

<i>Tobias Lund and Karin Johansson</i>	Editorial	1
<i>Tobias Pontara</i>	Listening to technologically mediated music in film: representations of social and solitary listening in Swedish cinema 1930–70	3
<i>Kaarina Kilpiö, Terhi Skaniakos and Ari Poutiainen</i>	Jazzy tunes and dreamy images in the cold war era: launching Finnish jazziskelmä on-screen	25
<i>Ola Graff</i>	"Joik er som en sirkel!" Realitet eller ideologi?	47
<i>Sverker Jullander, Petter Sundkvist, Jan Berg, Helge Kjekshus and Karin Nelson</i>	Room for interpretation: methodological aspects of a music research project	89
<i>Holger Shulze</i>	Corpus – dispositive – persona: formants of an anthropology of sound	117
<i>Annika Lindskog</i>	<i>As you like it</i> in Gothenburg 1920: Wilhelm Stenhammar's incidental music in interaction with play, place and pastoral concerns	133
	Essärecension	
<i>Lars Berglund</i>	Popularisering av musikhistoria och "klassisk musik": tre aktuella böcker	171
	Reviews / Recensioner	
<i>Gunnar Ternhag</i>	Matts Andersson, 2018. <i>Farbror Otto: över bygden skiner sol.</i>	176
<i>Ulrik Volgsten</i>	Mats Arvidson, 2016. <i>An imaginary musical road movie: transmedial semiotic structures in Brad Mehldau's concept album Highway rider.</i>	178
<i>Camilla Cederholm</i>	Johannes Brusila, Pirkko Moisala och Hanna Väättäinen, red. 2015. <i>Modersmålets sånger: Finlands svenskheter framställda genom musik.</i>	181
<i>Juvas Marianne Liljas</i>	Catarina Ericson-Roos, 2016. <i>Ingen oförarglig sångerska: Dorothy Irving: sångerska, pedagog, folkbildare.</i>	184

Sven Kristersson	Lennart Hedwall, 2018. <i>På sångens vägnar: om svenska sånger och romanser från Joseph Martin Kraus till Josef Eriksson samt några tankar om sång.</i>	186
Bruce Johnson	Mischa van Kan, 2017. <i>Swingin' Swedes: the transnational exchange of Swedish jazz in the US.</i>	190
Karin L. Eriksson	Dan Lundberg, 2017. <i>Kåklåtar: fängelsevisor som identitetsmarkör och kulturarv.</i>	193
Sverker Jullander	Mattias Lundberg, 2017. <i>Martin Luthers egna toner och ord om musik.</i>	195
Johannes Brusila	Madeleine Modin, 2018. <i>Museala och musikaliska föreställningar om historiska musikinstrument: en studie av Musikhistoriska museets verksamhet 1899–1918.</i>	198
Mattias Lundberg	Mårten Nehrfor Hultén, 2018. <i>Shaping the nation with song: Johann Friedrich Reichardt and the German cultural identity.</i>	200
Martin Knust	Nila Parly, 2011. <i>Vocal victories: Wagner's female characters from Senta to Kundry.</i>	202
Hans Hellsten	Peter Peitsalo, Sverker Jullander och Markus Kuikka, red. 2018. <i>Liturgical organ music in the long nineteenth century: preconditions, repertoires and border-crossings.</i>	204
Håkan Lundström	Owe Ronström och Gunnar Ternhag, red. 2017. <i>Musiketnologi: elva repliker om en vetenskap.</i>	206
Boel Lindberg	Karin Strand, 2016. <i>Brott, tiggeri och brännvinets fördärv: studier i socialt orienterade visor i skillingtryck.</i>	209
Mattias Lundberg	Ruth Tatlow, 2015. <i>Bach's numbers: compositional proportion and significance.</i>	212
Martin Edin	Peter van Tour, 2015. <i>Counterpoint and partimento: methods of teaching composition in late eighteenth-century Naples.</i>	215
Cecilia Ferm-Almqvist	Maria Westvall, 2016. <i>Musiker och folkbildare: fem porträtt av musiker som började sin bana inom militärmusiken.</i>	217

Essärecension

Popularisering av musikhistoria och "klassisk musik": tre aktuella böcker

K. G. Johansson, 2017. *Alla tiders musikhistoria*. Danderyd: Notfabriken.

Martin Nyström, 2015. *Eviga ögonblick: om tio musikhistoriska språng som öppnar nya vägar till den klassiska musiken*. Lidingö: Fri tanke.

Nicholas Ringskog Ferrada-Noli, 2017. *Den andra musiken*. Stockholm: Atlas.

Börjar musikhistoria och "klassisk musik" komma i ropet igen? Kanske, kanske inte. Radiopodden *Den svenska musikhistorien* blev med sina 106 avsnitt en lyssnarframgång och klassikern *Kontrapunkt* är tillbaka i tv-tablån, om än i nytt format. På senare år har det också kommit några böcker på den svenska bokmarknaden som har ambitionen att introducera och popularisera musikhistoria och så kallad klassisk musik för en bredare publik. Tre sådana arbeten ska recenserar här.

Det ska sägas med en gång att dessa tre böcker är rätt olika och har delvis olika ambitioner. En rättvis presentation och bedömning av dem kräver noggrann hänsyn till ambitionerna och författarnas uttalade eller outtalade syfte, så att man så att säga recenserar rätt produkt. Det ska jag försöka göra här, efter bästa förmåga.

Den första boken är en förhållandevis traditionell musikhistorisk översikt: K. G. Johansson, *Alla tiders musikhistoria*. Utan att det utsägs explicit i förordet går det att gissa att boken delvis går tillbaka på Johanssons egen undervisning vid Musikhögskolan i Piteå och att han tänker sig att den ska kunna användas i undervisning.

Johanssons framställning följer ungefär den genreindelning man brukade hitta i bättre sorterade skivbutiker. Först avhandlas den "klassiska" musiktraditionen på ungefär 80 sidor (av totalt 225). Därefter följer ett mycket kort avsnitt om svensk folkmusik (8 s.), sedan jazz (36 s.), rock (76 s.) och till sist 10 sidor om utomeuropeisk musik. Urvalet motiveras och diskuteras inte närmare, men förordet framhäver en ambition att lägga betoningen på den samtida musiken, vilket är gott nog som motivering. Denna ambition avspeglas även i behandlingen av konstmusikens historia, där de äldre epokerna avhandlas snabbt och utan överdrivet engagemang, medan de senaste 200 åren ges större utrymme. Det är inget fel med ett sådant upplägg, det är tvärtom högst rimligt. Något underligt är det dock att kapitlen om jazz och rock följer en direkt omvänd ordning. I jazzkapitlet har vi efter halva kapitlet bara hunnit till bepop och 1940-tal. Rockkapitlet ägnar nästan halva utrymmet åt de första knappa två decennierna fram till 1970, medan de senaste 50 åren får dela på resten av utrymmet. Dessutom handlar det korta avsnittet om 80-talet mest om 70-talet. Allt detta tyder på att dispositionen varken bygger på någon urvalsprincip baserad på historisk betydelse eller på den samtidsprincip som deklarerar i förordet, utan snarare att författaren väljer att skriva mest om den musik han själv tycker om och är intresserad av. Det är inget fel med det, men det kunde ha sagts rakt ut.

Det finns ett mycket stort antal sakfel i den här boken. Som regel ett par, tre per sida. Det rör sig dock om olika slags problem med fakta. En form utgörs av felaktigheter eller oklarheter som uppstår antingen på grund av bristande utrymme, eller på grund av pedagogiskt motiverade förenklingar. Ibland hänger förstås de två skälen ihop: det går inte att på ett enkelt och lättbegripligt sätt förklara

komplexa saker för en nybörjare med bara ett par meningar utan att tumma på sanningen. Den sortens pedagogiska kompromisser har jag inga problem med och Johansson gör många goda avvägningar i det avseendet och har en förmåga att förklara det komplicerade på ett klart och enkelt sätt, en förmåga som röjer en mångåring erfarenhet som lärare.

Det finns dock även ett mycket stort antal faktafel som inte kan motiveras pedagogiskt, utan enbart är resultatet av bristande research och faktagranskning. Den sortens misstag kan idag inte urskuldaskas med att informationen är svårtillgänglig. Många av felaktigheterna i denna bok går att kolla upp på en halv minut. Oftast hittar man den korrekta informationen på *Wikipedia*, men ännu bättre vore att konsultera *Grove*, *Sohlmans*, eller varför inte *Bonniers musiklexikon*. Absolut värst är det i den första delen om "klassisk musik".

Bland sådana misstag och felaktigheter finner vi till exempel uppgiften att Richard Wagner komponerade symfonier; att Palestrina undvek dissonanser på stark taktadel (ett dråpligt påstående); att sidotemat föregår huvudtemat i sonatformens återtagning; att Händel skapade oratoriet; att Monteverdi skrev den första operan (en snabb googling hade räckt för att upptäcka Jacopo Peri); att Peterson-Berger 1923 sågade Rosenbergs första stråkkvartett för att den var skriven i tolvton (det hade varit sensationellt!) – och så vidare.

Boken är genomgående aktörs- eller personfixerad och ger mycket utrymme åt biografiska data. Men varför är detta viktigt? Varför måste vi veta hur många barn kompositörerna eller artisterna hade, om deras uppväxt var lycklig och vad de hade för sjukdomar på ålderns höst? Allt det utrymmet kunde istället ha ägnats åt musiken de gjorde. Det är inget fel i sig med anekdoter – alla lärare vet att de kan fungera både som minnesstöd och

för att ge mer liv åt materialet – men här får biografiska anekdoter till stor del dominera framställningen.

Johansson har som ambition att lyfta fram kvinnliga aktörer, vilket är föredömligt, men det blir underligt när hela 1600-talet enbart får representeras av fyra kvinnor. Passade författaren på att stoppa in dem där för att han inte hade så mycket övrigt att säga om den perioden? Monteverdi får två rader på slutet, som inskränks till det felaktiga påståendet att han skrev den första operan.

Avsnittet om folkmusik i Sverige är grovt missledande eftersom det helt förbiser det viktiga faktum att "folkmusik" är en modern, uppfunnen tradition, med alla de historiska och ideologiska komplikationer som följer. Det vore bättre att ge studenterna några sidor ur Jan Lings lilla bok i ämnet från 1964.

I kapitlen om jazz och framför allt rock är det tydligt att Johansson är mer på mammas gata och det blir glesare mellan faktamissarna, även om de inte upphör. Även fortsättningsvis är dock framställningen besvärande personfixerad och består i långa sträckor av uppräknningar av artister och grupper. I bägge kapitlen saknar jag något slags begriplig problematisering av ekonomin och samhällsstrukturerna bakom denna musik och, inte minst, en mer explicit och djupgående problematisering av ras- och genusproblematik och frågor kring till exempel kulturell appropriering.

I kombination med personfixeringen präglas boken även av en ovilja eller oförmåga att gå in på själva musiken. Att Louis Armstrong och Charlie Parker var stora stilbildare och innovatörer vet nog många redan, men det vore väl intressant att få veta vad som var det nya i deras spelstil och vad det är som imiterats av så många? Istället får vi veta att Armstrong som ung gifte sig med en prostituerad och att Parker var narkoman. Även när det gäller The Beatles – en grupp som uppenbart ligger

författaren varmt om hjärtat och ges stort utrymme – saknar jag försök att övertygande förklara dels vad den musikaliska nyheten bestod i vid genombrottet, dels deras makalösa musikaliska utveckling under de sju år som följde. Borde inte en musikhistorisk översikt handla mer om musik? Rockkapitlet är också rörigt, med kronologiska och geografiska hopp fram och tillbaka, delvis som resultat av upptagenheten av individer snarare än av strukturer och sammanhang.

Sedan kan man alltid diskutera urval och balans. I mitt tycke får Bob Dylan obegripligt lite utrymme, men det som förvånar mest är nog att Beyoncé över huvud taget inte får vara med (däremot Pink och Adele). De senaste 20 åren av samtid ägnas dock bara ett par sidor.

Vad ska man då ha denna bok till? Ja, använd den för all del inte i undervisning – den platsar inte ens i grundskolan. En faktaframställning med så här många faktafel är helt enkelt ingen bra bok, bortsett då från det faktum att den är illa redigerad och överdrivet personfixerad. Det ska dock sägas att den är skriven på ett engagerat och trevligt språk, och med en riktig redaktör och några experter som faktagranskare hade det kunnat bli en bättre bok.

Martin Nyströms *Eviga ögonblick: om tio musikhistoriska språng som öppnar nya vägar till den klassiska musiken* är en musikhistorisk framställning av ett helt annat slag. I tio kronologiskt ordnade essäer som tidigare publicerats i *Dagens Nyheter* pekar Nyström ut några musikaliska passager som han anser har haft avgörande musikhistorisk betydelse, där "musiken vidgar sig och förflyttar sina gränser" och som "bär framtiden inom sig".

Som historiesyn är denna idé omöjlig. Historiska skiften och stilistiska förändringar sker ytterst sällan på det sättet. Det är en mycket mer diffus och kollektiv process, som inte går att beskriva på ett klatschigt sätt.

Tanken rymmer också rester av både romantisk genikult och Guido Adlers stilhistoria i ett oväntat äktenskap. Som ett dramatiserande grepp med populariserande syfte skulle tanken dock kanske kunna fungera inspirerande. Nyström är också tydlig med att hans ambition är att erbjuda ingångar till musiken för dem som inte är så bekanta med den.

Problemen ligger snarare i hur Nyström formulerar sig kring musiken, både i själva essäerna och i den 16-sidiga historiska översikt som föregår dem. Abstraktionsnivån är mycket hög och de grova generaliseringarna regel. Det finns påståenden i den här boken som är så dunkelt och vagt formulerade att jag är tveksam till om de över huvud taget har en semantisk referens utöver sin egen pompösa språkdräkt. Andra är så generiska att de skulle kunna sägas om i stort sett vilket objekt eller vilken epok som helst. Skrivsättet är genomgående svulstigt och övertolkningarna och tankesprången när det gäller musikens påstådda innebörder är häpnadsväckande.

Det saknas inte heller felaktigheter. Essä nummer två, "Den första arian", handlar inte alls om en aria utan om ett långt avsnitt i recitativstil i Monteverdis *L'Orfeo*, närmare bestämt tionde versen av den långa "Possente spirito", den vers där Orfeo yttrar: "Orfeo, son io". De egentliga ariorna i Monteverdis opera är lätta att känna igen, det rör sig om små strofiska sånger i frottolastil. Kanske vet Nyström det och använder "aria" som en metafor. Men tolkningen av stället är fortfarande egendomlig, i det han tolkar passagen som en inåtvänd monolog med ett ensamt subjekt, när det i det dramatiska sammanhanget tydligt handlar om en retoriskt utformad dialog, där Orfeo på olika vis försöker övertyga Karon om att släppa in honom i Hades. Motsvarande skeva tolkningar mot tvivelaktiga premisser finns i stort sätt i varje avsnitt av boken, men det finns inte utrymme

här för att kriarätta den, och det skulle dessutom bli mycket tråkigt att läsa.

Kan Nyströms bok trots dessa svårigheter fylla sitt uttalade syfte, att locka fler lyssnare till den klassiska repertoaren? Ja, möjligen. Adorno skrev om musiken att den förefaller ha något viktigt att säga oss, något avgörande, men att detta skenbara budskap ständigt förblir dolt. På liknande sätt är det med Nyströms texter. Det är tänkbart att hans målande men dunkla retorik skulle kunna väcka en nyfikenhet på musiken. Hans egna utsagor om läsarnas respons på artikelserien i *Dagens Nyheter* tyder möjligen på det. Samtidigt undrar jag om dessa texter kan ge någonting för den som inte redan är något så när bekant med materialet – annat än möjligen då i form av något slags gåtfullhetens lockelse. Egentlig kunskap om musiken förmedlas hur som helst inte.

Den tredje och sista boken i denna exposé är *Den andra musiken* av Nicholas Ringskog Ferrada-Noli. Det är ingen musikhistorisk översikt i traditionell mening, som följer en kronologi och när något slags fullständighetsambition. Istället är boken uppdelad efter genrer, eller rättare, besättningar, med en pedagogisk idé om att gå från det enklare mot det mer komplexa. Den börjar med solomusik för piano, fortsätter med kammarmusik, och så vidare. Det är ett bra beslut och upplägg fungerar fint och fyller sitt syfte. Till sin karaktär liknar boken det slags lyssnarguider eller "Konzertführer" som var omåttligt populära under 1900-talets första hälft och där en författare som Folke Törnblom gjorde en viktig bildningsinsats. Det är ingen negativ jämförelse, tvärtom. Musikhistoriska inslag är samtidigt rikt företrädade i form av historiska eller biografiska fakta som inramar presentationerna av musiken. Det finns också en hel del inslag av historisk reflexion som är av relevans för förståelsen av de olika stycken som presenteras.

Ringskog Ferrada-Nolis urval är ganska förutsägbart. Här finns många antologistycken ur kanon och många "klassiska örhängen": vi börjar med Beethovens *Vårsonat* och avslutar med Massenets *Méditation*. Detta är inte menat som kritik. Tvärtom är det rimligt att börja med att presentera det beprövade. Det är också tydligt att författaren till stor del har följt sin egen smak och kärlek till musiken, och som av en händelse sammanfaller många av hans favoriter med mina.

Upplägget följer en mall: författaren presenterar styckena med ett rimligt mått av bakgrund och försöker därefter på ett entusiasmerande vis förmedla sin egen subjektiva lyssnarupplevelse och värdering av musiken. Varje komposition får ungefär en sida. Detta varvas med reflexioner kring historia, estetik, samhälle, mångfaldsaspekter med mera. Ringskog Ferrada-Noli är kunnig och påläst och har varit noggrann med researchen. Det är ont om sakfel eller direkt tvivelaktiga utsagor. När jag vid läsningen av den första boken i denna recension blir irriterad på onödiga fel, och vid den andra stör mig på dunkla och svulstiga formuleringar, så blir jag vid läsningen av denna snarare stimulerad att föra ett samtal med författaren, pröva hans ståndpunkter, säga emot honom, kanske gemensamt komma fram till en kompromiss. Det är ett gott betyg.

Liksom övriga författare i trion undviker Ringskog Ferrada-Noli medvetet vedertagen musikalisk-teknisk, musikanalytisk terminologi. Med tanke på att alla tre böcker är skrivna för läsare utan bakgrund vid till exempel en högre musikutbildning är det beslutet förståeligt. Men det gör också att han blir hänvisad till att tala om musiken med ett språk som mestadels består i målande metaforer och analogier som refererar utanför musiken själv. Det handlar om emotioner, stämningar, bilder, landskap och andra rums- eller karaktärstroper. Greppet är välkänt och etablerat inom musikkritiken

sedan lång tid – redan Robert Schumann (för övrigt en tydlig favorit hos Ringskog Ferrada-Noli) förespråkade ett dylikt kritikerspråk.

Det är dock en stor utmaning att skriva på det sättet, och att göra det om 174 kompositioner i ett svep utan att upprepa sig eller fastna i en jargong är mycket svårt. Det kräver en djup musikalisk kännedom och en formuleringskonst på högsta nivå. Ringskog Ferrada-Noli lyckas bara delvis. En bit in i kapitel två har jag lärt mig hans sätt att skriva. Jag vet hur han tänker och formulerar sig kring musik och jag vet vad han uppskattar. Där någons skulle jag kunna ta över tangentbordet och fortsätta själv i samma stil.

Jag läser om "genuint upprörd musik", om musik med en "våldigt speciell stämning", om musik som är "rasande rastlös och samtidigt ljuvligt elegant". Jag läser om "passager av vemod" och "små gulliga moln" som "tillfälligt skymmer solen innan de glider förbi", och om musik "full av smärta och spänning". Efter ett tag inträder ett slags trötthet över denna repetitiva metaforik, där det ena verket blir det andra likt och alla katter ungefär lika grå.

Missförstå mig inte: jag tycker att det här är en sympatisk bok. Problemet är bara att Ringskog Ferrada-Nolis förråd av formuleringar för att variera och nyansera kritiken rinner ut och övergår i det förutsägbart repetitiva. En bit in i boken borde han ha tvärvänt, brutit mönstret, tagit ett helt nytt grepp, ändrat tilltalet – helt enkelt, *gjort* något.

Jag tror att han kunde ha haft stor hjälp av att engagera sig mer med kompositionernas receptions historia: att gå i dialog med tidigare röster om verken, tidigare kritikers och presentatörers inlägg och värderingar. På det sättet kunde denna lätt malande monolog gå över i ett samtal som överskrider landsgränser och tidsavstånd, och författaren hade fått in mer variation och mer inslag av andras formuleringskonst att bryta sin egen mot.

