt vann uppmärksamhet i Darmstadt trots att han inte följde regelverket för avantgardisternas seriella musik. Bo Nilssons musik utgick från klang och inte från skrift, vilket var betydelsefullt för Valkares kritik mot den seriella musiken. Valkares utgångspunkt i avhandlingen är att musik och dans är genetiskt betingade koder som är knutna till människan, och att musik är en kollektiv handling som är mer grundläggande för människorna än den skriftligt baserade musiken. Hans utgångspunkt är etnologisk och hans fokus att en musicerande människa ger uttryck för sin sociala och kulturella tillhörighet. Det är en handlingsgemenskap som går tillbaka till människosläktets ursprung, före musikskriftspråkets tillkomst. Valkare ger också en överblick över den europeiska konstmusiken från upplysningstiden till cirka 1945 och han menar att den moderna konstmusiken är inne i en kris som går tillbaka till 1700-talets slut. Efter andra världskriget blev konstmusiken helt beroende av den grafiska utformningen och frigjorde sig från den auditiva kontrollen, musiken blev

"förvetenskapligad". Avhandlingens sista del handlar om Bo Nilssons kometkarriär under 1950-talet och hans komponerande med pseudo-seriell och avantgardistisk fasad. Valkare visar att Nilssons utgångspunkt var lyssnandet och att han fick framgång trots att hans kompositioner saknade den genomarbetade seriella teknik som avantgardisterna krävde. Även om avhandlingen har fått kritik var den ett viktigt inslag i kritiken av Måndagsgruppens musik i Sverige.

Forskningen om Bo Nilsson följdes upp med en biografi som kom 2010 där Valkare skildrar Nilssons väg från Malmberget till Köln och gruppen kring Stockhausen under 1950-talet. Så småningom upptäckte "de stora" i Tyskland att Nilssons musik inte alls byggde på den seriella teknikens komplicerade teknik utan på hans sinne för klang. Han var en avantgardist men inte skolad utan en lyssnande tonsättare som de etablerade i Stockholm tog avstånd från.

Trots avslöjandet fortsatte Bo Nilsson att komponera och djärva planer på en opera växte fram. Efter många artiklar och upprörda diskussioner flyttade han 1962 till Stockholm. Sedan sinade flödet av modernistiska kompositioner. Valkare skildrar hans färd genom filmmusiken, jazzen och intresset för den österländska musiken. Världen vidgades och under 1970-talet experimenterade Nilsson med olika stilinslag i sin musik. Valkare gör en bra skildring av den gränsöverskridande tonsättaren.

Valkares sista bok heter *Varifrån kommer musiken?* och publicerades 2016. Här utvecklar han resonemanget om att musiken är biologiskt förankrad i människan och att musik tillhör kategorin upplevelser. Sedan skildrar han människans musicerande i ett kronologiskt perspektiv och slutligen i ett intressant resonemang om hur musiken kan vara synkroniserad med våra rörelser, hur

musiken sprids och vilken dess funktion är. Här finns spännande resonemang kring hur annorlunda musik är i andra världsdelar. Sedan skildras den skriftlösa musiken som än idag traderas muntligt och hur musiken förändrades när människor blev bofasta och hierarkier skapades, hur musiken kopplades till skriften och kom att tillhöra samhällets elit. Sedan går han tillbaka till sitt möte med folket i Uganda, deras speltraditioner och instrument. Syftet med boken är att lyfta fram att musik och dans är en del av människan och har central betydelse för vår förmåga att skapa samhällen.

Listan över Gunnars egna kompositioner är lång, med över hundra verk. Som de viktigaste nämner han själv första symfonin, ackordeonkonserten *Viaggio*, pianokonserten *Avventura*, stråkkvartetten *Febbre*, oboekonserten *Storia*, konserten för flöjt och basklarinett *Cammino* och flöjtkonserten *Sous les arbres*.

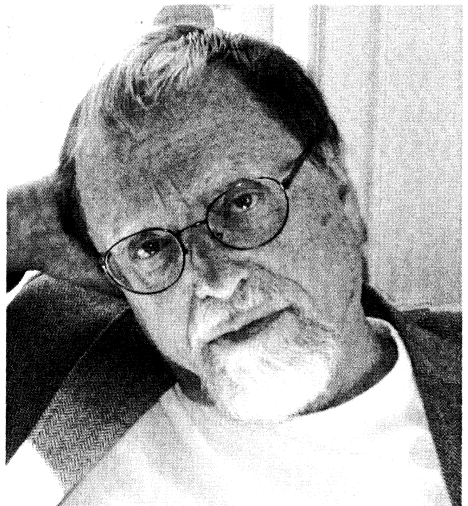
1988 började jag som lektor i Musik och samhälle på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Då fanns Gunnar där och undervisade främst inom rytmiklinjen. När ämnet lades om 1989–90 började han undervisa om 1900-talets musik, han fick en lektorstjänst på halvtid men jobbade säkert mer än heltid. 2010 utnämndes han till professor i Musik och samhälle.

Gunnar var en mångsysslare. Förutom allt annat så dirigerade han körer, var organist i kyrkor, och en gång mötte jag honom på Lidingö – då var han dirigent för öns amatörorkester. Vi som har jobbat ihop med honom inom Musik och samhälle-ämnet tänker främst på hur han förenade sitt gnistrande musik- och forskarintellekt med en sällsynt brinnande pedagogisk ambition och en kompromisslös konstnärlig vision. Han betydde mycket både för oss kolleger och för studenterna.

Eva Öhrström



Martin Tegen. (Foto: okänd)



Gunnar Valkare. (Foto: Eva Bergstrand Valkare.)