Detta var ett grepp som hans föregångare Folke Törnblom använde med viss framgång. Ringskog Ferrada-Noli använder ibland den behandlade musikens användning som film-musik på ett liknande sätt och just det greppet fungerar bra, därför att det kommer in lite friska fläktar utifrån i framställningen.

Jag är också en smula tveksam till den bild han ger av den "klassiska musikens" plats i samhälle och musikkultur. Här tecknas en nedgångssaga där konsertpubliken är gammal (det stämmer), där "den breda publiken" alie-nerades av efterkrigstidens avantgarde och där det finns en "enorm skillnad mot skönlitteraturen och bildkonsten" där det påstås finnas "en annan obruten kontakt med äldre tiders mästerverk".

Jag vill påstå att konstmusiken alltid har haft en mycket liten publik och att det även gäller bildkonsten och (åtminstone den något mer svårtillgängliga) skönlitteraturen. Men något som är sant är att det i Sverige även bland den specifikt kulturintresserade och konst- och litteraturkunniga publiken till stor del saknas kunskaper om musik och ett språk för att föra ett initierat och kritiskt samtal om denna kulturyttring – där skiljer sig Sverige delvis från den tyskspråkiga världen.

Alla de tre böcker som anmälts här undviker medvetet en terminologi som förutsätter att läsarna fått undervisning i musik och elementär musikteori i skolan eller i högskolan. Det är kanske nödvändigt med tanke på författarnas målsättning och tänkta målgrupp, men det gör samtidigt uppgiften mycket svår. Att skriva på ett klart, precist och begripligt sätt om musik utan att använda den begreppsapparat som under ett par hundra år har utvecklats i samspel mellan produktion och reception för att beskriva och förklara dess konstruktion och uttrycksmöjligheter är att bakbinda sig själv. För att den uppgiften ska kunna ros i land krävs dels att författaren själv har en djup,

internaliserad kännedom om musiken ifråga, dels besitter kunskap om den vedertagna begreppsapparat som trots allt finns och på ett otvunget sätt förstår hur musiken är konstruerad och hur den fungerar; samtidigt fordras förmågan att omsätta den kunskapen i ett begripligt språk, utan att använda begreppsapparaten ifråga – detta i kombination med en kännedom om dess historiska sammanhang och, inte minst, dess långa receptionshistoria. Det är höga krav och ingen av de tre författare som recenseras här lyckas hela vägen.

Äldre tiders folkbildare, som till exempel Folke Törnblom och Ingmar Bengtsson (och för all del Sten Broman) gick en annan väg: en del av deras målsättning var att portionsvis introducera och förmedla ett språk och en begreppsapparat för att föra ett kritiskt samtal om musik som inte bara stannar vid känslometamorfer eller djärva paralleller, men samtidigt utan att enbart fastna i teknikaliteter. Jag skulle vilja tro att den ambitionen inte är hopplös, inte heller i våra dagar. Jag har kritiserat de tre böcker som anmälts här, om än i olika grad, men jag vill ändå tacka författarna för att de tagit risken och försökt. Deras ambitioner är goda och deras böcker utgör en appell till sådana som undertecknad, alltså musikforskare i universitetsvärlden, att ta upp den kastade handsken och göra ett eget försök.

Lars Berglund

Recensioner Reviews

Farbror Otto

Matts Andersson, 2018. *Farbror Otto: över bygden skiner sol*. Helsingfors: Arap Group. 254 s., ill., ISBN 978-952-94-0445-2

Boken börjar ljuvligt: en tjock beskrivning av Vårdö socken på östra Åland, av alla dess öar, en långsam kameraåkning över geografien och i tiden, både syner och hörselintryck når läsaren som vällustigt tar in sceneriet. Bilden stannar efter ett tag på Lövö och gården Jakos, där berättelsens början utspelar sig.

Ön och gården var Otto Anderssons (1879–1969) ursprung. Jag förstår varför författaren undvikit det slitna epitetet "legendarisk", men legendarisk är i högsta grad den finlandssvenske musik- och kulturgestalten med sina åländska rötter. Han var "forskare, föredragshållare, folkbildare, debattör, dirigent, tonsättare, administratör, föreningsbildare, museiman och skriftställare" (s. 159). Hans profil, med vidbrättad hatt och buskig mustasch, dyker ideligen upp i 1900-talets musik- och folkdiktsforskning, i det finlandssvenska organisationsbygget och i språkpolitikens annaler – bara för att nämna några domäner där Otto Anderssons väldiga gärning fortfarande spelar roll.

Att det skulle skrivas en biografi om denne man har länge varit en självklarhet. Niklas Nyqvists förtjänstfulla avhandling *Från bondson till folkmusikikon* (2007) skar trots allt bara ut en tårtbit ur helheten. Matts Andersson har tagit hela vida greppet i en kronologiskt disponerad skildring, där han dock gör ett antal välmotiverade stopp i tidsflödet. Matts Andersson är släkt med

föremålet, okänt hur, och arvtagare till Otto Anderssons sommarparadis på Hemskär. Författaren deklarerar i förordet sin ovana vid arkivstudier. Av den bristen syns dock ingenting i texten som bärs upp av hans noggranna läsning av arkivalier och samtida tryck. Klokt nog har han undvikit att bygga på intervjuer. Källhänvisningarna borde emellertid ha varit fler, och det borde funnits uppgifter om sidnummer ur tryckta referenser. Några stickprov visar att hans text ligger väl nära vad andra har skrivit om hans farbror Otto.

Av det hela har det blivit en mycket intressant skildring, rik på detaljer och belysande illustrationer, med skarpa värderingar på berättigade ställen, och formulerad på ett njutbart språk som använder hela paletten av nyanser, men ställvis också låter skönlitteraturens pegas trava ovanför vetenskapens krypgrunder.

Otto Andersson lämnade uppväxtens hemö för studier till klockare i Åbo. Hans utbildning fortsatte i Helsingfors, där han läste vid dess musikinstitut under den store Martin Wegelius. Redan 1902, 23 år gammal, började han samla in folkmusik för Svenska litteratursällskapet i Finland, först i Österbotten, därefter i hela svenska Finland och bland den svenskspråkiga befolkningen i Estland. Folkmusikintresset och musikskolningen i förening ledde till ett engagemang i de viktiga finlandssvenska sång- och musikfesterna och till grundandet av föreningen Brage. Genom kontakter med de forskande bröderna Kaarle och Ilmari Krohn leddes Otto Andersson över till den akademiska banan. Efter dispens från studentexamen och grundläggande universitetsstudier kunde han disputera 1923 vid Helsingfors universitet på en avhandling om stråkharpan, skriven och publicerad på svenska, utgiven 1930 på det då ovanliga forskningsspråket engelska.

Han utnämndes till professor i musik- och folkdiktsforskning 1926 vid det nygrundade

Åbo akademi och var dess rektor under åren 1929–36. Vid sidan av sina tjänster, nog så betungande, skrev Otto Andersson hela tiden artiklar och böcker, höll genomarbetade tal, drev ett bokförlag, reste flitigt utomlands på konferenser, deltog i finlandssvenska kulturarrangemang och mycket, mycket annat. Arbetstakten var inte mindre under emeritustiden.

Det var ödesbestämt att Otto Andersson skulle dras in i politisk turbulens. Den så kallade Ålandsfrågan 1917–21 berörde självfallet honom djupt. Men han tog en annan ståndpunkt än den dominerande opinionen i öriket som ville ansluta Åland till Sverige. Otto Andersson hade bott i både Åbo och Helsingfors, och såg ett avgörande värde i att hålla ihop de svenskspråkiga i Finland. För denna avvikande mening försköts han under många år från det officiella Åland. I språkstriderna tog han förstas parti för svenskan och de svenskspråkiga, men inte på ett separatistiskt vis. Han argumenterade i stället för att de båda språkgrupperna och utbytet mellan dem var en avgörande tillgång för Finland. När Andra världskriget kom, och med det Finlands båda förödande krig, fick hans fruktan för rysk hegemoni honom att under en period uppskatta Tredje riket som motkraft.

Matts Andersson redogör noggrant för den politiska människan Otto Andersson och väjer inte för sådana ställningstaganden som vi idag ser som felsteg. I själva verket är temat Otto Andersson och politiken mycket läsvärt och lägger åtskilliga nyanser till bilden av Otto Andersson, som i tidigare arbeten mestadels behandlats som forskare och organisationsmänniska.

Ur rikssvenskt perspektiv finns minst två avsnitt som likaså ger nya kunskaper. Matts Andersson redogör ingående för Otto Anderssons kontakter med Carl-Allan Moberg, som skulle bli Sveriges förste professor i

musikforskning, installerad 1947 vid Uppsala universitet. Matts Anderssons genomgång av parternas brevväxling visar att denna i jämförelse med Finland sena formalisering av musikforskningens ställning inte bara gavs aktivt stöd av den finlandssvenske kollegan, utan att Otto Anderssons auktoritativa insats var avgörande. Moberg skymtar som en tyngd och skör person, något som mig veterligt inte framgår av andra beskrivningar av honom.

Författaren berättar också om Otto Anderssons lika avgörande medverkan i tillblivelsen av Svenskt visarkiv. Med erfarenheter från etableringen av Brage och dess arkiv, från insamling för Svenska litteratursällskapet och från hans skapelse Sibeliusmuseum i Åbo och andra liknande arbeten insåg han vad ett vis- och folkmusikarkiv i Sverige skulle kunna utträta. Han blev en nära vän till det unga arkivet, deltog med liv och lust i styrelsearbetet och lät arkivet publicera flera alster.

Matts Andersson har med ord tecknat en bild av anförvanten Otto Andersson i helfigur. Min korta anmälan ger inte rättvisa åt varken boken eller föremålet. Men det har förhoppningsvis ändå framgått att Matts Andersson framställt en text som på flera vis är läsvärd och som för lång tid framöver kommer att vara standardverket om Otto Andersson och hans plats i tiden.

Gunnar Ternhag

An imaginary musical road movie

Mats Arvidson, 2016. *An imaginary musical road movie: transmedial semiotic structures in Brad Mehldau's concept album Highway rider*. 270 s. Lund: Studies in Arts and Cultural Sciences 10. 270 s. ISBN 978-91-981458-5-4

I Mats Arvidsons bok *An imaginary musical road movie* avser författaren att försöka

"förstå" jazzpianisten Brad Mehldaus konceptalbum *Highway rider* från 2010. Medverkande musiker är, förutom Mehldau, Joshua Redman på saxofon, Larry Grenadier på bas, Jeff Ballard och Matt Chamberlain på trummor och slagverk, samt en stråkorkester med valthorn, fagott och engelskt horn under ledning av Dan Coleman. Som producent står Jon Brion. Mer specifikt är Arvidsons arbete ett försök att besvara frågan hur ett album som Mehldaus kan förstås "*within an intermedial music culture*" (s. xxiii). Denna syftesspecificering är dock inte i första hand en avgränsning, utan innebär ett både epistemologiskt, estetiskt och metodologiskt anspråk som skrivs fram redan i förordet. Arvidson tar här avstamp i Nicholas Cooks välkända formulering att "*music is never alone*" (Cook i sin tur argumenterar mot Peter Kivys platonska anspråk på att förstå "*music alone*", det vill säga i något slags icke-subjektiv mening, fri från allt som kan avfärdas som "extramusikaliskt" utanverk). Musik existerar inte i ett tolkningsfritt vakuum, fortsätter Arvidson, utan når lyssnaren via olika materiella "aggregations" av vilka fonogramformat som LP och CD ofrånkomligen påverkar enskilda lyssnares meningsskapande praktiker i senmoderna samhällen. Subjektiva erfarenheter av musik kan därmed inte avfärdas. Men då subjektivitet, med Lawrence Kramers ord, "*is a socially constructed position made available by the music and occupied to a greater or lesser degree by the listener*" (s. xxi), menar Arvidson att exempelvis ett etnografiskt angreppssätt vore mindre relevant än det "*theoretically based*" tillvägagångssätt han själv tillämpar. I denna "case study" är det istället begrepp som "*transmediality, inter-medial reference, meta-reference, iconicity, semiotics, paratext, psychoanalysis and ecological psychology*" som står i centrum (citerat från bokens försättsblad).

Förutom i ett förord och i en introduktion

skrivs dessa teoretiska förutsättningar fram i ytterligare ett kapitel som mer specifikt rör metodologiska frågor med relevans för den stundande musikanalysen. Elementa för denna analys är – här hänvisar författaren återigen till Cook – meningsbärande "symboler", givet vars identifiering en meningsskapande struktur kan "deduceras". Hur identifieras då musikens elementära symboler? Med utgångspunkt i medieforskaren Johan Fornäs påstående, att "meaning is not inherent in things, signs or texts" (s. xx), utan istället är något som uppstår genom meningsskapande praktiker, där talat språk utgör en "mediating and interpretative link" (s. xx), så förs en diskussion om intermediala förhållanden och transmediala strukturer. Intermediala förhållanden uppstår när "constructed media borders" överskrids, till exempel genom att olika medieformat ställs sida vid sida (bild och text på ett skivomslag), eller genom att musik används för att framföra en "verbal story" (tondikt, programmusik). Det senare kan ske genom att tillämpa transmediala strukturer, det vill säga meningsskapande strukturer som är desamma oavsett dess mediala format (till exempel narrativa strukturer). Ytterligare begrepp som tas upp till diskussion är "paratext", förklarat som en "most often verbal [text that] works as a *communicative act* from the sender [...] to the receiver" (s. 33). "Multimodal metafor", slutligen, är (om jag förstått Arvidson rätt) en underkategori av intermediala förhållanden, kännetecknad av "cross-domain mapping" mellan till exempel text och klingande musik, men där den metaforiska relationen inte är enkelriktad (från "source domain" till "target domain"), utan båda domänerna är både källa och mål för varandra.

Efter denna teoretiska grundläggning följer sex kapitel som med olika infallsvinklar analyserar och diskuterar Mehldaus konceptalbum. Dessa kapitel tar upp genretillhörighet,

Mehldaus *poietiska* och *estesiska* värld, verkets materialitetsnivåer, narrativa och cykliska aspekter, innehållslösa tecken, kultur och subjektivitet, med mera. Arvidson ställer frågan vilken sorts genre *Highway rider* tillhör.

Frågan är enligt författaren viktig att besvara då genre utgör ett slags "kontrakt" mellan avsändare och mottagare och därmed är en del av kommunikationsprocessen. Förutom att tillhöra genren konceptalbum, tillhör *Highway rider* programmusikaliska gener som tondikt och sångcykel, vilka alla binds samman genom överlappande familjelikheter (snarare än gemensamma nämnare) mellan verkets olika delar i ett slags multigenetiskt allkonstverk. Vad gäller Mehldaus poietiska och estesiska värld – Jean-Jacques Nattiez' begrepp kopplas här till Gérard Genettes narratologi – söker Arvidson dess källa i kompositörens paratextuella, eller snarare *epitextuella* skrifter, särskilt de konvoluttexter som medföljt flera av Mehldaus tidigare album. I dessa aktualiseras teman som Thomas Manns *Doktor Faustus* och Platons *Faidros*, vilka blir till ett slags roller eller personer genom vilka kompositören ger uttryck för sina "intentioner".

I kapitel fyra diskuteras två materiella nivåer av meningsskapande. Dels handlar det om hur den materiella paketeringen av CD-skivorna (albumet är en dubbel-CD) förmedlar mening, dels handlar det om hur det klingande innehållet, som materiellt fenomen, gör detsamma. Vad gäller paketeringen inkluderar Arvidson, förutom skivomslaget, epitext i form av intervjuer och annat publicerat material (på websidor) samt bildmaterial. Vi får också veta att Mehldau publicerat en programmatisk "storybook" till musiken, som dock dragits tillbaka. En föreställning om amerikansk kultur motiveras av omslagsfotots tomma ökenlandskap. Genren "road movie" föreslås som tolkningsnyckel, men inte enbart i sin traditionella betydelse som en berättelse om

ensamhet och sökande där "events act upon characters" (snarare än tvärt om); *Highway rider* är en *imaginär road movie*. Med detta avser författaren, i linje med litteraturteoretikern och filosofen Fredric Jameson, att musiken knyts till en utopisk impuls, en fantasi om en plats som inte finns, en tom rymd. Genom en efterföljande kartläggning av musikens materiella ytstruktur (melodiska, rytmiska och harmoniska motiv) stärks författarens känsla av rörelse mot ett outtalat mål. Titlarna på verkets olika sektioner, svitens olika satser, ger ytterligare ledtrådar, liksom de olika formtyper som används (sonatform, ABA-form). Sektionen *Into the city* (för att ta ett exempel) åkallar känslan av sin referent genom ett "repeated four-measure rhythmic pattern" och "the harsh, metallic sound of percussion" (s. 137). Sektionens riktningslöshet tolkas genom filosoferna Henri Lefebvres teser om stadens rytmer och Jacques Derridas resonemang om den ömsesidigt konstituerande motsättningen mellan grundsättande struktur och uppslitande kraft. I *Highway rider* blir det uttryck för "the exploration of a nation's culture: the space between city and landscape, utopia and dystopia" (s. 140).

Genom ytterligare analys av musikens materiella ytstruktur, i bokens femte kapitel, finner Arvidson vad som skulle kunna betraktas som motiviska samband mellan sektionerna, tecken på "intramusikalisk" enhetlighet. Men att på detta sätt deducera "musical unity" ur notbilderna kan vara missvisande, hejdar sig Arvidson; som att leta (och finna) enhetlighet i en "random slideshow". Det är en behovsdriven tendens hos det mänskliga medvetandet "to create unity even when there is nothing that links the images together" (s. 151). Det är istället i Jacques Lacans psykoanalytiska teori som Arvidson finner det stöd han söker för sin tolkning av musiken: Mehldaus *Highway rider* är en *imaginär road movie* i ännu en

bemärkelse. Musiken – integrationen av epitext och klingande ljud – kan nämligen ses som ett uttryck för ett lyssnande subjekts imaginära begär efter en enhet som gått förlorad i den upplevda tillvaron.

Tillsammans leder dessa tolkningar Arvidson till slutsatsen att *Highway rider* har "cyklisk form". Som ett resultat av sitt (lyssnarens?) begär efter enhetlighet återvänder musiken till samma plats som där den började. Men säg den lycka som varar för evigt, cirkeln sluts för tidigt och kvar efter den psykoanalytiska behovstillfredsställelsen finns två sektioner i stycket som inte tycks foga sig i det teoretiska ramverket. I kapitel sex fortsätter därför analysen, nu enligt mer konventionell musikvetenskaplig metod. De två återstående sektionerna – *Always departing* och *Always returning* – visar sig bilda en harmonisk och motivisk enhet. Eftersom resan redan är avslutad så finns dock inget "utommusikaliskt" program att ansluta till. Musiken blir själv-refererande. Men då denna avslutande enhet inbegriper tidigare motiv går det att höra den som ett slags grammatiskt "dåtid", vilket enligt Arvidson innebär ett ifrågasättande av "narrative closure", vilket i sin tur innebär att cirkeln aldrig kan slutas (Friedrich Nietzsches doktrin om den eviga återkomsten antyds men uttalas inte av författaren). Med uttalad risk för övertolkning sluter sig Arvidson till uppfattningen att musiken är ett porträtt av Mehldau själv, en symbolisk spegelbild i lacansk mening, vars enhetlighet aldrig kan bli annat än en fiktion.

I ett sammanfattande sjätte kapitel ställs, mot bakgrund av diskussioner som förts av bland andra Nicola Dibben och Eric Clarke, den ofrånkomliga frågan ifall det kanske är musikforskaren Arvidsons eget porträtt som skrivits fram: "Whose meaning do I have in mind besides mine?" (s. 196). Går det att säga något om *musik* som inte inbegriper den som uttalar sig och den kulturella kontext varur detta uttalas?

Frågan är retorisk och Arvidsons bok slutar där den började, med ett emfatiskt instämmande i Nicholas Cooks påstående att "There is no such thing as music alone", samt i ett brandtal för det universitetsämne Arvidson själv verkar inom, intermediala studier.

Föga förvånande finns också ett efterord som genom att ställa frågan "Yet what does *to understand* mean in this context?" (s. 216) dels knyter an till studiens inledande frågeställning, dels pekar bortom dess räckvidd: vad kan sägas allmänt om musikens mening? Recensentens uppgift blir nu till sist att försöka säga något om vad Arvidson sagt om musikens mening i detta "fall" av musikaliskt meningsskapande. Här kan dock bara en bråkdel av alla frågor, funderingar och invändningar som boken givit upphov till tas upp.

En första sådan gäller bokens egen genrebestämning. Är det en fallstudie, som författaren inledningsvis hävdar, eller är det Mehldaus *Highway rider* som står i centrum, som är "The object of study", vilket också hävdas inledningsvis? Invändningen kan tyckas petig, men har att göra med läsarens förväntningar på vad slags svar studien främst ska ge (specifika? generella?). Eller ska man betrakta Arvidsons arbete som en musikteoretisk road movie i egen rätt? Jag har i det ovanstående försökt antyda att framställningen följer liknande form som den som tillskrivs musiken. Oavsett vad hade det varit bra om författaren klargjort vad han inledningsvis menar med att studien är "theoretically based". Snarare än att referera de anförda teoriernas huvudsakliga argument, är det ofta teoriernas generella påståenden som skrivs fram, vilket tenderar att ge framställningen en skolastisk och tämligen *okritisk* karaktär. Denna karaktär förstärks av att Arvidson gärna vill nämna sina källor vid namn i brödtexten, oavsett hur mycket eller litet de har att tillföra resonemanget. Effekten av denna *name-dropping* blir att Arvidson

själv hamnar i skuggan av idel utländska forskare – ja, svenska musikforskare lyser på ängsligt svenskt musikforskarmanér mer eller mindre med sin frånvaro, trots att Arvidson mycket väl hade kunnat nämna exempelvis Ola Stockfelt (om filmmusikens dieges), Alf Björnberg (om musikvideons semiotik), Joakim Tillman (om fokalisering i filmmusik), Tobias Pontara (om musikalisk hermeneutik), eller min egen avhandling om Frank Zappas konstmusik, som ju i många avseenden tar upp samma problem som Arvidsons studie.

Till bokens tveklösa fördel kan dock sägas att den visar på en förebildlig ambition att storskaligt ta sig an för musikforskningen viktiga problem och teorier (särskilt nyare medieteorier) och applicera dem på ett musikområde som är eftersatt i musikforskningen både inom och utom landets gränser, nämligen jazzmusik. Med en smula bearbetning borde Arvidsons *An imaginary musical road movie* kunna ges ut på ett internationellt förlag som kan ombesörja den spridning till en vidare läsekrets som arbetet onekligen förtjänar.

Ulrik Volgsten

Modersmålets sånger

Johannes Brusila, Pirkko Moisala och Hanna Väättäinen, red. 2015. *Modersmålets sånger: Finlands svenskheter framställda genom musik*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet nr 801. Folklivsstudier XXIII. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet. 289 s. ISBN 978-951-583-340-2

Hur tar sig en finlandssvensk identitet uttryck genom musikande? Det diskuteras av sex finländska musikforskare i antologin *Modersmålets sånger*. Med undertiteln *Finlands svenskheter framställda genom musik* avgränsas och förtydligas forskningsområdena

till en mångfasetterad gestalt där finlands-svenskheten både problematiseras och erkänns som en identitetsskapande faktor bland den svensktalande befolkningen i Finlands kustområden.

Antologin består av åtta artiklar och en avslutande diskussion som knyter samman artikelförfattarnas bidrag till utgåvan. I inledningen diskuteras begreppen finlands-svenskhet, finlandssvensk sångskatt och musikande. Det av författarna valda begreppet 'musikande' hänvisar till Christopher Smalls begrepp 'musicking', alltså varierade musikpraktiker bland såväl utövare av musik som musikkonsumenter. Begreppet erbjuder bredd i tolkningen av vad musikutövning innebär och öppnar därmed för flera olika infallsvinklar.

Så gott som varje diskussion som har anknytning till någon form av finlandssvenskhet tenderar att drivas i en viss riktning. Det beror vanligen på att begreppet i de allra flesta sammanhang tarvar en förklaring. På den punkten utgör bokens författare inget undantag, men genom att omformulera finlandssvenskheten i bokens rubrik synliggörs en ny dimension av begreppet: det är frågan om studier av musik-kulturella uttryck för svenskheter i Finland, alltså varierade identitetskonstruktioner genom musik bland finländska medborgare med svenska som modersmål.

Boken är i princip uppbyggd som en artikel-avhandling med flera författare. De två första kapitlen beskriver den teoretiska och historiska bakgrunden, metodologin, parallellt belyst med tidigare forskning från det breda forskningsfältet om finlandssvensk musikkultur. I den avslutande Codan knyter Johannes Brusila samman forskarnas resultat och pekar vidare på framtida forskningsmöjligheter.

Vilken spännvidd har då artiklarna i boken? Utifrån en kombination av konstruktionism, nymaterialism och imagologi framträder en bred och djup grund för artiklarna. Imagologin,

alltså studier av hur kulturella bilder konstrueras och sprids i tid och rum, diskuteras utifrån Anthony Johnsons teorier. Konstruktionismen synliggörs genom anknytningen till den kanske närmaste litteraturen i det här sammanhanget, antologin *Gränsfolkets barn* (Åström et al., 2001). Författarna gör ingen hemlighet av att just den boken varit en förebild i skrivprocessen, och den här utgåvan kan på många sätt ses som en fortsättning på den antologin, med speciellt fokus på musikutövningen bland finlandssvenskarna som uttryck för en föreställd och konstruerad gemenskap.

Den forskningsteoretiska ansatsen omfattar diskursanalys, musiketnologi och rhizomatisk metodologi enligt de nymaterialistiska och imagologiska principer som presenteras av Deleuze och Guattari, men här finns också narrativa och feministiska drag, främst i Väättäinens artikel om hur svenskheter kommer till uttryck i diskussioner med hennes synskadade mor. Där synliggörs samtidigt ett deltagarorienterat förhållningssätt, vilket stöds av Deleuzes och Guattaris rhizomatiska tankemodell.

Folkmusikforskaren Niklas Nyqvist beskriver två Åbotrabadurers konstruktioner av visor. Olle Söderholms *Fingerlåt* och *Skammeland* jämförs med motivkretsarna i Tom Gardbergs *Natthamn* i syfte att synliggöra hur deras sånger "kan tolkas i relation till skapandet av såväl stereotypa som atypiska bilder av finlandssvenskhet" (s. 54). Nyqvist visar på stereotyper med idylliska beskrivningar av sommar, natur och skärgårdsliv i Gardbergs visa, vilket han betraktar som uttryck för en finlandssvensk bildvärld. Han diskuterar även det typiska påståendet att finlands-svenskarnas sånger är mer durbetonade än den finska sångtraditionen, vilket verkar stämma för Gardbergs sånger på de båda språken. Söderholms visor har enligt Nyqvist mer karaktär av traditionella folkvisor, eftersom

de rör sig närmare den berättande, typiskt finlandssvenska balladtraditionen. Samtidigt förhåller sig Nyqvist kritiskt till de finlands-svenska stereotyperna, eftersom de i många avseenden sammanfaller med konstruktionen av en allmän nordisk och europeisk folkvisetradition från tidigt 1900-tal.

Finlandssvenskarna uppfattas ofta som ett sjungande folk. Det synliggörs genom ett rikt varierat körliv, men traditionellt poängteras även bruket av snapsvisor som ett typiskt finlandssvenskt samsångsuttryck. Ros-Mari Djupsund har genom enkäter och intervjuer studerat sångutövning och sångrepertoar på tre orter i Svenskfinland: på Kökar, i Korsholm och i Esbo. Hon beskriver olika sångkulturer: den typ av sånger som främst samlar finlands-svenskarna fördelas mellan traditionell sångkultur, schlager- och dansbandssånger samt pop- och rocklåtar. Snapsvisekulturen har starkare rötter i Esbo än i Korsholm, och förefaller därmed vara ett mer urbant uttryck för musikkulturens svenskhet.

I det tredje kapitlet tar Brusila fasta på dansbandskulturen. Han presenterar en tanke-modell utifrån Deleuzes och Guattaris modell av "hur ett kulturellt fenomen samtidigt kan innefatta komplexa *territorialiserande*, *avterritorialiserande* och *återterritorialiserande* funktioner" (s. 110). Genom beskrivande exempel av hur ett antal dansbandsmusiker valt att konstruera sina musikkulturella identiteter i gränslandet mellan finskt, finlandssvenskt och rikssvenskt (begreppet står alltså här för den dansbandskultur som utövas i Sverige), utformar Brusila en modell av ett kulturellt identitetsbygge med tre fält: den finlandssvenska *Ankdammen*, mellanområdet *Brackvattnet* och den mest övergripande *Horisonten*, som i den här studien får stå för de typiskt finska uttrycken inom dansbandskulturen.

Jag upplever Brusilas artikel om dansbandskulturens gränsöverskridande uttryck

som den mest intressanta i hela boken. Här är exemplen konkreta och beskrivningarna av dansbandsmusikernas stilistiska val är enkla att följa. Detsamma kan tyvärr inte sägas om Väättäinens rhizomatiska fallbeskrivning av diskussionerna med sin synskadade mor (s. 193–230). Javisst, det handlar om identitetskonstruktion, men rhizomtänkandet riskerar ibland att falla på sitt eget grepp, så att det blir svårt att följa avgränsningen och iaktta skeendet i skrift. Även om forskningsmateriallets plasticitet är karakteristiskt för den rhizomatiska forskningsmetoden hade läsaren varit betjänt av en något tydligare struktur och avgränsning eller åtminstone motivering till valen av teman i artikeln. Nu flyter det ena temat upp efter det andra, och därmed synliggörs de flyktlinjer som är typiska för rhizomatisk analys, men samtidigt svårgripbara för en utomstående läsare.

I Ahlbäcks studie av Arvid Mörnes *Sjömansvisa* blir det igen lättare att följa processbeskrivningen. Ahlbäck studerar här hur en melodi påverkar sin sångtext så att de båda sammansmälts till en oskiljbar helhet. Den studerade sången som oftast bär titeln *Båklandets vackra Maja* är ett praktexempel på detta. Genom att göra en översättning till engelska av dikten kommer hon slutligen åt att studera texten som sådan, utan melodisk förankring. Hon tar också upp den underliggande problematiska diskurs som gestaltas i dikten. Analysen är ett gott exempel på de kulturellt och tidsmässigt bundna ideal som uttrycks i många sångtexter och dikter från tidigt 1900-tal. Texter från den här tiden präglas av nationalromantiska ideal och en kvinnoosyn som knappast skulle passera oemärkt i en sångtext på 2010-talet. Men om en melodi förknippas så starkt med texten som *Båklandets vackra Maja* gjort döljs innehållet och värdegrunden i hög grad, vilket i sig naturligtvis också är problematiskt.

Modersmålets sånger är en synnerligen läs-värd bok, som ger värdefulla bidrag till diskussionen om hur finlandssvenskarna ser på sig själva genom sina musikpraktiker. Flera gånger pekar författarna på den typiska *kodväxlingen*. Den förekommer bland människor som är djupt delaktiga i två eller flera olika språkkulturer. Brusila synliggör stilmässiga identitetsval i dansbandsmusiken genom musikaliska arrangemang, språkval och tonalitet. Väättäinen diskuterar musik och uttryck för svenskhet i kombination med synskada. Ahlbäck finner en analytisk flyktlinje genom att översätta en sammansmält sångtext till engelska, och Nyqvist belyser två visdiktares karaktärsdrag i en svensk kontext. Greppet är genomgående rhizomatiskt, och därmed mångfasetterat, inte fullständigt. Som finlandssvensk musikpedagog och forskare rör jag mig själv ständigt mellan Ankdammen, Brackvattnet och Horisonten, och kodväxlingarna sker dagligen beroende på sällskap och sammanhang.

Camilla Cederholm

Referens

Åström, A.-M., Lönnqvist, B. och Lindqvist, Y., 2001. *Gränsfolkets barn: finlandssvensk marginalitet och självhåvdelse i kulturanalytiskt perspektiv*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Ingen oförarglig sångerska

Catarina Ericson-Roos, 2016. *Ingen oförarglig sångerska: Dorothy Irving: sångerska, pedagog, folkbildare*. Stockholm: Carlsson Bokförlag. 384 s., ill. ISBN 978-91-7331-788-7

Det är med stort intresse jag tagit del av boken om Dorothy Irving. Catarina Ericson-Roos har med goda kunskaper i ämnet lyft fram en gärning inom svensk sångkonst som förtjänar en belysning av djupare slag. Ericson-Roos är tidigare överbibliotekarie vid Stockholms

universitetsbibliotek och sångerska med egna erfarenheter av Dorothy Irving som pedagog.

Dorothy Irving (född 1927) är den svensk-brittiska konsertsångerska som, sedan flytten till Sverige 1957, återskapade romansen som konstform inom en bredare svensk musik-kontext. Med gedigna kunskaper och hängiven passion förflyttade Irving fokus från tonbildning till interpretation, vilket i praktiken innebar en förädling av romansen som genre men också ledde till ett nyskapande av den normerande undervisning som traderades vid svenska musikhögskolor.

Irving skapade, i rollen som Sveriges första professor i sång vid Lunds universitet, legitimitet åt en sångundervisning på andra grunder än den gängse, där förhållandet mellan dikt och musik nivellerades till förmån för det musikaliska uttrycket. I Ericson-Roos bok får man följa Dorothy Irvings utveckling från barndomens arbetarkvarter i England till hennes ställning som professor och medlem av Kungl. Musikaliska akademien, belönad med kungliga medaljer för sin gärning.

Det är ovanligt med biografier över samtida personer. Angreppssättet blir ur etisk synpunkt något svårbemästrat. Med tanke på betydelsen av distans spelar även tidsavståndet en avgörande roll. "Först med tidsavståndet kommer sakens verkliga innebörd till fullt intryck" (Gadamer, 1997, s. 145). Trots det lyckas Ericson-Roos med livsberättelsen som teoretisk ansats fånga personen bakom gärningen och den brokiga bakgrundens komplexitet. Emellanåt hade dock skildringen vunnit på en bättre balans mellan empiri och kontextuella analyser av mer problematiserande karaktär.

Något som Ericson-Roos vällovligt beaktar är Irvings folkbildande arbete. Jag tänker här på de master classes som startade inom ramen för sommarmusikfestivalen Musik vid Siljan under 1960- och 70-talen och som skolade en hel generation av ung, svensk sångarelit

inom opera- och romanssång. Det var inte bara de aktiva deltagarna som fick upptäcka sångkonstens metabetydelser, fyllda var också undervisningslokalerna av åhörare som ivrigt insöp Irvings instruktioner till de välsjungande adepter som flertalet kom att operera på internationell nivå. Effekten av hennes pedagogiska gärning blir på så vis delvis utforskad eftersom spridningen av dess formativa betydelser blir komplicerade att avläsa ur ett summativt perspektiv. Otvetydigt speglas Irvings pedagogiska gärning i den agens som innebar en utbildning också av pianister, musiker och publik där Irving är central för en reformation när det gäller didaktiseringen (sångkonstens vad-, hur-, varför- och för vem-frågor) både inom och utanför de officiella utbildningsinstitutionerna.

Biografin består av sju delar fördelade på 21 kapitel. Varje kapitel har en underrubrik som är ett citat från Irving. Till boken hör ett valt bildmaterial, kronologier, källförteckning, personregister samt ett tonsättarregister som bidrar till bokens värde.

I bokens första tre delar tecknas Irvings trasiga och kärlekslösa barn- och ungdomsår med inslag av övergrepp och kriminalitet. En räddning blev slutligen Child Guidance Clinic i Readon där den unga Dorothy, då med efternamnet Blumfield, hittade sig själv och en förmåga att vara till för andra. Musiken, som tidigare utgjort en otydlig men allt starkare figur, utvecklas genom skolgång och blir vägen framåt mot högre utbildning och operastudier.

Ericson-Roos disposition har flera fördelar. Bokens sju delar bidrar, med ett rikt källmaterial bestående av recensioner, tidnings- och tidskriftsartiklar, intervjuer, arkivalier etcetera, till en kronologisk struktur som är ämnad att synliggöra och renodla gärningens flerbottnade optik. Varje del bygger på gedigna och väl underbyggda fakta om Irvings liv och verk. Till de mest intressanta delarna hör

del 3, 4, 5 och 6 som behandlar Irvings mest operativa sida. Ericson-Roos är en noggrann och omsorgsfull biograf men med tanke på bokens omfattning, framställningens övervägande deskriptiva karaktär och bitvis onödigt detaljrika episoder, kunde ett mer stringent urval till förmån för fler analyser ha fördjupat spänningen i Irvings arbetssätt. Jag tänker här på hur Irvings kontroversiella inspel fick utslag i praktiken; hur traditionen påverkades, var de kritiska rösterna fanns och hur Irving förhöll sig till oliktankande pedagoger. Den analysen hade varit intressant att ta del av för att ytterligare fördjupa hur traditionella aspekter samspelar med nyskapande i den gärning som Irving betingar.

Det är exempelvis av intresse hur Irving skjuter in mot västerländsk sångundervisningspraxis rent sångtekniskt men kanske ännu hellre hur genremässiga ideal kan placeras i relation till Irving. Med en undervisning som historiskt sorterar under mästare-lärling-traditionen placerar sig Irving i ett spänningsfält där en lärarcentrerad undervisningstradition möter ett elevorienterat paradig. Det är därför intressant hur Irving inom ramen för professuren vid Musikhögskolan i Malmö är lyhörd för de elever som menar att programmet är för ambitiöst utformat. Paradigmskiftet gestaltar sig samtidigt hos de elever som inte uppskattar Irvings "pensionärssjungningar", vilka utgör en metafor för den demokratiskt betingade publiksyn som utmanade traditionen på Musikhögskolans sångutbildning. Här bidrar Ericson-Roos i hög grad till förståelsen av hur hennes persona har formats och på vilket vis de pedagoger hon mött har präglat hennes pedagogiska profil. Benjamin Britten, Peter Pears, Lotte Lehman och Nils Köllerström är ett konglomerat från vilket hon skickligt lärt och valt det bästa. Som ett ackompanjerande raster fungerar hennes ständiga ifrågasättanden och reflekterande kring olika pedagoger

och skolors begränsningar och behov av utveckling.

Det blir i Ericson-Roos framställning tydligt hur anställningen vid statliga Rikskonserter 1963, efter år av försök att slå igenom som konsert- och även operasångerska, blir den plattform från vilken Irving utvecklar sin kommunikativa pedagogik. Genom att växelsvis själv framträda på bredare folkliga arenor som skolor, sjukhus och fängelser, utvecklar Irving, i explorativ anda, nya sätt att möta sin publik. Hon utbildar samtidigt musiker och etablerar en bas för den pedagogik som skulle bli hennes signum.

Ett mervärde är Ericson-Roos redogörelser för musiklivets genomgripande förändringar där omorganisationen av militärmusiken (Regionmusiken) och den högre musikutbildningen (OMUS-utredningen) placerar Irvings förmåga att kulturpolitiskt få legitimitet för sina förnyande idéer. Att situeras som professionell sångare och musiker inom ramen för en högskolekontext innebär förutom musikaliska färdigheter behov av en förberedelse för ett utmanade yrkesliv, vilket Irving med visst (kollegialt) motstånd kom att verka för. Irving bidrar i det fallet till en ny uppsättning av bedömningsgrundade specimen inom högre musikutbildning där parametrar som uttryck och kommunikativ förmåga (scenisk beredskap) bildar nya kriterier. Till dessa hör också det hierarkiska förhållandet mellan ackompanjatör och sångare där Ericson-Roos informanter vittnar om för dem och för sångkonsten välgörande perspektiv.

Enligt Ericson-Roos intar Irving en viktig plats när det gäller den nutida musikens berättigande. Förmågan att till en publik introducera det nya, icke välkända fordrar något extra där Irvings unicitet ger sig tillkänna. Det är i detta musikaliska landskap Irving navigerar sedan hon kommit på kant med etabler-
semanget i kulturpolitiskt känsliga frågor.

Cirkeln sluts när Irving, efter år av tunga, administrativa uppdrag inom ett musiksverige i förändring, konstaterar att det är i pedagogiken hon hör hemma. Med ett patos för undervisning står Irving på stadig grund i såväl det teoretiska som det praktiska hantverket.

Jag vill sammanfattningsvis ge en eloge till Ericson-Roos för en välskriven och läsvärd bok om ett av de mest intressanta nedslagen i svenskt musikliv under 1900-talets andra hälft. Ericson-Roos bidrar i detta avseende till en heltäckande beskrivning av hur en sängerska och pedagog med icke-svensk bakgrund bidragit till det svenska konstmusikaliska fältets självförståelse.

Utifrån perspektivets värde och Irvings förmåga att utforska identiteten hos, och i samarbete med, det svenska musikfältet, gör henne till en av den svenska musikundervisningspraktikens mest intressanta personer. Här har Irvings och Ericson-Roos kompetenser förenats på ett lyckosamt vis.

Juvas Marianne Liljas

Referens

Gadamer, H.-G., 1997. *Sanning och metod i urval*.
Urval, inledning och översättning av Arne Melberg.
Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.

På sångens vägnar

Lennart Hedwall, 2018. *På sångens vägnar: om svenska sånger och romanser från Joseph Martin Kraus till Josef Eriksson samt några tankar om sång*. Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 143. Skellefteå: Norma förlag. 577 s. ISBN 978-91-7217-114-5

Det har länge saknats en samlad historisk framställning över den svenska romansens utveckling före 1900, vilket utgjort huvudbry inte minst för sångare, sånglärare och pianister som velat förnya sin repertoar och

informera sig om solosångens historia. Nu har ett sådant verk äntligen kommit, författat av en nestor på området: tonsättaren, pianisten och musikhistorikern Lennart Hedwall. Boken heter *inte* "På sångens vingar" – som otaliga konsertprogram – utan med en anspelning på just denna kliché: *På sångens vägnar: om svenska sånger och romanser från Joseph Martin Kraus till Josef Eriksson samt några tankar om sång*. Boken är utöver en historisk översikt en djupt engagerad personlig romanspoetik och plädering för konstarten. Konstformen har sedan 1930-talet ansetts utrotningshotad, och överlever i vår tid inte sällan blott som övningsrepertoar för blivande operasångare och sångpedagoger. Men på trots mot dem som utropar romansens död framhärdar sångare och pianister i att göra romanskonserter, inte sällan på hög nivå, även om det ibland sker närmast ideellt och under den mediala radarn.

Den mäktiga (närmare 700 sidor) och genomgående spännande boken är ovanlig genom att innehållet ofta är kopplat till författarens egen musikaliska praktik. Hedwall har genom åren spelat och sjungit sig genom tusentals sånger från närmare två sekler, och låter läsaren ta del av sina tankar kring detta enorma material. Det betyder att författaren inte bara erbjuder enskilda verkbeskrivningar, utan också lärda och överraskande referenser mellan sånger från skilda epoker, och olika tiders musikforskares syn på konstformen. Den intresserade kan också ta del av författarens talrika inspelningar med sångare som exempelvis Iwa Sörenson.

Boken täcker med råge den epok som tidigare behandlats i Axel Helmers *Svensk solosång 1850–1890*. Detta verk kan nu Hedwall både komplettera och i vissa stycken korrigera, inte minst på grund av att nya arkivfynd gjorts sedan Helmers bok utkom för snart femtio år sedan. De tonsättare och verk som inkluderas

sträcker sig alltså fram till och med Josef Eriksson och dennes sånger, vilket är avsiktligt – forskaren Ola Nordenfors börjar nämligen sin infallsrika avhandling *Känslans kontrapunkt: studier i den svenska romansen 1900–1950* med att belysa just Eriksson.

Att Hedwall så elegant ansluter sin framställning till Nordenfors hindrar emellertid inte att det finns viktiga sångtonsättare som tyvärr ändå hamnar i glappet mellan böckerna. Det gäller exempelvis Gustaf Nordqvist, som det visserligen hänvisas till, men som inte får något eget kapitel hos någon av författarna. Dessutom finns Nordqvists sånger ännu dessvärre inte utgivna och nedladdningsbara i Kungl. Musikaliska akademiens databas *Levande musikarv*, det förnämliga projekt som Hedwall anknuter till genom hela sin framställning.

Hedwall spårar romansgenren längre tillbaka i tiden än vad som vanligen är fallet, och finner dess rötter på svensk botten redan i Gustaf Düben d.ä.:s 1600-tal. Mer utförligt behandlas dess första blomning strax före och efter sekelskiftet 1800, då tonsättaren och musikförläggaren Olof Åhlström ger ut nära 700 sånger, varav 200 egna. Hedwall lyfter fram exempelvis Joseph Martin Kraus, som för många kanske är mest bekant för sina sinfonior och operan *Proserpin*, men som även skapade solosånger. Dessa skulle få stark påverkan på svenskt sångkomponerande, trots att de ofta komponerades utomlands. En annan betydande gestalt är Johan Wikmanson, med sitt lockande *Sammelsurium av Wisor och små sångstycken*. Redan under denna epok dominerar sångtexterna av ämnen som naturen och kärleken, vilket skulle karaktärisera genren närmare ett par hundra år framöver.

I kapitlet "Strofisk dikt, strofisk visa" avbryter författaren den mera historiska diskursen för att djupdyka i notbilden och diskutera detaljer när det gäller tolkning av både ton och

text. Genom slående citat visar han hur tonsättarna visserligen hyllar ett "enkelt" kompositionsideal, men att denna enkelhet öppnar för, ja kräver, tolkarnas medskapande. Inte minst berodde detta på att det under den gustavianska – och bellmanska! – epoken var *texten och berättandet* som stod centrum vid framförandet. Musikens roll var under denna tid snarare pådrivande och beledsagande, varför en sångares textmedvetenhet var A och O, medan uppvisning av stor röstklang och virtuosa koloraturer inte var intressanta i sig själva. Att pianisten preluderade även till sånger som saknade noterat förspel var också, om inte en självklarhet, så mycket vanligt. Detta är en princip som Hedwall gärna vill göra till sin – han tycker inte om när pianisten ger ton till sångaren före en romans där sångaren och pianisten enligt förlagan ska börja samtidigt.

I kapitlet "Från klassicism till Biedermeyer" skildrar Hedwall det tidiga artonhundratalets kulturliv, bland annat i en passage om hur den mångspråkliga affärsmannen Martin de Ron redan 1813 gör vår förmodat första Goethetonsättning, en "finstämd och samtidsdikt känslöstark förtoning" av *Kenntst du das Land wo die Zitronen blühn*, en text som under seklets fortsättning skulle tonsättas hundratal gånger (för att vid dess slut utsättas för raffinerad drift i Birger Sjöbergs *Längtan till Italien*).

Efter de inledande fyra fantasieggande bakgrundskapitlen bör läsaren vara redo för "Ett tonsättersvep från Bernhard Crusell till Josef Eriksson" på närmare 400 (!) sidor. Hedwall presenterar här kompositörer och verk i ordning efter tonsättarens födelseår, vilket visserligen gör det lätt att hitta en viss kompositör om man som läsare är ute efter mera lexikonbetonad kunskap, men gör det svårare att urskilja musikaliska och andra konstnärliga grupperingar och strömningar. Hedwall är

naturligtvis medveten om nackdelarna med sitt grepp, och talar i förordet om risken av att åstadkomma "en katalogaria". För den som önskar större överskådlighet ger dock Hedwall rikligt med litteraturhänvisningar, både till andras verk och till egna, om exempelvis Erik Gustaf Geijer respektive Carl Jonas Love Almqvist.

Någon katalogaria blir det heller icke, tvärtom. Tonsättarpresentationerna, där många idag bortglömda personligheter samsas med ännu framförda storheter, är visserligen ibland mera översiktliga, men ofta gör Hedwall fascinerande "exkurser". Dessa utflykter bygger ofta, precis som i de inledande kapitlen, på välfunna citat ur samtida brev, artiklar och dagböcker och kan exempelvis gälla aspekter av förhållandet mellan ord och ton. Integrerade i den essäistiska framställningen visar dessa citat hur mycket som finns att hämta i detta avseende hos litteraturprofessorerna Carl-Rupert Nyblom och musikkritikerna Adolf Lindgren, liksom hos kompositörerna Wilhelm Stenhammar och Josef Eriksson. Det är slående hur huvuddragen i de diskussioner som förs om exempelvis huruvida melodi eller text skall ha företräde vid komponerande och framförande känns igen i de debatter som senare förs under 1900-talet och även i dag. Ibland kan man undra hur många ändlösa diskussioner om ord och ton vi kunnat besparas om deltagarna varit informerade om hur våra föregångare artikulert sig i ämnet.

Hedwall vågar vara egensinnig i sina essäistiska ämnesval. Kompositören Adolf Fredrik Lindblads textskrivande får ett eget avsnitt: det är under hela artonhundratalet och även senare vanligt att tonsättarna själva skriver texter till sina sånger, vilket kanske inte är allom bekant. Författaren visar också hur skapandeprocessen inte sällan kan börja i ett musikaliskt infall, som därefter framföder en text, och hur denna dialogiska process

efterhand resulterar i en sång.

Ibland ger en liten exkurs om tidens umgängesliv insikter i oväntade källor för musicerande och komponerande. Hedwall visar hur det tidiga artonhundratalets sällskapsnöje *tableaux vivants* – att sceniskt framställa kända tavlor med både kläder och rekvisita – troligen i hög grad kan ha påverkat poesi och sång genom de teman som tavlorna gestaltade! En annan aktivitet som författaren berör är det särskilda kunnande som består i att sjunga till eget ackompanjemang, något som var långt vanligare än idag, och som både sångerskan Jenny Lind och kompositören Wilhelm Stenhammar ägnade sig åt.

Den entusiasm som genomsyrar boken gäller inte minst tonsättare vars verk författaren tycker är "oförtjänt bortglömda". Konservatoriedirektören Albert Rubensons sånger är exempelvis värda en renässans, enligt Hedwall. Det gäller också fordom mera bekanta namn, som hos vår tids sångare och pianister ofta sjunkit under uppmärksamhets-horisonten: Ruben Liljefors, Henning Mankell, Lennart Lundberg.

Författaren slår också ett slag för kvinnliga tonsättare, av vilka en del på senare år äntligen uppmärksammats: Valborg Aulin, Amanda Maier-Röntgen, Laura Netzel. Den sistnämndas sånger tycker han dock "saknar det självupplevdas närhet och intensitet". Även om jag inte delar Hedwalls bedömning i just detta fall, tycker jag det är befriande att författaren, med utförliga bedömningar, väger de kvinnliga tonsättarna på samma våg som de manliga.

I bokens avslutande del, "Tankar om sång", görs inledningsvis en genomgång av sångpedagogikens historia i Stockholm, där striden mellan anhängare av olika skolor diskuteras. Här behandlas exempelvis den strid som uppstod i mitten av 1800-talet och som gällde huruvida man skulle sjunga med ett inre leende eller utnyttja ansatsröret i sin helhet

genom att använda läpparnas rundning. (Det är betecknande att sådana sångpedagogiska strider väldigt lätt polariseras: man skall *antingen* runda läpparna *eller* ha ett inre leende. Att läpparna med nödvändighet rundas vid vissa vokaler och att en leende tanke kan användas för att lätta upp klangen, vill kontrahenterna i sådana diskussioner inte alltid föreställa sig.)

När olika typer av sångmetoder skall beskrivas – för att inte tala om debatteras eller lanseras! – finns det inte sällan ett tvärsäkert tonfall om rätt och fel. "Kompletta" vokalmetoder tycks emellertid ofta ha alstrat motreaktioner. När Hedwall skisserar en egen sångpedagogik låter han en av de auktoriteter han stödjer sig på, Gunnel Sällström, åter betona just den individuella vägen till ett sunt sjungande:

En grundinställning i arbetet bör vara att vi skall försöka utveckla elevernas röster i enlighet med vars och ens egenart och natur, så att de får mogna och växa till utan att låsas fast i någon speciell metod eller något visst tonideal. (s. 531)

I individualitetens – men också i den historiska medvetenhetens! – tecken förs vi också in i romansens tolkningsverkstad där Hedwall som pianist och instruktör arbetar tillsammans med olika sångare. Här blir många konkreta problemställningar belysta i avsnitt som "Transponeringar och fenomenet urtext", "Om långa fraser" eller "Uttalsfrågor". Dock undrar man ibland över att Hedwall så sällan hänvisar till andra som artikulerat sig kring samma problematik. Han kunde exempelvis ha jämfört sina tankar med dem man finner i *Töne sprechen, Worte klingen* (1985) av sångaren Dietrich Fischer-Dieskau, som han åberopar i andra sammanhang.

Vid en omläsning av förordet återfinner man den ursäktande formuleringen att boken är "en

personligt vinklad översikt, som inte på långt när är eller avser att vara heltäckande". För att överträffa rikedom i denna bok, både vad gäller fakta och reflekterande perspektiv, hade det emellertid krävts åtskilliga författare och band. Vad man vid en sådan uppläggning hade förlorat är den genomgående ton av personligt engagemang och lärd överblick som jag inte upplevt sedan jag tog del av Bo Wallners trebandsverk om Wilhelm Stenhammar. Mycket talar för att detta är, och länge kommer att förbli, standardverket om romansen före 1900.

Men först som sist är Hedwalls oundgängliga bok en inlaga för romanskonstens fortlevnad, inte bara genom de professionella (opera)sångarnas och pianisternas försorg, utan som en konstform för alla som sjunger och spelar piano. Om självförtroendet vacklar när man som sångare står i beredskap att närma sig något av den svenska traditionens många små mästerverk kan man gott ha en av Hedwalls många fina tankar i minnet:

För att tolka en romanstext fordras ingen "operaröst" och framför allt inte någon "gjord" röst, utan en röst som förmår genom sin inlevelse och sin naturliga närhet fånga sångens innehåll och på så sätt fånga också åhöraren. (s. 512)

Sven KristerSSon

Swingin' Swedes

Mischa van Kan, 2017. *Swingin' Swedes: the transnational exchange of Swedish jazz in the US*. Diss. Gothenburg: University of Gothenburg. 315 p. ISBN 978-91-85974-21-4

Mischa van Kan's dissertation is a contribution to what is often called the New Jazz Studies, which includes among its various agenda the attempt to find historiographical narratives that are not misleadingly circumscribed by

the US-centric canonical model. One way of prosecuting that objective is by turning attention to the history, social functions and semiotics of jazz outside the US, the global jazz diaspora. In terms of new information, among the most valuable contributions of van Kan's work is the presentation of relevant primary material from Sweden in English for the first time. However, the importance of the work goes well beyond what might be regarded as that Anglocentric satisfaction.

In 1947, Swedish clarinet player Åke Hasselgård moved to the United States and trumpeter Rolf Eriksson made the Atlantic crossing the same year, both attracting significant notice among American jazz circles. van Kan takes that year as the point of departure for his study of post-war Swedish/US jazz connections. He draws on such theoretical models as Becker's 'art-worlds', actor-network theory and Bruno Latour's synthesis of approaches to cultural analysis that have been discretely evolving in reaction against the neo-scholasticism that post-structuralism so quickly became. While he recognises that there is some tension between the models, they share the recognition that a social formation is created not just by the obvious 'actors', in this case musicians, but also by networks. This makes a horizon-expanding change from the established jazz narrative centred almost wholly upon the male and mostly black US jazz musician.

These theoretical frameworks are deployed judiciously, never seeking to hammer the subject into holes which it doesn't really fit. This respect for the 'voice' of the subject is particularly important in suspending conventional expectations, given that the primary objective is to study the reverse flow of the usual diasporic model: that is, the dissemination and reception of Swedish jazz in the United States during the period 1947–63. In this case, that

'voice' covers an intimidating array of primary sources, including unpublished documents such as correspondence between a range of actants including producers and promoters. These disclose the extent of the Swedish jazz presence in the US imagination, where it was clearly regarded as the major diasporic centre, even above France. This entails a comparison of the understandings of 'Swedishness' in the US and in Sweden itself. van Kan describes how US record companies and promotional mechanisms marketed that 'brand' for Americans, which lead to a finely articulated discussion of the convergence in the US mind of Swedish furniture, décor design and jazz. The comparisons are also given point by the revealing tactic of comparing the artwork on Swedish and US releases of the same sessions. The US image of Sweden was appealing because it subliminally carried no baggage left over from the war. When Australian bands toured in Europe in the late 1940s, they were struck by the devastation and decay that the war had inflicted. This changed their idealised view of Europe from one of civilisation to an image of disease. Sweden's neutrality situated the country as simultaneously European yet different from Europe – free of the taint of wartime barbarity and producing the 'positive connotations' of clean, stylish and forward-looking freshness.

Other issues that this enquiry raises include the adequacy of the concept of 'nation' in attempting to engage with globalised music, of which jazz is the twentieth century prototype. When US jazz enthusiasts listened to Swedish jazz, did they think of it as simply Swedish? Or as generically Scandinavian, European? Or perhaps as exotic? The study raises the question of how 'Swedishness' was gendered in the US imaginary. It is notable that Hasselgard, profiled conspicuously as a Swede, is referred to as tall and good-looking, as though these

attributes are particularly Swedish. 'Blondness' is also notable, as is 'whiteness'. For non-Swedes, the most prominent stereotype of Swedishness is the cliché of the 'nordic woman', as in some of the artwork that features blond women in highly sexualised configurations.

The discussion of gender is of special interest in this connection. It converges with all the complexities of the politics of representation, and whether women are active creators of cultural identities, or merely passive furniture in the spectacle. It is certainly true that they were central actors in the construction of jazz culture in the 1920s, to the extent that the 'New woman' was feared and anatomised along with jazz itself as actively subverting civilised tradition. But, as men took ownership of the music in the post-war period covered by this study, women remained 'in the frame' although playing a more passive role – as parts of the general attempt evident in popular literature, music and film to push them back into the immediate pre-war domestic space as an adornment, along with other modern life-style accessories. So: it appears that they played a role in the projection of Swedish jazz identity, but a more subaltern one, as a passive subject of the *Playboy*-reading hipster's male gaze. The liner notes for a Bengt-Arne Wallin US-release album illustrate the point: 'From Sweden, a country that abounds in picturesque scenery and equally picturesque movie actresses, comes this album of music. ISN'T IT ROMANTIC is its title'. The Swedish woman is seen in the US as beautiful, blond, cool but sexually sophisticated and available, the embodiment of 'Swedish sin'. This is all played up in the 'export version'. One of these, *Jazz smorgasbord* with the N-B Dahlander quintet, portrays a blond woman scantily clad in a skin tight tu-tu, clarinet lying suggestively over her arm, almost under

a 'Swedish modern' coffee table laden with fresh food. And of course, situating a generic Swedish woman as a smorgasbord emphasises consumption, and suggests taking your pick and having as much as you like.

For the male US customer, the offer had special plausibility given that, at the same time, male Swedish jazz musicians were situated as, albeit good looking, withdrawn and introverted – not sexually competitive. Consider for example one of the examples presented here, the cover of Prestige PRLP 119, 1951. Compared with other jazz LP artwork of the period, one of the most notable aspects of the representation of the musicians is that it makes no reference to a thematised life-style outside performance. It contains the musicians wholly within the interior realm of a recording studio, focussed on their written charts. van Kan quotes George Simon's characterisation of Swedish jazz as 'organized rather than spontaneous and disciplined instead of informal', and the implication is that, so serious are these Swedish jazz musicians, that they have no life outside performance, and not even performance interacting with a live audience. This is a telling contrast with the cover of the 1959 *Counting five in Sweden* on Metronome 15018, showing black American Joe Newman sitting outside on a lawn, holding the hand (and appearing to be almost sucking a finger) of a young, presumably Swedish, woman who in turn holds his trumpet against her thigh. In the way in which the gender dynamics are arranged for Swedish and American representations, there is a further major thesis just in this line of enquiry: the postwar transition from the feminisation to the masculinisation of modernity, its technologies and consumer goods.

The discussion of this powerful semiotic includes the way Swedish female singers in the US were described in the press. Given the

constraints on print, the need to be implicit rather than explicit, the visual semiotics are more revealing, as in the posture of the woman on *Jazz smorgasbord*. This is seamlessly laminated over the US *Playboy* culture, to which we can also attribute the fact that while the piano accordion was a major voice in Nordic jazz (van Kan uses the fine word 'Borealic'), no Swedish jazz that included such an unhip instrument was exported to the US. It is thus one of this study's cautionary arguments that the US perception of Swedish jazz does not necessarily correspond with the actual music. An American review of a recording by Arne Domnérus compared him to Parker, but with a sugary tone: 'understandable, of course – he's Swedish'. As van Kan notes, the reference to 'sugary' evokes Swedish pastry (the title of one of the titles recorded by Hasselgård), and a US marker of Sweden. I would not say that Domnérus' tone is notably 'sugary'; there is a tendency to be so on ballads like 'Out of nowhere', but that is partly the tradition of the ballad, and there are much more 'sugary' versions from US players (Johnny Hodges, for example). On faster numbers, he is rather dry and acerbic.

The limits of the established US-centric canonical narrative of jazz history have been unequivocally demonstrated by the New Jazz Studies. The more research I undertake into jazz history, the more convinced I become that the way out of that cul-de-sac lies in local studies that range from regional to micro-communities, as well as transnational perspectives. As van Kan notes in his final chapter, it is a dubious essentialism to reduce a national culture to something supposedly homogeneous, and he implicitly underlines this by exploring how US jazz audiences conceptualised 'Swedishness'. The fine and nuanced detail of his study, with its magisterial deployment of often ephemeral primary sources, is

itself a major contribution to this project, and a confirmation of the explanatory potential of studies of diasporic jazz.

Bruce Johnson

Kåklåtar

Dan Lundberg, 2017. *Kåklåtar: fängelsevisor som identitetsmarkör och kulturarv*. Skrifter utgivna av svenskt visarkiv 43, i samarbete med Samfundet för visforskning. Möklinta: Gidlunds förlag. 280 s. ISBN 978-91-7844-981-1

I boken *Kåklåtar: fängelsevisor som identitetsmarkör och kulturarv* för Dan Lundberg oss in i fängelserna som musikvärld. Precis som titeln antyder fokuseras kåklåtarnas funktion som identitetsmarkörer, men också den förändringsprocess som Lundberg benämner *kulturarvande* i samband med att visorna, särskilt under 1970-talet, på olika sätt trädde ut i offentligheten och därmed blev kända för en bredare lyssnarkrets. Boken redovisar forskning som bedrivits inom projektet "Utanförskapets röster", genomfört vid Svenskt visarkiv 2014–16. I projektet ingick också Karin Strand med en studie om blindvisor och Stefan Bohman med en studie om arbetslöshets- och strejkvisor.

Studiens syfte är att "beskriva genren och visornas funktion i fängelsemiljön", och att "med kåklåtarna som exempel resonera kring arkivens och forskningens roll och betydelse för utvecklingen av musikaliska praktiker i allmänhet" (s. 21). För att göra detta har Lundberg främst gått igenom tidigare insamlat material, men även genomfört egna intervjuer.

Vad som kan respektive inte kan ses som en kåklåt är emellertid inte helt enkelt att avgränsa. Detta är uppenbart både i det material som behandlas och i Lundbergs resonemang

runt begreppet. Här väljer författaren en relativt öppen definition med en tydlig kärna och med luddiga gränser mot andra viskategorier:

[Jag ser] kåklåtar som ett system av viskategorier med olika sändare och mottagare. I systemets centrum finns en fastare kärna där det inte är någon tvekan om genretillhörigheten och vi kan vara överens om att det rör sig om kåklåtar [...] visor om fängelser, fängeslivet, brott och brottsmiljöer. Visorna har i de flesta fall framförts och troligen komponerats av fångar, men att ha detta som ett absolut villkor för att en visa ska ingå i genren vore att komplicera gränsdragningen i onödigt hög grad. I begreppets diffusa utkanter finns låtar som ibland räknas till kategorin kåklåtar och ibland inte. (s. 36, kursiverat enl. original)

Boken är indelad i fyra huvudkapitel med ganska olika karaktär. I det första kapitlet, "Kåklåtar blir kulturarv", beskrivs undersökningens syfte, utgångspunkter och upplägg. Här anges också de teoretiska utgångspunkter som studien aktualiserar. Särskilt betonas att musik både kan vara målet och medlet: samma musik kan både "representera olika typer av grupperingar i samhället" och vara "något som människor ägnar sig mycket åt av rent estetiska skäl" (s. 33).

Två centrala teoretiska perspektiv lyfts särskilt fram i kapitlet: prisonisering och kulturarvande. Med prisonisering avses "den värdegemenskap som skapas i fängelsemiljöer" som medför att "traditioner, vanor, normsystem och värderingar som på olika sätt skiljer sig från personalens och det övriga samhällets" skapas (s. 27). Med kulturarvande avses den modell som författaren utvecklat för att beskriva "hur insamling och arkivering av musik får återverkningar på förståelsen av det insamlade materialet och i förlängningen på den levande musiktraditionen" (s. 62).

Denna process består av fyra faser: identifiering, kategorisering, standardisering och symbolisering.

I kapitlet redovisas också det material som studien baseras på. Dels rör det sig om en visrepertoar, tidigare insamlad av bland annat Bertil Sundin och Gunnar Ternhag, dels Robert Robertssons samling av bland annat klippböcker. Därtill tillkommer intervjuer genomförda av bland andra Dan Lundberg med Lennart "Konvaljen" Johansson. Det äldre materialet ligger till grund för studiens andra kapitel om kåklåtsrepertoaren, medan Robertssons samling och intervjuerna är basen för kapitel tre om Lennart "Konvaljen" Johansson.

Därefter följer två kapitel i vilka den huvudsakliga redovisningen av det insamlade materialet och de frågor och funderingar som detta aktualiserar tas upp. I det första, "Individens och kollektivets röst", delas visorna in i två huvudkategorier utifrån "avsändarens positionering och avsikt med visan" (s. 69): *individens röst* respektive *kollektivets röst*. Indelningen överensstämmer grovt med ett äldre (individens) och ett yngre (kollektivets) skikt av kåklåtar.

Större delen av kapitlet beskriver repertoaren inom respektive huvudkategori. Här framgår det att visorna inom kategorin *individens röst* karaktäriseras av den enskilda individens beskrivning av sin situation, livshistoria och egna tillkortakommanden. Det kan röra sig om ensamheten i cellen, samvetskval och ödesdigra beslut som fattats under fångens ungdom. I kategorin *kollektivets röst* framträder en mer samhällskritisk röst genom texter som representerar fångar som ett kollektiv, och ett tydligt "uttryck för en större social och politisk medvetenhet" (s. 90).

Ytterligare en skillnad mellan de båda kategorierna är att visorna inom *individens röst* i hög utsträckning är skrivna till redan kända melodier, medan visorna inom kategorin

kollektivets röst ligger närmare ett samtida populärmusikaliskt kompositionsätt med melodier knutna till respektive visa. Denna iakttagelse får betydelse i kapitlets senare delar, där Lundberg för ett resonemang om hur visorna har traderats och menar att det sannolikt var svårare för den enskilde att minnas och i förlängningen tradera vidare visor där såväl text som melodi var nydiktade.

Tredje kapitlet handlar om Lennart "Konvaljen" Johansson, som lyfts fram som en av nyckelpersonerna under 1960- och 1970-talen. Detta var en tid då kåklåtarna fick spridning även utanför fängelserna och genrens stildrag förändrades. Till sin karaktär liknar kapitlet framför allt en biografi över Johanssons liv från barndom, via ungdoms- anstalter, återkommande fängelsevistelser fram till i dag. Särskild vikt läggs vid hans karriär som musiker. Han var bland annat en central person i arbetet med och som utövare på skivan *Kåklåtar*, inspelad 1972 i MNW:s studio på Waxholmen. Han gjorde också turnéer och spelade in en soloskiva.

Kapitlet är ett viktigt bidrag till boken, inte minst för att det visar på att kåklåtarna från åren runt 1960-talet, vilka kategoriseras som *kollektivets röst*, också kunde vara meningsfulla för den enskilde utövaren. Musiken var viktig inte bara på grund av låtarnas textinnehåll, utan som ett medel för utövarna att själva kunna vara verksamma i ett vidare sammanhang.

I det sista kapitlet, "Varför sjunger fångarna?", plockas de inledande trådarna upp och sätts i relation till det som framkommit i kapitel 2 och 3. Särskilt diskuteras kåklåtars förändring över tid i relation till Lundbergs modell för kulturarvande. Bland annat understryks att dokumentationsinsatser och arkivering av material tillsammans med vetenskapliga artiklar och fonogramutgåvor har ingått i den process som identifierat kåklåtar som ett kulturarv.

Lundberg konstaterar att "[t]ack vare intresset från arkiv och medier, men också genom att visornas [sic!] gavs nya funktioner fick genren nytt liv" (s. 182). Detta innebar dock också att genren fick nya sammanhang och ny publik, att dess estetiska uttryck förändrades och att den till viss del också professionaliserades. Lundberg menar att en konsekvens av detta var "att utövandet begränsades till ett mindre fåtal av specialister – och så småningom till att genren mer eller mindre försvinner i den folkliga användningen" (s. 182).

Kåklåtar verkar därmed ha flera gemensamma drag med annan, tidigare främst muntligt traderad, repertoar och dess förändrade villkor under 1900-talet fram till i dag. Det gör att diskussioner om kulturarvandet av kåklåtar också kan ses som ett exempel på hur liknande processer inom andra delar av den vokala och instrumentala traditionella musiken kan beskrivas och förstås.

Sist i boken finns ett urval av 42 kåklåtar återgivna med text, melodi och ibland ackordbeteckningar. Här ges möjlighet för läsaren att själv bilda sig en uppfattning om melodiernas och texternas karaktär och utformning, vilket är välkommet. För att få en än starkare koppling mellan melodibilagan och undersökningen hade det dock varit önskvärt med information om hur de enskilda låtarna kategoriserats i relation till den genomgång av den äldre respektive nyare repertoaren som redovisas i kapitel 2. Ytterligare hjälp för läsaren är den bilagda ordlistan "Kåkjargong" och personregistret sist i boken.

Dan Lundbergs framställning är flyhänt skriven och har i stora delar en mycket tydlig röd tråd. Detta får dock som konsekvens att när något som tas upp blir hängande löst, framträder det betydligt tydligare än vad som annars hade varit fallet. Hit hör exempelvis när han i presentationen av materialet beskriver

Gunnar Ternhags karriär tiden efter att han på tidigt 70-tal gjorde inspelningar på fängelser för Svenskt visarkivs räkning (s. 46). Jag misstänker att denna beskrivning kan kopplas till Lundbergs avslutande resonemang i sista kapitlet runt kulturarvande och kåklåtar och insamlarnas och forskarnas roll i detta. Om den tolkningen är korrekt, hade det dock varit intressant att få det mer tydligt framskrivet.

I några fall önskar jag att författaren hade valt att gå längre i sina resonemang. Hit hör särskilt resonemangen om "fängelsevistelsen som kreativ premiss för musikskapande" i samband med att Lundberg för ett resonemang runt ensamcellen som "skrivarstuga" (s. 120 f.). Fler aspekter på och fördjupande resonemang om just själva fängelsevistelsen som en förutsättning för musikskapande och jämförelser med andra liknande sammanhang för musikskapande där kreatörerna av olika anledningar är avskilda från varandra, blir jag helt enkelt nyfiken på att läsa mer om.

Sammantaget balanserar Lundberg på ett snyggt sätt mellan en strikt vetenskaplig framställning och ett bredare tilltal i sitt skrivande. Att inte ge "kåklåt" en snäv definition, berikar överlag framställningen på ett lyckat sätt. Samtidigt går det inte att undvika att Lundbergs bok i sig, både genom vad han väljer att ta upp och genom vilka låtar som presenteras i musikdelen, bidrar till att ge "kåklåt" ett mer bestämt innehåll. Boken är därmed också en del av ett kulturarvande.

Karin L. Eriksson

Martin Luthers egna toner och ord om musik

Mattias Lundberg, 2017. *Martin Luthers egna toner och ord om musik*. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag. 144 s., ill., notex. ISBN 978-91-7777-032-9

I den rikhaltiga Luther-litteratur som reformationsjubiléet 2017 avsatte finns bara ett fåtal publikationer som behandlar reformatorns förhållande till musiken (viktigast av dessa torde vara Robin A. Leavers *The whole church sings*, en studie om Luther och församlingssången i Wittenberg). Uppsalaprofessorn Mattias Lundbergs bok är inte bara jubileumsårets enda svenskspråkiga bidrag till denna gren av Lutherforskningen utan även, som författaren påpekar, den första svenskspråkiga boken om Luther och musiken överhuvudtaget.

Syftet med boken är att ge en sammanfattande framställning av Luthers teoretiska och praktiska verksamhet på musikområdet som kan tjäna som kunskapsunderlag för den som "önskar inspireras av Luther för olika musik- och gudstjänstideal" (s. 10). I detta syfte torde också implicit ingå en strävan att nyansera och korrigera vanliga (miss)uppfattningar på detta område (se exempel nedan). Författaren vill "nä en vidare läsekrets av svensktalande personer med insikten att Luther är en av de mest betydelsefulla musikförfattarna för hela den nordeuropeiska kulturhistorien" (s. 133). Framställningens karaktär är alltså närmast populärvetenskaplig och förutsätter inte djupgående fackkunskaper. Författaren reser heller inga anspråk på att på att leverera ett "särdeles originellt forskningsbidrag" eller "nydanande grundforskning" (s. 133). Den populärvetenskapliga karaktären hindrar dock inte att boken är försedd med såväl notapparat som en omfattande bibliografi med drygt hundratalet titlar, allt till god nytta för den läsare som vill fördjupa sig i ämnet.

I den första av bokens två huvuddelar behandlas Luthers teologiskt och kosmologiskt grundade musiksyn, hans åsikter om samtida musik och musikutövning och hans egen praktisk-musikaliska verksamhet som kompositör, bearbetare och redaktör. Här finns

dessutom ett inledande och ett avslutande kapitel, vilka båda huvudsakligen behandlar den musikorienterade Lutherforskningen (det är inte helt klart vad som ligger till grund för uppdelningen i två kapitel). I den andra huvuddelen möter vi Martin Luther själv som författare i tio översatta och kommenterade texter, däribland några förord, brev, en bibelkommentar och även en hyllningsdikt till "Fru Musica"! Här finns också ett vittnesbörd av Luthers musikaliske medarbetare Johann Walter, nedskrivet ca 20 år efter reformatorns död och återgivet bland annat i första bandet av Michael Praetorius *Syntagma musicum* (1619). I kommentaren till den sistnämnda texten kunde kanske Walters angivande av den sjätte tonen som den av Luther föredragna för evangelieläsningen ha problematiserats; som Ragnar Holte har påpekat, rör det sig sannolikt om ett minnesfel av Walter, då Luther själv på flera ställen anger femte tonen för evangeliet. Luthers (enligt Walter) karaktäristik av evangelietonen som "vänlig" och "mild", passar också bättre in på denna psalmtön, med dess durtreklängsinitium (Stolt och Holte 2007, s. 149).

Det lilla formatet till trots (120 sidor exklusive förord och bibliografi) upplevs boken ändå som innehållsrik; inte minst intressanta är de källdokument som återges och kommentarerna till dessa. Värdefull är också den tydliga kontextualiseringen av Luthers tänkande kring musik, framför allt då hans förankring i senmedeltidens kosmologiskt präglade musiksyn, en förankring som är så djup att det blir tveksamt om det finns fog för kapitelrubriken "Luthers spekulativa musikteori", en formulering som kan ge intryck av att Luther var upphovsman till en egen, systematiskt utarbetad musikteori. För Luther är musiken, som Lundberg förtjänstfullt framhåller, inte bara eller ens främst ett pedagogiskt hjälpmedel i evangelieförkunnelsen utan en fundamental

del av tillvaron och en gudagiven kraft till läkedom – om den brukas på rätt sätt.

Under framställningens gång problematiseras eller rentav avlivas några spridda föreställningar om Luther och musiken, exempelvis att han skulle ha varit motståndare till bruk av latin i mässans sånger eller att han särskilt skulle ha bejakat och använt sig av melodier med profant ursprung (kontrafakter). Luthers höga uppskattning av konstmusik (det vill säga vokalpolyfoni) framhålls och här återges även (s. 69) Luthers enda bevarade flerstämmiga komposition. Även oklarheten beträffande förekomsten av församlingssång i Luthers Wittenberg tas upp. En intressant diskussion gäller innebörden i Luthers formulering "proximum locum do Musicae post Theologiam" [ordagrant: "den närmaste platsen ger jag åt musiken efter teologin"]: är musiken jämställd med teologin eller kommer den "tvåa" i rangordningen? Lundberg refererar olika uppfattningar och stannar själv för att musiken enligt Luther befinner sig "i jämnhöjd med" teologin, detta utifrån reformatorns ovan relaterade syn på dess roll i skapelseordningen.

En av författarens poänger med boken är just att den föreligger på svenska. Ändå hade det förhöjt värdet av källdokumentet om de hade återgetts inte bara i översättning utan även i original. Ett exempel på vanskligheten med översättningar gäller uttrycket "sed numero sonoro" i förordet till Georg Rhaus *Symphoniae iucundae*. Huvudordet "numero" översätts då det citeras på s. 24 med "proportioner", i översättningen av hela företalet (s. 97) med "nummer" och i textkommentaren (s. 95) med "tal" – alltså tre olika översättningar av samma ställe! (Källan anges på s. 24 enbart med hänvisning till Weimar-utgåvan av Luthers skrifter, utan att det framgår att citatet är hämtat från Rhau-förordet.) Allra mest önskar man sig ett original att jämföra med när det gäller Luthers dikt om "Fru Musica",

där översättningen ambitiöst nog är rimmad och därmed en viss frihet gentemot originalet måste ha varit av nöden.

På s. 55–58 finns en värdefull översikt i tabellform över de kyrkovisor som i dagens forskningsläge anses ha Luther som upphovsman eller bearbetare och i förekommande fall även deras förekomst i 1986 års svenska psalmbok (här kunde även förekomsterna i 1937 års psalmbok – som är fler – ha tagits med). En oklarhet i sammanhanget är att ingen tydlig distinktion görs mellan text och melodi när det gäller Luthers upphovsmanskap. Vissa av de svenska textversionerna betecknas som "parafraser", andra inte; grunderna för distinktionen är inte alltid uppenbara. "Komm heiliger Geist, Herre Gott" motsvaras i den svenska psalmboken av "Kom, helge Ande, Herre Gud" (nr 51), inte, som det står i tabellen, "Kom, skaparande, Herre god" (nr 50).

Mattias Lundbergs bok är informativ och välskriven; det märks att författaren är en erfaren forskningskommunikatör. Den är ett värdefullt bidrag till den svenska Lutherlitteraturen och rekommenderas varmt till kyrkomusiker, präster, musikforskare, och andra intresserade. Förordet är daterat så sent som 15 oktober 2017, och en del spår av en möjlig brådska med att få fram publikationen under jubileumsåret kan märkas, vilket dock inte minskar bokens värde. Kanske kan man hoppas på en andra upplaga så småningom, gärna något utbyggt.

Sverker Jullander

Referenser

- Leaver, R. A., 2017. *The whole church sings: congregational singing in Luther's Wittenberg*. Grand Rapids: William B. Eerdmans.
- Stolt, B., och Holte, R., 2007. Musiken som ordets tjänarinna i Martin Luthers tyska mässa 1526. I: *Hjärtats tillit: trosförmedling i luthersk tradition*. Årsbok för svenskt gudstjänstliv 82, ss. 131–156.

Museala och musikaliska föreställningar om historiska musikinstrument

Madeleine Modin, 2018. *Museala och musikaliska föreställningar om historiska musikinstrument: en studie av Musikhistoriska museets verksamhet 1899–1918*. Diss. Studier i musikvetenskap 23. Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. 311 s. ISBN 9789177972563; 978-91-7797-257-0 (e-bok)

År 1897 arrangerades i samband med Allmänna konst- och industriutställningen i Stockholm en teater- och musikutställning med anknytande matinéuppträdanden. Ur dagens perspektiv var det hela kanske småskaligt, det fanns 63 historiska instrument utställda och i själva verket svek både artister och publik matinéerna. Det viktigaste var ändå att idén om ett musikmuseum föddes och att den här tanken verkligen realiserades bara två år senare. Under de första åren uppgick det nya Musikhistoriska muséets instrumentsamling till några hundra föremål och besöksiffrorna likaså till några hundra per år, vilket naturligtvis är anspråkslöst jämfört med senare tiders tiotusentals besökare per år och drygt 6 000 instrument från olika delar av världen. Men den centrala grunden för verksamheten lades under den här initialfasen och det är den processen som Madeleine Modin behandlar i sin avhandling.

Studien fokuseras på intresset för historiska instrument och musicerandet på de här instrumenten kring sekelskiftet 1900 (det vill säga långt innan den så kallade tidig-musik-rörelsen, måste tilläggas). I praktiken rör det sig om två sammankopplade och tidvis motsatta infallsvinklar på historiska instrument: dels ett intresse för musikinstrumentens funktion som museiobjekt, dels deras roll vid framföranden av tidigare perioders musik. Det här tudelade

perspektivet komprimeras i begreppsparet "museala" och "musikaliska" föreställningar, som också lyfts fram i avhandlingens rubrik. Ämnet konkretiseras och preciseras i ett antal forskningsfrågor som berör Musikhistoriska museets instrumentsamlingars tillkomst, motiven till att lyfta fram historisk musik och historiska instrument, personerna som låg bakom skeendena, vilka instrument det rörde sig om och hurudana konserter det arrangerades.

Infallsvinkeln placerar studien i den svenska musikhistorieskrivningens rika tradition med fokus på sekelskiftets musikliv och framför allt musikaktiviteterna i Stockholm. I avhandlingens inledande kapitel positioneras arbetet också i relation till aktuella vetenskapliga diskussioner kring tidig musik, organologi och museologi. Samtidigt placeras instrumentsamlingarna och samlandet i Stockholm och Sverige överlag i ett större internationellt och historiskt perspektiv. Museets uppkomst sammanfaller med en intressant period i det moderna museiväsendets historia då arvet efter de äldre kuriosakabinetten slutligen fick ge vika för nationella museer med vetenskapliga ambitioner och bildningsideal.

Genom att utgå från de historiska konserter som arrangerades av Musikhistoriska museet beskrivs de ideella föreställningar och praktiska förutsättningar som styrde både museiverksamheten och den estetiska verksamheten. Bilden kompletteras med en genomgång av museets och samlingarnas tillkomst och tidiga historia, liksom i viss mån en kartläggning av intresset för historiska instrument utanför museikontexten.

Museets konserter analyseras en i sänder enligt samma mall. Först redogörs för kontextuella bakgrundsfaktorer. Därefter beskrivs planeringsarbetet inför konserterna och hur de utformades visuellt. Centrala delar i analysen berör vilka musiker som framförde vilken repertoar på vilka instrument. Det hela

utmynnar i en utvärdering av den historiskt informerade uppförandepaxisens och autenticitetstänkandets roll för evenemangen, och slutligen av hur de här frågorna behandlades i recensioner och inlägg i dagspressen.

Den personbiografiska beskrivningen av de centrala gestalter som skapade museet och gav det sin form får en framträdande plats i redogörelsen. Genom skildringar av den dansk-svenska affärsmannen och samlaren Carl Claudius, den hängivna administratören Johannes Svanberg och lutsångaren-bildhugaren Sven Scholander får man en uppfattning om vilket andligt klimat och vilken samhälls- miljö verksamheten sprang ur. Samtidigt får man en bild av hur paradoxal tanken om ett vetenskapligt museum var i en situation då det varken fanns särskilt stor akademisk kompetens eller administrativa förutsättningar för något sådant.

En grundtanke i avhandlingen är att intresset för historiska instrument styrdes av tre centrala motiv: bevarande, bildning och vitalisering. Bevarandet inbegriper ett samlande av materiella kvarlevor i form av instrument, men även abstraktare tankar om immateriella fenomen såsom klanger, hantverkskunskap och minnen som har med betydande personer att göra. Begreppet bildning syftar på formell musikalisk utbildning, men också mera allmänt på folkbildning, eller "Bildung" i Herdersk och Humboldtsk anda. Vitalisering används i avhandlingen som ett samlande begrepp för att beskriva en önskan att förbättra och ge ny kraft åt ett samtida musikliv med hjälp av historiska artefakter. Det kan vara fråga om att inspireras av äldre instrument då man bygger nya, påverka den nyare musikens estetik eller försöka vitalisera den skapande processen samt i vidare mening musiklivets organisatoriska strukturer.

I praktiken förverkligades målen på väldigt många olika sätt. De inblandade personernas

och institutionernas syner på flera centrala frågor ledde till olika lösningar, i vilka frågor om till exempel autenticitet, evolution, normer och värderingar underhandlades i ett samspel med omgivande idéströmningar. Museets tillkomst sammanföll med ett uppsving i den svenska lutsångstraditionen, med spelmansrörelsens framväxt och ett tilltagande allmänt intresse för konstmusikens tidigare epokers musik och musicerande. Det rörde sig med andra ord om en spännande växelverkan och mångfald med flera olika aktörer och synsätt inblandade.

Madeleine Modins avhandling är ett värdefullt tillägg i svensk musikhistorisk, men också överlag historiskt inriktad internationell musikmuseologisk forskning. Det är egentligen paradoxalt att så många kulturarvsinstitutioner har utvecklat omfattande principer och praktiker för att bevara det omgivande samhällets kulturarv, medan reflexiva studier om den egna organisationens historia, verksamhet och traditioner fortfarande låter vänta på sig.

Ur de första mindre idéembryona och vidlyftiga visionerna som framställdes under 1890-talet växte fram en institution som i många hänseenden var just det entusiasterna hade önskat sig: ett icke-konservatoriebaserat museum med både vetenskapliga och estetiska ambitioner och kompetenser i en vid, samhälls- och kulturell mening. Under sin historia har muséet haft en given plats i det svenska musiklivet, men det har också ofta varit en föregångare i det internationella musikmuseifältet. Under åren har museets namn, liksom tonviktsområden förändrats (från Musikhistoriska museet 1899–1973 till Musikmuseet 1973–2010, därefter en kortare tid Musik- och teatermuseet 2010–14 och nu senast Scenkonstmuseet från 2014), men förändringarna har byggt vidare på den grund som lades kring sekelskiftet 1900. Det är också därför som avhandlingen är så viktig:

utan en förståelse av det förflutna är det svårt att få perspektiv och skärpa i vår nutida syn på museiverksamheten.

Styrkan i Madeleine Modins beskrivning av händelseförloppet kring sekelskiftet 1900 är den grundliga genomgången av ett omfattande arkivmaterial. Med hjälp av relevanta ingångar och källkritiska iakttagelser blir helhetsbilden noggrann och rik. Samtidigt måste dock konstateras att det empirinära, detaljspäckade greppet i viss mån också är avhandlingens kanske största problem. Stramare formulerade koherenta frågeställningar hade gett avhandlingen stringens. Den teoretiska och kanske också metodologiska reflektionen kunde ha fördjupats och kopplingarna mellan vetenskapsteoretiska diskussioner och analysen av det empiriska materialet kunde ha varit gedignare. Detta hade förmodligen också bäddat för djärvare tolkningar och synteser som hade höjt resonemanget till en högre abstraktionsnivå och allmängiltighet. Det här kan också vara något att tänka på i framtiden – det är önskvärt att avhandlingens teman förädlas till artiklar riktade till en internationell läsekrets.

Kritiken till trots måste man konstatera att forskningsprojektet lyckas belysa många intressanta sidor i musikmuseets tillkomst. Framför allt omvärderas förenklade uppfattningar om det uppvaknande intresset för musikhistoria och historiska instrument. Det rörde sig inte om fasta dominerande ideal och entydiga motreaktioner mot dessa utan om olika uppfattningar, som hos de enskilda individerna oftast blandades ihop och var mer eller mindre konsekvent framhållna. Avhandlingen visar hur det egentligen är en efterhandskonstruktion att tala om självständiga rörelser i fråga om det tidiga intresset för äldre konstmusik och historiska konstmusikinstrument, entusiasmen för spelmannemusik och engagemanget för lutsången som estradkonst. Det var ofta samma

personer som i olika roller rörde sig mellan de olika sammanhangen och deras drivkrafter var både museala och musikaliska. Och i praktiken förenades ofta motsatsparen, de museala och musikaliska föreställningarna. Detta, liksom många andra aspekter som bidrog till att skapa våra uppfattningar om tidig musik och musikmuseologi, belyser avhandlingen på ett tankeväckande sätt.

Johannes Brusila

Shaping the nation with song

Mårten Nehrfor Hultén, 2018. *Shaping the nation with song: Johann Friedrich Reichardt and the German cultural identity*. Diss. Studier i musikvetenskap 25. Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. 246 s. ISBN 978-91-7797-344-7; 9789177973454 (e-bok).

En av upplysningsepokens mest inflytelserika skriftställare och sångtonsättare i den tyskspråkiga sfären var preussare, nämligen Johann Friedrich Reichardt. Av en rad skäl är han i dag tämligen undanskymd historiografiskt, överskuggad både av de stora Habsburgska tonsättarna (bröderna Haydn och Mozart) samt av de litteratörer och filosofer med vilka han stod i nära kontakt. Bland de senare finner vi Goethe och Schiller bland poeterna, och Herder och Schleiermacher bland filosoferna. Denna överskuggning har i sin tur bidragit till att ge preussisk musikkultur ett överdrivet dåligt rykte. För många idag är kungariket kanske uteslutande förknippat med militärmusik och massproducerad musik för folkskoleväsendet.

Det är i ljuset av detta mycket positivt att Mårten Nehrfor försvarat en doktorsavhandling om Reichardts betydelse för en framväxande uppfattning om "tysk kultur" i långt bredare mening, och att detta dessutom sker

vid ett svenskt lärosäte. Dessutom närmar han sig ämnet på ett modernt sätt, utan tendenser och överflödiga estetiska eller etiska värdeomdömen över det historiska materialet.

Avhandlingen är ett originellt bidrag i så måtto att man tidigare inte riktigt bedömt Reichardts verksamhet som en helhet med tydliga mål och strävanden just vad avser tidig nationalism, folkligt enande och kulturellt nivellerade strävanden. Nehrfor menar att just detta är ett sätt att förstå framväxandet av en uppfattning om "Nation" och "Volk" redan vid 1700-talets slut. Detta fokus i avhandlingen är mycket intressant, oavsett om man menar att man kan läsa in intentioner av den typen hos Reichardt själv, eller om man menar att produktionens samtida verkningshistoria (såsom den idag kan studeras) pekar mot sådana tolkningar.

Nehrfor vaskar ur historielitteraturen systematiskt fram vilka definitioner av nationalism som skulle kunna vara tillämpliga i studiet av Reichardts verksamhet och senare reception. Central blir då Miroslav Hrochs teori om nationalism som ett historiskt trefasigt kronologiskt samhällsfenomen, där fas A är en kulturellt elitär förståelse av folk och nation, fas B en medveten konsolidering av den kollektiva självförståelse man slagit fast i A genom agitation och opinionsbildning, och där C är en brett omfattad tanke om samhället som nationellt egenartat – partikularism, som vi kanske skulle kalla det idag. Här menar Nehrfor, så tolkar i alla fall recensenten honom, att vi kan förstå Reichardts huvudsakliga verksamhet som en fas A-nationalism enligt Hrochs modell. Ett speciellt viktigt bidrag med avhandlingen är utmanandet av tanken på att preussisk och tysk nationalism enbart eller huvudsakligen skulle ha utlösts av Napoleonkrigen, då Nehrfor menar att Reichardt målmedvetet inskräppte en slags nationalism redan fram till år 1806, alltså före

kollapsen av tysk-romerska riket.

Metodmässigt har Nehrfor arbetat med sitt material – huvudsakligen bestående av Reichardts rika och vitt spridda produktion – med diskursanalytiska frågeställningar och tillvägagångssätt. Mer konkret handlar det om Sociology of Knowledge Approach to Discourse (SKAD), såsom denna utvecklats hos sociologen Reiner Keller. Det är inte alltid helt klart hur detta får genomslag i avhandlingens senare kapitel, ej heller hur annorlunda analyserna hade blivit om de diskursanalytiska teorierna och verktygen varit helt andra. Ett i recensentens uppfattning övertygande argument för användandet av den teoretiska ansatsen SKAD i avhandlingen är att Nehrfor ser likheter mellan den syn på diskurser vi har att göra med hos Keller och tendenser som han själv ursprungligen tyckt sig se i studieobjektet Reichardts eget tillvägagångssätt och verksamhet. Det rör sig närmare bestämt om Kellers beskrivning av diskurser som "attempts [...] to institutionalize a binding context of meaning, values and actions/agency within social collectives" (citerat på s. 17 i avhandlingen). Det är med andra ord tydligt att detta angreppssätt kommit in i avhandlingsarbetet efter hand, och det är ju ett helt rimligt förhållande.

Kärnan i avhandlingen är de analytiska kapitlen där Reichardts produktion i form av politiska, poetiska, pedagogiska och musikaliska källor underkastas den nämnda diskursanalysen. Diskursanalysen granskar begrepp i materialet, såsom "Volkston", "Einfachheit" (enkelhet) och uppfattningar om "äkthet". Nehrfor menar att Reichardt tillsammans med sångtonsättare som Johann Abraham Peter Shultz, bidrar till att skapa en uppfattad tysk sångstil, Lied i den bemärkelse detta ord får senare hos Schubert, Schumann m. fl. Detta kommer ur de idiom där Reichardt verkade, skolsånger, unisona sånger, samt Singspiel,

alltså operett med talad dialog, samt de enkla strofiska visorna i folkvisestil.

Nehrfors har skaffat sig en bred beläsenhet rörande ett antal synnerligen omfattande litteraturfält. Avhandlingen uppställer i flera fall negativt formulerade avgränsningar gentemot centrala texter, där det förklaras varför en rad verk inte är direkt relevanta eller konkret applicerbara för projektet i fråga. Musikvetenskapliga auktoriteter kritiserar för att inte ha ställt upp frågorna på rätt sätt. Definitioner av nationalism hos Benedict Anderson m. fl. kommer lite lindrigare undan, men när det gäller konkret Reichardt-forskning av Walter Salmen m. fl. blir den kritiserad för att inte penetrera ämnet riktigt. "[R]esearch questions have only rarely been designed with considerable wit and imagination", skriver Nehrfors (s. 34). Risken med att så skarpt avgränsa sina egna frågor är att arenan blir unik, och att man riskerar att "skriva sig förbi" eller "runt" vissa temata i tidigare forskning i stället för att gå i saklig närkamp med dem.

Nehrfors analyserar ett större antal av Reichardts sånger i olika tryckta antologier för ändamål såsom skola, salongsmusik, och de sångsällskap som växte fram i Preussen vid tidpunkten. En oförberedd läsare kan bli ordentligt överraskad över vissa ytterst skarpa musikaliska stilavvikelser i sångerna. Sånger till trestämmigt klavérackompanjemang på bara 8–12 takter finns det ju en stor mängd av i hela Nordeuropa – men Reichardt använder ibland trestämmigheten till att skriva oktaver mot basstämma i homofon sats (som i "Herr Bacchus", s. 77). Ibland saknas ters i trestämmigt slutackord – varför göra så på slutet av 1700-talet? Att avvikelserna är högst medvetna kan man sluta sig till vid betraktande av Reichardts musik i större former, orkester- och instrumentalsatser. Så varför gör han så? Är det tänkt som "enkelt" ("Einfach") – är det "tyskt", "preussiskt", eller "bondskt"? Här

har vi kärnan i avhandlingen, ett potentiellt uttryck för ett samlat folk med ett slags kumulativ kultur (alla har inte allt, men även högre preussiska samhällskikt förväntas ha dessa sånger som fond under mer sofistikerad tonkonst).

Avhandlingen demonstrerar Nehrfors förmåga att lyfta blicken över ett historiskt skeende och peka på musikens avgörande betydelse i detsamma. De intressanta perspektiv och analyser som anläggs ingjuter förhoppningen att det inte är sista gången han tagit sig an Reichardt och hans krets.

Mattias Lundberg

Vocal victories

Nila Parly, 2011. *Vocal victories: Wagner's female characters from Senta to Kundry*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press. 431 s., notex. ISBN 978-87-635-0771-4

Wagners verk har sedan deras tillkomst analyserats och diskuterats inom helt olika vetenskapliga discipliner. Till dessa hör också genusvetenskapen. Sedan fyra decennier har Wagners dramer och operor betraktats och kommenterats utifrån genusvetenskapliga perspektiv. Feministiska författare, som till exempel Catherine Clément, har från och med 1970-talet främst accentuerat de misogyn drag som finns i Wagners och andra 1800-talstonsättares operor. Nu kan man konstatera att ett paradigmskifte äger rum.

Nila Parlys doktorsavhandling, som ligger till grund för denna bok, vittnar om detta paradigmskifte. Kvinnliga karaktärer i Wagners dramer tolkas av genusvetare inte längre bara som offer för patriarkala maktstrukturer utan som – inom vissa begränsningar – suveräna figurer som ofta spelar den avgörande rollen inom den dramatiska handlingen; med detta sagt ska det inte förnekas att det finns

tidstypiska misogyniska inslag i Wagners verk. Parly analyserar de kvinnliga huvudrollerna i samtliga dramatiska verk som Wagner fullbordade efter *Rienzi*. Metoderna hon använder sig av är, förutom genusvetenskapliga metoder, framför allt text- och musikanalys. Dessutom tar hon hänsyn till uppförandep Praxis. Parly är själv utbildad sångerska.

Parly beskriver hur text, musik och handling utgör olika skikt i Wagners verk som förenas i sångarens uppförande. Hon hänvisar till Carolyn Abbate som urskiljer olika berättelselinjer inom operan – författarens, orkestrens och sångarens – och till Silke Leopold som hävdar att Wagner som kompositör var mer progressiv när det gäller frågor kring kvinnornas emancipation än författaren Wagner. Med detta som utgångspunkt analyserar Parly huruvida de olika skikten hänger ihop eller inte. Ett exempel på detta är när ledmotiv introduceras i ett partitur tillsammans med kvinnliga figurer. Dessa motiv påverkar och genomsyrar sedan partituret i sin helhet.

Här drar Parly några fascinerande slutsatser, och säger bland annat att "it is thanks to Brünnhilde that the *Ring* is what I would call a thoroughly feminist tale" (s. 119). Hon motiverar detta med att Brünnhildes figur genererar så mycket mer musik – det vill säga motiv och melodier – än till exempel Siegfried-figuren. Parly pekar på hur *Valkyrian* genom Brünnhilde förses med mycket mer iöronfallande melodier än *Siegfried*-dramat, och hur det är Brünnhilde som tar alla viktiga beslut gällande handlingen i *Nibelungens ring* efter Wotans stora monolog i *Valkyrians* andra akt. Brünnhilde emanciperar sig, vilket är början till slutet för Wotan och gudarna. *Ragnarök* slutar med ett motiv som Brünnhilde har introducerat i *Ring*en, i *Valkyrians* tredje akt. Detta kvinnliga motiv avbryter två manliga motiv, nämligen ringens förbannelsemotiv och Siegfriedmotiv. Parly tolkar detta som att Wagner här siar om

en utopisk framtid där kvinnan kommer att upplösa de dominerande manliga maktstrukturer, symboliserade av till exempel Alberich och Wotan.

De kvinnliga huvudfigurer som Parly studerar närmast är Brünnhilde, Isolde och Kundry. En roll som Eva i *Mästarsångarna* är, enligt Parly, inte särskilt spektakulär jämfört med Wagners heroiska kvinnokaraktärer. Detsamma gäller Erda, som endast behandlas knapphändig. När det gäller Isolde försvarar Parly rollen gentemot Catherine Cléments och John Deathridges kritiska tolkningar. Enligt Parly blir Isoldes förintelse också hennes triumf och hon delar inte åsikten att slutet av *Tristan och Isolde* borde tolkas som kvinnoföraktande.

Den mest intressanta delen av boken är den om Kundry som onekligen är Wagners mest komplexa och gåtfulla dramatiska skapelse. Parly ger en överblick över Kundry-figures litterära ursprung i Wolfram von Eschenbachs *Parzival* (tidigt 1200-tal) men också i Wagners egna dramer. Parly ser Kundry som en syntes av Wagners flygande holländare, Venus och Elisabeth. Kundry är en skiftande karaktär som gestaltar helt olika kvinnliga sidor, eller, närmare bestämt, kvinnliga "arketyper". Hon är både Eva, Maria Magdalena och Jungfru Maria. Enligt Parly är Wagners sista verk *Parsifal* ett drama om männens – alltså både graalriddarnas och Klingsors – fruktan för kvinnan, sexualiteten och döden. Trots Kundrys död i slutet lever hon vidare i *Parsifal*, som har företagit samma sökande efter förlösning som hon, och som förstår henne bättre än någon annan.

Denna monografi har många förtjänster. Den viktigaste är presentationen av de komplexa och flerdimensionella representationerna av kvinnor i Wagners text och musik. Parly lyckas visa på hur Wagners kvinnofigurer gestaltar dramerna aktivt, och hur det finns minst lika många tidstypiska

som progressiva drag i hans verk, med idéer om emancipation och jämställdhet. Boken har dock också några brister. Som författaren själv skriver har hon inte kunnat referera till hela Wagnerforskningen, och hon tar istället upp en del av de senaste fyrtio årens Wagnerlitteratur och Wagnerforskning. Detta gör boken aktuell men innebär också en viss nonchalans gentemot äldre texter som kan anses vara relevanta för studien. Istället för att referera till en författare som Slavoj Žižek, som ignorerar musiken och vars teser kring Wagner inte är särskilt övertygande, kunde Parly till exempel ha tagit upp en erfaren Wagnersångerska som skrev om den sceniska presentationen av Wagners roller: Anna Bahr-Mildenburg (1872–1947), som har blivit allt mer intressant inom den genusvetenskapliga musikforskningen. Dessutom har boken en del hantverksmässiga och innehållsmässiga fel som drar ner det positiva helhetsintrycket. Parly konsulterar inte den kritiska editionen av Wagners verk utan gamla klaverutdrag och partiturtryck, som inte är pålitliga när det gäller scenanvisningar och sångtexten. Monografin saknar ett filologiskt fundament. Parly för vidare obekräftade legender kring tillkomsten av Wagners verk, till exempel den att *Lohengrin* komponerades från slutet till början, eller den att Sentas ballad var det första som Wagner komponerade när han skrev *Den flygande holländaren*. På dessa felaktiga uppgifter bygger Parly sina teser. En blick i *Wagner Werkverzeichnis* – ett av de viktigaste standardverken om Wagner, som författaren inte alls verkar ha konsulterat – hade räckt för att undvika detta. Parly påstår också att Wagner efter *Lohengrin* "ersatte" den kvadratiska periodiken i sin musik med ledmotivstekniken. Även om ingen mindre än Carl Dahlhaus har lanserat denna tes är den helt enkelt fel: Wagners första opera, *Feerna*, är till exempel lika oregelbunden när

det gäller perioderna som hans senare verk. En oregelbunden periodik kännetecknar den tyska romantiska operan som sådan. Slutligen bygger påståendet att Mime ska uppfattas som karikatyr av en jude vidare på en lång och ohederlig tradition som går tillbaka till tiden för den nationalistiska tyska Wagnerianismen – men inte till Wagner själv. Den antisemitiska traditionen inom Wagnerreceptionen borde inte ha tagits över okritiskt av Parly, som istället kunde ha diskuterat Adornos tolkning av Mime som en självkarikatyr av Wagner.

I sin helhet är Parlys bok en inspirerande läsning för såväl genus- som Wagnerforskare. Hennes kanske mest uppseendeväckande påståenden rör Wagners kvinnoroller, som hon menar är mer moderna och dessutom mer avgörande för utvecklingen av musikalisk substans i Wagners dramer än mansrollerna. Dessa teser beläggs med ingående text- och musikanalyser, som torde vara förståeliga inte bara för en expertpublik. Boken har fått ett positivt genomslag i den genusrelaterade Wagnerforskningen och är ett värdefullt bidrag till forskningen om uppförandep Praxis inom operasången.

Martin Knust

Liturgical organ music in the long nineteenth century

Peter Peitsalo, Sverker Jullander och Markus Kuikka, red. 2018. *Liturgical organ music in the long nineteenth century: preconditions, repertoires and border-crossings*. Helsingfors: Sibeliusakademien, Konstuniversitetet. 327 s., notex., ISBN 978-952-329-091-4; 978-952-329-092-1 (e-bok)

Organisten har ett förmodernt sätt att vara musiker. Det innebär bland annat en stark förankring i hantverket, en funktionell

musiksyn och ett arbete som görs i och för en gemenskap – församlingen – som inte är musikaliskt definierad. Många organister har multipla musikaliska roller som till exempel körledare, orgelspelare, arrangör/kompositör, lärare och producent, och har ofta en pragmatisk inställning till ett idealiserat konstnärskap. En av konsekvenserna av detta är ett mycket självständigt förhållande till komponerad musik; organisten ser ett partitur som ett utkast snarare än som ett stycke kanonisk skrift. Steget till improvisation som ett privilegierat uttryckssätt framför interpretation eller komposition är inte långt.

Att improvisera, snabbt arrangera om befintlig musik, eller, väldigt vanligt, att spela enklare musik a prima vista, är praktiska lösningar på det enorma behov av musik som alstras av organistens huvudsakliga arbetsområde, gudstjänsten. Musiken där produceras alltså i och för ett nu som den inte nödvändigtvis väntas överleva. Det är därför inte svårt att förstå att liturgisk orgelmusik inte har ansetts vara ett lika intressant musik-historiskt, musikteoretiskt, eller ens konstnärligt studieobjekt som den så kallade solistiska orgelmusiken, det vill säga den orgelrepertoar som har emanciperat sig från gudstjänsten och som i konserter erbjuds en konstälskande publik, precis som den stora piano- eller symfonirepertoaren.

Allt fler organister ser dock inte längre någon motsättning mellan sitt förmoderna, sociala och icke-specialiserade sätt att vara musiker, och en transcendentalt präglad syn på musik. Ett improviserat koralförspel eller en stämningsfull miniatyr, kanske en *Legend* av Emil Sjögren, kan också ses som "stor konst". Samtidigt intresserar sig musikforskare alltmer för liturgisk musik som skärningspunkt för många olika kontexter.

Ett viktigt bidrag till denna utveckling är den nyutkomna boken *Liturgical organ music in*

the long nineteenth century: preconditions, repertoires and border-crossings. Den bygger på bidrag till konferensen *Liturgical organ music and liturgical organ playing in the long 19th century* som ägde rum vid Sibeliusakademien i Helsingfors den 20 till 22 januari 2016. Totalt elva artiklar är ordnade i tre avdelningar. Den första består av longitudinella och kontextualiserande översikter, den andra innehåller texter kring orgeln som ackompanjemang till psalmsång och gregoriansk musik, och den tredje fokuserar solorepertoar med anknytning till gudstjänst.

Bokens första del, "Panoramas", inleds med Kurt Lueders överblick över utvecklingen i ett Frankrike som genomgick omvälvande politiska och kulturella förändringar under 1800-talet. Han pekar på framväxten av snabbare kommunikationer och hur musik från utlandet, inte minst av J. S. Bach, blev en viktig motor för skapande av ny kyrklig musik. Han konstaterar att gudstjänsten inte bara var en plats för religiös gemenskap, utan även en av samhällets viktigaste scener för musik. Michael Heinemann tecknar översiktligt orgelkorallens utveckling i Tyskland, från Rinck till Reger, mindre som musikalisk form än som exempel på estetiska och teologiska processer. Han pekar på vårt vanliga perspektivfel att använda J. S. Bach som matris för vår syn på 1800-talets kyrkomusik och uppmärksammar hur organisten befann sig i skärningspunkten mellan synen på liturgisk musik som tillbakahållen och tjänande och nya idéer om konstnärskap och ett mera subjektivt uttryck, som också kunde användas för att förstärka ett religiöst sammanhang eller budskap. Krzysztof Lukas visar hur liturgisk orgelmusik, av skiftande kvalitet men med nationellt, polskt ursprung, kunde bidra till skapandet och bevarandet av en kulturell identitet i ett Polen som var uppdelat och ockuperat av Preussen, Österrike och Ryssland mellan 1795 och 1918.

Samuli Korkalainen skriver om hur så kallade klockarskolor var ett viktigt steg i den process som omvandlade klockaren, med sin blandning av musikaliska och andra arbetsuppgifter, till den professionelle organisten.

I sin artikel om orgelns roll i mässkompositioner från Österrike och Sydtyskland konstaterar Maria Helfgott denna repertoars stilistiska bredd, med arvet från den wienklasiska musiken och den cecilianska rörelsens asketiska och arkaiserande musik som tydliga poler. Benedikt Leßmann redogör för den franska, dåtida synen på övergången inom gregoriansk sång och ackompanjemang från en praxis med koralliknande drag såsom syllabisk harmonisering till en rytmiskt friare sång med modal beledsagning. Med Déodat de Séveracs pianomusik som exempel pekar han på hur denna utveckling avsatte spår i konstmusik. Martti Laitinen analyserar och kontextualiserar den finske kompositören, kyrkomusikern och musikvetaren Ilmari Krohns samling advents- och julsånger från 1902 för sång och harmonium.

Jonas Lundblad analyserar två sena orgelkompositioner av Franz Liszt, avsedda som ett slags bakgrundsmusik till den typ av mässa, missa lecta, som inte innehöll sjungna partier utan enbart lästes. Liszt går där en egen väg och lämnar sin ungdoms idéer om en förening av teater och liturgi, men avviker också från asketiska och arkaiserande ideal hos dåtidens liturgiska reformrörelse, cecilianismen. Sverker Jullander redogör för hur Otto Olsson i sina gregorianskt baserade orgelkompositioner odlar en distinkt annan stil än i sina fria orgelstycken och infogar detta i en estetisk kontext av ökad skillnad mellan kyrklig och profan musik. Peter Peitsalo ger en bild av den liturgiska orgelmusiken i Finland under andra halvan av 1800-talet med utgångspunkt i Lauri Härmäläinens biografi och musik. Jan Lehtola riktar uppmärksamheten mot en annan

av aktörerna i utvecklandet av finsk kyrkomusik, Härmäläinens elev Oskar Merikanto, som i sina koralpreludier lägger större vikt vid känsla och uttryck än psalmmelodi.

Liturgical organ music in the long nineteenth century kan läsas som en orgelmusikhistorisk antologi och är som sådan både instruktiv och tankeväckande. Den har uppenbart också ambitionen att fungera som spegel för liturgisk orgelmusik idag, både för förståelsen och utövandet av den. Även 1800-talets liturgiska musiker brottades med historien och traditionen, även de navigerade i farvattnen mellan en musik som underordnar sig yttre krav och en musik som är bärare av ett kraftfullt subjektivt uttryck. Också de försökte hitta vägar som förenar inommusikalisk kvalitet med social och – varför inte? – politisk relevans. Ett tema som dyker upp i flera av bokens bidrag är också den liturgiska musikens utveckling som del av den större process där utbildning på alla nivåer, och för alla, blir en av de viktigaste motorerna i samhällsbyggandet. Den enklaste formen för detta tema är förstås en persongemenskap mellan organist och lärare.

Kanske är läraren nästa roll att verkligen intressera sig för i organistens rollgalleri?

Hans Hellsten

Musiketnologi

Owe Ronström och Gunnar Ternhag, red. 2017. *Musiketnologi: elva repliker om en vetenskap*. Acta academiae regiae Gustavi Adolphi 147. Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur. 142 s. ISBN 978-91-87403-24-8

Denna antologi utgår från ett symposium som hölls i Uppsala 2016 med forskare från Danmark, Sverige och Finland. Det var då 30 år sedan "ett antal svenska forskare beslutade

att kalla sig musiketnologer och sin vetenskap musiketnologi". Syftet med mötet var nu att granska musiketnologin i kritiskt ljus och att identifiera landvinningar. I denna antologi har samlats elva personliga inlägg eller "repliker", som är en rätt passande benämning.

I en inledande text ger Owe Ronström och Dan Lundberg en historisk översikt över forskningsinriktningen. Ämnesbenämningen har skiftat. Holländaren Jaap Kunst använde begreppet "ethno-musicology" 1950. Året därpå skrev Ernst Emsheimer i *Sohlmans musiklexikon* att det äldre begreppet "jämförande musikforskning" till följd av nyare etnologisk metodologi började trängas undan av "musiketnologi". I USA använde Bruno Nettl "ethnomusicology" och den danske musikforskaren Poul Rovsing Olsen kallade sin kurs i Lund år 1967 för "musiketnologi". Alan P. Merriam's inflytelserika *The anthropology of music* (1964) inspirerade till den svenska termen "musikantropologi". Jag kunde inte låta bli att kolla vad jag kallade mig själv förr, och i en författarpresentation från 1975 står att jag studerar "musikvetenskap med inriktning på musiketnologi och musikantropologi" – en helgardering skulle man kunna säga. Beteckningen musiketnologi blev efterhand den mest använda även i Sverige och befästes på allvar genom boken *Musiketnologi: en introduktion* (Ternhag och Lundberg, 2002), som fick stor betydelse som kursbok.

Ronström och Lundberg konstaterar att musiketnologin visserligen aldrig blivit en egen akademisk disciplin i Skandinavien, men kan ses som en vetenskap eftersom den utgör ett forskningsfält med en egen uppsättning frågor och perspektiv. Några intresseområden inom musiketnologin räknas upp: expressiva uttryck, kulturhistoria, tradition, förnyelse och mening. Musiketnologin har också kommit att smälta samman eller överlappa med den inhemska folkmusikforskningen. Musiketnologi

saknar "ämnesspecifik teori och metod och [...] lånar friskt från olika håll" samt "påverkas starkt av utvecklingen i världen i stort" (s. 15–16). Som framträdande drag i den svenska musiketnologin nämns fokuset på det svenska och att forskare ofta deltar som musiker i de kontexter som studeras.

Här kan en utvikning främst till den amerikanska antropologin och musiketnologin vara på sin plats. Inom dessa utvecklades studiet av etniska och sociala grupper i det egna landet, något som visade sig mycket tillämplbart i det tidiga 1990-talets "mångkulturella" Sverige då de första svenska musiketnologiska avhandlingarna tillkom. "Bi-musicality" innebar studier genom musikerskap och lärande. Viktigt var också skiftet från studiet av grupper av anonyma människor till enskilda individer och även namngivna personer. Genom att dessa sätt att arbeta togs upp i musiketnologin blev de akademiskt legitima även här. De strålade samman med nya riktningar inom musikvetenskapen – Jan Ling lyfts fram i texten som den dörröppnare han var – och de möjliggjorde och befruktade utvecklingen i Sverige.

Att musiketnologin inte har en egen akademisk hemvist här i landet gör att de som betraktar sig själva som musiketnologer har mycket skiftande bakgrunder inom musikvetenskap, etnologi/folkloristik eller andra områden. De finns huvudsakligen också vid andra organisationer än universitetens musikvetenskap: arkiv, muséer, etnologiska institutioner, musikhögskolor och så vidare. Detta ser Ronström och Lundberg inte enbart som något negativt då det ändå har lett till en rätt ansenlig forskningsproduktion och till att musiketnologiska perspektiv spridits till flera kontexter. En uppenbar nackdel är dock att tillväxten av forskare inte är garanterad.

Replikerna spänner över ett brett område och är med nödvändighet lika disparata som de forskare som ser sig som musiketnologer.

Med utgångspunkt i Knud Jeppesens *Kontrapunkt* och filologi argumenterar Anders Hammarlund för en omläsning av musikvetenskapens och den tidigaste musiketnologins grundtexter. När pendeln svänger från ett paradigm till ett annat tenderar de nya inriktningarna att förkasta allt det tidigare, men när distansen blivit tillräcklig finns förvisso mycket att hämta bland det som gjorts tidigare. Gunnar Ternhag tar upp det tyska inflytandet från Erich Stockmann, hemmahörande i DDR, som hade nära kontakter med forskare i Sverige, inte minst Ernst Emsheimer. Han framhåller att dessa två inte bara hade organologi gemensamt utan att de representerade en europeisk linje inom musiketnologin som inspirerade Jan Ling och andra.

I nästa replik har Ternhag ett samtal med Märta Ramsten, som berättar om vad fältarbete och forskningsmiljön på Svenskt visarkiv betytt för henne, samt med Ann-Mari Häggman, som ger en inblick i den finska utvecklingen. Lene Halskov Hansen för in den danska erfarenheten och beskriver hur musiketnologiska perspektiv inom aktuella projekt leder till att nya frågor kan ställas till inspelningar i Dansk folkemindesamling. Ingrid Åkesson går igenom hur forskningen vid Svenskt visarkiv utgått från samlingarna och för verksamheten relevanta samtida praktiker. Hon trycker också på nödvändigheten av tvärvetenskapliga samarbeten och ger exempel på hur musiketnologi kombinerats med olika grenar av historie- och litteraturforskning. En särställning har Mats Nilsson i sin egenskap av dansetnolog. Han lyfter fram den nära relationen mellan musik och dans i forskningslitteraturen från det tidiga 1900-talets Tobias Norlind fram till idag och ser dans som ett gemensamt forskningsfält för musik- och dansetnologi. Möjligheter till förnyelse är temat för Alf Arvidssons replik. Han diskuterar posthumanistiska teoriers användbarhet för

musiketnologin och lyfter fram Bruno Latour's *Actor-Network Theory* (ANT), som bland annat innebär att man betraktar "*musiken som aktant*, något som får saker att hända" (s. 133).

Några av replikerna berör mera specifikt musiketnologins identitet och dess plats inom musikvetenskapen. Karin L. Eriksson diskuterar musiketnologin i den musikvetenskapliga utbildningen på grundnivå. Även om den traditionella uppdelningen i konstmusik, folkmusik och populärmusik tappat i betydelse finner hon att den mer eller mindre består under andra delkursnamn. En bred repertoarkännedom är en viktig del av grundkunskaperna och musiketnologin bidrar också metodologiskt genom fältarbetsövningar och genom ett breddat perspektiv på musik.

Lars Berglund diskuterar musiketnologi i förhållande till musikvetenskap som disciplin. Han går igenom hur kriterierna "för indelning av deldiscipliner, ämnen eller inriktningar inom humanistisk musikforskning" har sett ut och förändrats och kommer fram till att musiketnologi karaktäriseras av en metodologisk avgränsning till fältarbete och etnografi samt till inriktning på viss musik. Här finner han ingen tydlig skillnad mellan musiketnologi och musikvetenskap i övrigt, särskilt eftersom båda tenderar att alltmer överlappa avseende forskningsföremål och metod. Utifrån konstaterandet att de perspektiv som saknades inom musikvetenskapen 1985 idag är "inkluderade som mainstream inom svensk musikvetenskap" blir slutsatsen att behovet av termen musiketnologi så småningom kommer att försvinna – dock inte den forskning som nu ryms inom musiketnologin.

Här bör kanske påminnas om det största paradigmskiftet under 1900-talet: brytningen mellan en evolutionistisk utvecklings- och kulturkretslära och det funktionsperspektiv som särskilt genom Merriam etablerades inom musiketnologin. Vid mitten av 1960-talet

var musikhistorien med dess stilhistoria evolutionistisk och eurocentrisk – åtminstone i grundutbildningen – och detta var inte något som förändrades i en handvändning. Musiketnologin stod för ett annat synsätt och fortsatte utvecklas som en egen inriktning i förhållande till musikvetenskapen som helhet.

Antologin innehåller ingen sammanfattning av vad granskningen av musiketnologin lett till utan dessa frågor lämnas öppna. Även om flera av replikerna lyfter fram nya forskningsområden och –metoder saknas kanske främst de kritiska aspekterna. Eftersom musiketnologisk forskning är utspridd på många håll spretar också de elva replikerna med nödvändighet åt olika håll. Vissa områden saknas, inte minst det som rör musiken själv, hur den studeras och analyseras i musiketnologisk forskning, liksom det interkulturella perspektivet, oavsett om det handlar om geografiskt näraliggande etniska och sociala miljöer eller avlägsna. Detta hör kanske hemma i några ännu oskrivna repliker?

Sverker Hyltén-Cavallius diskuterar vetenskapliga identifikationer och gemenskaper. Han föreslår att musiketnologin skulle kunna förstås som en affektiv allians som "samlas kring en tro på musik, fältarbeten, intervjuer och deltagande, men också kring föreställningar om autenticitet, auktoritet och kultur" samt dokumentationsteknologier och speltekniker (s. 105).

Vad som förenar replikerna är just det att de säger något om individuella hållningar och specifika forskningsinriktningar inom fältet musiketnologi, som hellre ser öppningar än gränser. De som identifierar sig som musiketnologer har en grundläggande gemensam hållning när det gäller val av forskningsobjekt, val av frågeställningar och val av metoder. Att identifiera sig som musiketnolog är därför något annat än det – i sig hedervärda – att i en specifik studie i till exempel musikpedagogik

eller musikhistoria välja att använda etnografisk metod.

Om vi bortser från terminologi och vetenskaplig status framgår av antologin att musiketnologi idag finns i åtminstone tre olika betydelser:

- *Ett grundutbildningsämne* som bidrar till bredd avseende perspektiv, repertoarkännedom och forskningsmetodologi (inom musikvetenskap och musikhögskolornas musik-och-samhälle-kurser).
- *En forskningsmetod* inkluderande fältarbete (som används inom forskning i musiketnologi, musikhistoria, populärmusik, musikpedagogik, konstnärlig forskning i musik etcetera).
- *En forskningsinriktning* bland disputerade främst i musikvetenskap och etnologi som huvudsakligen äger rum i andra kontexter än inom musikvetenskapliga institutioner/avdelningar.

Häri ligger musiketnologins styrka och dilemma. I inledningen framhålls avsaknaden av en akademisk musiketnologisk utbildning: även om det har funnits och finns initiativ finns det "ingen institutionell trading, inga lärare som fostrar disciplinar" (s. 13). Frågan är: Hur får man ihop de olika aktiviteterna och initiativen till en helhet som kan garantera tillväxt i ett nätverk med många olika poler? Denna samling repliker bör ha potential att fungera som en nystart för en sådan diskussion.

Håkan Lundström

Brott, tiggeri och brännvinets fördärv

Karin Strand, 2016. *Brott, tiggeri och brännvinets fördärv: studier i socialt orienterade*

visor i skillingtryck. Hedemora: Gidlunds förlag. 272 s. ISBN 978-91-7844-951-4

I denna studie utforskar Karin Strand, litteraturvetare och medarbetare vid Svenskt visarkiv, skillingtrycksvisor som behandlar sociala frågor i sin samtid. De få studier som tidigare ägnats denna typ av skillingtryck begränsar sig till visor som handlar om brott och straff. Strands undersökningsfält är mycket vidare. Det är tre olika slags visor hon ger sig på. En grupp utgörs av "blindvisor", det vill säga tiggarsånger diktade av synskadade, en annan av visor som berättar om verkliga brott. En tredje grupp består av visor med nykterhetsbudskap. Förutom skillingtrycksformen delar dessa visor målsättningen att väcka känslor som uppfordrar mottagarna till konkret handling eller till att ta moralisk ställning till det problem som exponeras i visan. Strands syfte är att ta reda på i vilken utsträckning vistexterna representerar verkliga omständigheter. Går det att identifiera de personer och händelser som beskrivs i dem? Vems perspektiv utgår visorna från? Vad är det som främst lyfts fram i dem och vad har inte fått komma med? Visorna intresserar henne dels som källmaterial, dels som estetiska texter där genrehistorik, berättarmodus och intertextuella referenser står i centrum. Hon studerar slutligen också visornas utsagor som sociala gränssnitt eller versioner av särskilda skeenden i förhållande till andra källor som belyser den samtida kontexten.

Bokens inledande kapitel, "Introduktion och vägbeskrivning", ger i koncentrerad form en god överblick över studiefältet skillingtryck och vad som tidigare utforskats inom detta. Kapitlet kan rekommenderas som grundtext till var och en – nybörjarstudent som den mer förfarne forskaren – som vill ge sig på denna unika publikationsform. Här ges bland annat en värdefull överblick över tillgängligt bestånd av skillingtryck vid offentliga institutioner,

med den viktiga brasklappen att det sammanlagda nationella beståndet liksom tillgången vid enskilda institutioner fortfarande är svåröverskådligt därför att många institutioner inte har katalogiserat sina tryck eller har förtecknat dem enligt egna system. Fortfarande saknas en nationell norm för katalogisering av såväl skillingtryck (i den för mediet typiska formen av ett halvt ark vikt till ett åttasidigt alster innehållande från en till upp till tio olika visor) som enskilda visor.

Strands undersökningar av blindvisor, visor om brott och nykterhetsuppfordrande visor var inte ursprungligen tänkta att publiceras tillsammans. Därför skiljer sig både angreppssätt och "zoomningsgrad" något åt mellan avsnitten, men det är samma frågor hon ställer till materialet: Hur representerar visorna de verkliga händelser, personer och problem som de utger sig för att skildra? Vems röst är det som talar i visorna – avvikarens eller normens? Och givet visans uppsåt: vilka stilistiska och narrativa grepp står till buds för att driva frågan?

Den grupp av visor som ägnas störst utrymme är blindvisorna, där Strand analyserar exempel på visor och stilar från hela utgivningen under kapitelrubriken: "'Köp den blindes sång': skillingtryck och tiggerverser av blindas". Subgenren representerar en tryckt texttradition i form av klagovisor och versifierade självbiografier som är känd från slutet av 1600-talet och sträcker sig långt in på 1900-talet. I de tidigaste visorna dominerar föreställningen om blindhet som en Guds prövning helt, men denna föreställning har nästan helt försvunnit vid 1900-talets inträde. Då finns i stället en tydlig social förståelseram där författaren till visan, som oftast är den blinde själv, vädjar till filantropiska, humanitära eller socialistiska värderingar. Visornas protagonister är nästan uteslutande män. Av de 57 unika tryck av visor om blindas som

undersökningen omfattar har endast tre tryck författats av eller sålts till förmån för en kvinna. Bidragande till den låga andelen kvinnor inom denna subgenre är den sociala utsatthet som gällde för funktionshindrade kvinnor, som gjorde det i det närmaste omöjligt för dem att röra sig utanför den privata sfären. Män, även de funktionshindrade, kunde alltid röra sig mer fritt och hade därmed möjlighet att lättare försälja sina alster. I de visor de framför och säljer berättar de om sitt beklagansvärda liv. Grundstrukturen innebär att den olycka som förorsakat handikappet (sjukdom, en dramatisk sprängolycka etcetera) beskrivs. Den är inbäddad i ett förlopp som omfattar ett ljust "före", blindhetens inträde, samt det mörka, beklagansvärda "efter" som är visans nu. När det gäller ett par visor har Strand gjort grundliga undersökningar av faktaunderlaget och finner att framställningarna av de olyckor som lett till blindhet och den blindes erfarenheter därefter i stora drag verifieras av andra källor. Skildringarna kan betraktas som "med sanningen överensstämmande". Vi behöver inte, skriver Strand, "betvivla äktheten i den nöd som exponeras, såväl tematiskt i visorna som i behovet av att saluföra sin tragedi över huvud taget" (s. 112).

Visorna om brott presenteras under rubriken "Överträdelser: brottsrapportering i visa och på prosa". Här koncentrerar Strand sig på två fall som skildrar rättsfall som på sin tid väckte stort intresse och som vid sidan om att omtalas i flera skillingtryck gav upphov till betydande publicitet. Båda fallen är också juridiskt väldokumenterade. Den goda tillgången på källmaterial har hjälpt Strand att väl belysa bakgrunden till brotten och verifiera de faktiska omständigheterna kring dem. Dessutom hjälper dessa källor oss att förstå skillingtryckens rapportering i förhållande till andra utsagor. Ett av brotten behandlas i kapitlet "Att skämta med hela Gudomens

praktiker: äktenskapet mellan kvinnorna i Vaksala 1799", det andra i "Långt fjerran ifrån hemmets kända stränder: mordet på kofferdikaptenen Lagerhamn vid Bosporens inlopp 1859". I båda fallen rör det sig om skillingtryck som kom ut som så kallade kombinationstryck, det vill säga i en form som består av en prosa-text och en visa. Sådana tryck började ges ut från början av 1800-talet och blev snart den vanligaste formen för att skildra brott och brottslingar i skillingtryck. Rättsfallen som de handlar om har det gemensamt att det är fråga om samkönad sexualitet som finns latent i dem men på olika sätt. I den rättsliga hantering som sker går det i båda fallen att urskilja att homosexuella handlingar och lidelser länge var så tabubelagda att man saknade begrepp för att beskriva dem, tystade ner dem eller inte ansåg dem relevanta. Den tid som skiljer de två fallen – 60 år – rymmer en utveckling som medför mycket skilda kommunikationsförutsättningar. I Vaksalafallet kunde häradsrätten begränsa vad som kom "till allmänhetens kännedom"; fallet omskrevs anonymt i en stockholmstidning och hamnade senare också i åtminstone en annan tidning. I fallet om mordet på kofferdikapten Lagerhamn hölls tidningsläsare över hela landet löpande à jour med alla turer i ärendet ända fram tills den anklagade ställdes inför rätta i Stockholm nio månader senare. Strand menar att skillingtrycken som skildrar de två rättsfallen båda är länkar i informationsspridningen i ett särskilt gränsland mellan nyhetsförmedling och underhållning. Vaksalafallet genererade dock långt fler skillingtryck än Lagerhamnsfallet, något som sannolikt visar att skillingtrycken vid sekelskiftet 1800 fyllde en funktion som senare togs över av nyhetstidningarna.

"Se denna mörka tafvla: nykterhetsrörelsens berättelsesånger", är rubriken över studiens sista del. Gruppen som behandlas här är avsevärt smalare och mindre än de som

diskuteras i de föregående delarna. Den är också tidsmässigt begränsad till decennierna kring sekelskiftet 1900, det vill säga tiden då den organiserade nykterhetsrörelsen börjat växa sig stark. Till skillnad från nykterhetssällskapens kamp- och ritualsånger tar de berättelsesånger som kommer ut som skillingtryck formen av små episka lärodikter, berättade i jagform eller i tredje person. Den sociala miljö som målas upp är genomgående de lägre klassernas. Persongalleriet omfattar den lilla familjen med en supig far, en maktlös mor och barn som blir offer i en miljö präglad av hunger, kyla och fattigdom. Visorna agiterar tydligt mot brännvinets skadeverkningar och avslutas ofta med en sensmoralstrof. Den rika förekomsten av sådana visor i privata handskrivna visböcker och i de personliga repertoarer som dokumenterats på fältinspelningar visar att de trots att de utgör en liten subgenre hade en betydande folklig förankring. De är emellertid föga utforskade. Mot denna bakgrund syftar Strand här främst till att ringa in typiska drag i sångtypen. Vad utmärker den? Vilka medel för opinionsbildning använder de och hur kan den publika resonansen förstås?

Den grupp visor hon väljer att studera omfattar till en början fem stycken som varit särskilt omtyckta och inflytelserika, publicerade mellan 1874 och 1928. I samtliga utspelar sig ett etiskt drama: kampen mellan det onda och det goda. Estetiken är strukturerad kring absoluta koncept som mörker-ljus, frälsning-fördömelse och kan ses som utslag av en melodramatism. Historierna som utspelas har en scenisk struktur med en handling som framskrider i tablåer. Kommen så långt bestämmer sig Strand emellertid för att begränsa sin analys till att gälla de två visor som fick den starkaste folkliga förankringen. Den ena av dessa är en visa som bland annat är känd under titeln "Drinkarflickans död". Den andra visan, "Så bister, kall sveper nordanvinden", är

också känd under titeln "I drinkarens hem". De förhållandevis ytliga analyser av dessa som följer utmynnar i ett konstaterande att visorna upplevts som gripande och angelägna. De trycker på en tidlös smärtpunkt som behöver besjungas och bearbetas kulturellt: "den eviga, ojämna slitningen mellan gott och ont, mellan hopp och förtvivlan, såväl i samhället som inom oss själva" (s. 252).

Tyvärr innehåller texten i detta sista kapitel i boken en hel del upprepningar och är till sin struktur ganska plottrig. Jämfört med de två första genomarbetade och fylliga kapitlen med många intressanta och spännande iakttagelser, framstår det som ofärdigt och tidvis till och med rörigt. Detta intryck förstärks av den ytterst kortfattade sammanfattningen "Visornas röster". Förutom en mer gedigen summering av resultaten hade jag önskat att Strand här kommit in på att skillingtrycksvisor representerar en genre som inte bara lästs utan också sjungits. Att hon inte är främmande för denna viktiga aspekt av genren visar hon i en text som 2015 lades fram som ett konferenspapper under titeln "Sluppmässiga fragment – eller berättelsens själva kärna? Om vistextens liv från tryckt till traderad", tillgänglig på: <https://musikverket.se/svenskvisarkiv/files/2016/08/Det-sjungna-ordet-konferensrapport.pdf> [hämtad 9 oktober 2018]. Den kan rekommenderas för alla musikvetare som vill förstå varför genren hör hemma också i vår disciplin.

Boel Lindberg

Bach's numbers

Ruth Tatlow, 2015. *Bach's numbers: compositional proportion and significance*. Cambridge: Cambridge University Press. 411 s. ISBN 9781107088603

Den svensk-brittiska forskaren Ruth Tatlow nådde med boken *Bach and the riddle of the number alphabet* (1991, andra uppl. 2006) långt bortom det musikvetenskapliga fältets snävare läsekrets. Boken lästes och recenserades av humanister och matematiker världen över, och kom att översättas till japanska 2011. Den har jämte ett antal uppföljande artiklar av Tatlow själv, samt gensvar och dialoger med andra forskare, haft ett betydande inflytande på det fält som skulle kunna kallas "musikalisk poetik" i Bach-studier. Tatlow själv har varit central i det framgångsrika arbetet inom forskningskonsortiet *Bach Network UK*. I föreliggande bok redovisas resultaten av fortsatta analyser av vad Tatlow kallar "proportional parallelism" i J. S. Bachs musik.

Tatlow har genom åren övertygande kunnat visa att Bach i ett antal för tryck eller dedikation förberedda verk "finjusterat" taktmässiga proportioner gentemot tidigare versioner av samma verk. Detta förefaller så konsekvent och systematiskt genomfört att bevisbördan närmast hamnar på den som vill göra gällande att det blott skulle röra sig om slumpens utfall eller mer obestämda nycklar hos tonsättaren. Av dessa skäl är det idag få som tvivlar på att sådan proportionell bearbetning faktiskt ägt rum i Bachs utmejslande av dessa verk. Snarare än "om?" han arbetat på detta sätt, blir frågan "hur?" och "varför?". Detta är temat för *Bach's numbers*.

Vilken sorts proportioner rör det sig då om? Det handlar inte om nummer- eller sifferbaserad symbolism, som i nittonhundratalets vidlyftiga uttolkningar av Bachs musik (och som Tatlow i sin avhandling och första bok tillbakavisat med hård kritik och rigorösa analyser). Nej, snarare handlar det om konkreta proportioner – alltså storleks- och mängdförhållanden – taktmässigt, dels mellan delar inom satser, men också – kanske mera förvånande – mellan olika satser inom flersatsiga

verk, och till och med mellan olika flersatsiga verk och hela uppsättningar av verk, bedömda sida vid sida.

Det mönster som framträder är en tendens strävande mot jämnare proportioner ju mer Bach reviderat verken. Detta förefaller alltså ha varit en processuell praxis, inte något som finns *ab initio* hos tonsättaren. Ytterst argumenterar Tatlow för en strävan mot 1:1-förhållandet, alltså den musikteoretiskt och matematiskt fulländade proportion som klangligt kan demonstreras med ansläendet av en exakt i mitten avdelad sträng (som då ger unison klang på bägge sidor). I bokens första del placeras teologiska, musikteoretiska och matematiska uppfattningar om sådana proportioner i en historisk kontext, där Tatlow bland annat kan visa rent konkret hur man i tyska latinskolor undervisade om proportioner på just detta sätt – den spekulativa musikteorin kunde och skulle omsättas i praxis. Detta sätter kontexten som ger berättigad anledning att ens ställa frågorna "hur?" och "varför?".

I bokens andra del upptas ett större antal exempel och analyser som illustrerar det som historiskt, empiriskt och logiskt argumenterats för i första halvan. Denna andra del kallas "Demonstrations", vilket visar med vilken matematisk övertygelse Tatlow tar sig an hypotesen om eftersträvad proportionalism i den behandlade musiken.

Låt oss betrakta exemplet med två svitgrupper, Bachs solopartiturer för violin (BWV 1001–1006) och sonaterna för violin och cembalo (BWV 1014–1019). Bägge verkgrupperna omfattar sex sviter i olika tonarter, med vilka Bach arbetade främst under sina år i Cöthen (1717–23). Trots att satsantalet inte alltid är detsamma i violinpartiturna, och trots att varje sats i varje enskild partita har högst ojämnt antal takter, blir det totala taktantalet exakt 2400. Violin- och cembalosonaterna, åter, har helt andra och lika oregelbundna

taktsammansättningar på mikronivån, men det totala taktantalet är även här 2400 (avvikelser på grund av repristagningar förefaller ha inarbetats, menar Tatlow). Den som räknar på sannolikheten av detta i skenet av ojämnheten på sats- och svitnivåerna, finner att det jämna totalantalet takter i bägge fallen är så osannolika att slumpen helt kan uteslutas. Något slags avsikt hos Bach framstår som tydlig. Men Tatlow går vidare och finner att inom detta 1:1-förhållande finns inom bägge samlingarna ett 2:1-förhållande. I bägge fallen bildar nämligen fyra av sviterna en total summa av 1600 takter, medan de två kvarvarande sviterna tillsammans upptar 800 takter. Detta är bara ett exempel på den lagrade proportionalism som större verkgrupper kan förete hos Bach.

Vissa av de proportioner Tatlow pekar på ligger i fler lager än andra. De 30 *Goldbergvariationerna* (totalt 32 satser med den inledande och avslutande arian) uppvisar till exempel i sig proportioner efter grupper om sju och åtta. Men om de nio kanonbaserade satserna (i stigande intervall, från kanon i unison till kanon vid nonan) skiljs ut, så har dessa en inbördes 2:1-relation (de upp till kanon vid sexten omfattar 160 takter, de från och med kanon vid sexten omfattar 80 takter – summa: 240 takter). I detta fall är det inte fullt lika uteslutet att sådan proportion ska uppstå av tillfälligheter, eftersom satserna i sig är betydligt jämnare taktmässigt än i fallet med solosviterna, men den som räknar på sannolikheten finner ändå att den sammantagna bilden är svår, för att inte säga omöjlig, att bortförklara. Den som stålsätter sig för att läsa Tatlow kritiskt och för att hitta fel och blottor i analyser och slutsatser, får det tufft!

En av de mest intressanta aspekterna i boken, och ett delsvar på frågorna "om", "hur" och "varför" Bach har arbetat med sådana proportioner är uttolkningen av i övrigt

svårförstådda passager i samtida musikteori, samt i Bachsönernas vittnesbörd via Forkel och liknande källor. Exempelvis menar Forkel att när Bach transkriberade och bearbetade Vivaldis solokonsertser så var detta för att bättre förstå "ordning, sammanhang och förhållanden" ("Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis") samt mer konkret, vad gäller musikaliska idéer och avsnitt, "förhållandet dem emellan" ("das Verhältnis unter einander"). Den senare utsagan har upplevts högst svårtolkad i Bachlitteraturen, men Tatlow kan peka på en möjlig konkret innebörd av vad "förhållandet mellan olika musikaliska avsnitt" kan ha avsett här. Hon argumenterar för att Forkels utlåtande "seems to be the documentary 'smoking gun' for Bach's conscious development of what I have since named 'proportional parallelism'" (s. 266).

Tatlow menar att det kan verka lockande att tolka de exakta siffrorna (som vi sett ovan, exempelvis $1600 + 800 = 2400$ i ett antal verkgrupper) som utommusikaliska metaforer eller allegorier för Bach, men hon menar att ingenting alls talar för detta. Tvärtom tyder allt, menar hon, på att det är proportionerna i sig (bråktalen), inte de specifika siffrorna, som är poängen med "Verhältnis"-tänkandet. Detta slår på sätt och vis en bro mellan det upplevda och den endast i notationssystemet nedlagda proportionalismen. Att ingen kan höra proportionerna (på grund av varierande tempi, ojämnheter i delsummorna på lägre nivåer etcetera) betydde i samtiden inte att proportionerna inte var en integrerad del av verkets upplevda skönhet och fulländning, vilket underbyggs med en lång rad uttalanden från musikteoretisk och teologisk litteratur. Ett värdefullt appendix i boken är av just detta skäl de passager i fulltext och egen översättning som berör musikaliska och harmoniska proportioner hos Werckmeister (1687, 1691, 1702), Walther (1708), Buttstett (1716),

Mattheson (1717, 1722, 1747), Fux (Mizler-översättningen av *Gradus ad parnassum* 1742), Agricola (1754) och Neuss (1754).

Den som säger något stort och sant om stor och sann musik är en stor och sann musikforskare. Tatlow har med sitt rigorösa, självständiga och originella arbete lyckats kasta helt nytt ljus på vad som troligen är de mest skärskådade verken under de senaste hundra årens musikforskning. Att en forskare av denna kaliber är bosatt och verksam i Sverige ska vi vara mycket tacksamma för. Sveriges hittills endast två betydande Bachforskare har vi fått till låns: Hans Eppstein (1911–2008) och Ruth Tatlow (född 1956). Man kan bara hoppas att Tatlows banbrytande arbete inte blir en forskningsmässig monolit, utan att hon själv och andra följer den musikaliska poetiken i den riktning den pekar, nämligen mot att icke-hörbara, till notationen bundna proportionsförhållanden spelat en roll i Bachs tankevärld, som ingen modern bedömare tidigare kunnat föreställa sig.

Mattias Lundberg

Counterpoint and partimento

Peter van Tour, 2015. *Counterpoint and partimento: methods of teaching composition in late eighteenth-century Naples*. Studia musicologica Upsaliensia, nova series 25. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. 318 s. ISBN 978-91-554-9197-0

Studiet av 1700-talets italienska musikteori har på sistone sett en ny vår. Tidigare bristfälligt förstådda *partimento*-manuskript har hamnat i centrum för uppmärksamheten inom detta fält, där bland andra Robert Gjerdingen och Giorgio Sanguinetti gjort betydelsefulla insatser med något olika angreppssätt. I synnerhet i Neapel spelade partimenti en

central roll i den professionellt inriktade musikundervisningen under 1700-talet. Här prioriterades praktiska övningar framför teoretiska instruktioner, och partimenti användes som verktyg för att förmedla musikens grundläggande vokabulär till studenterna genom att utveckla deras förmåga att bruka konventionella musikaliska formler produktivt. Att lära sig komponera i denna tradition innebar i hög utsträckning att lära sig bygga meningsfull musik på en grund av satstekniska klichéer. Pedagogiken grundades i en hantverksinriktad harmonilära snarare än en spekulativ musikteori. Metoden var framgångsrik och fostrade flinka tonsättare och improvisatörer som spred dess inflytande över stora delar av Europa, där den fortsatte att göra sig gällande långt in på 1800-talet.

Ett partimento kan beskrivas som ett utkast till en komposition eller improvisation – ett skelett som behöver utarbetas för att bli ett färdigt musikstycke. Partimentot noteras på ett ensamt notsystem och utgör i sin enklaste form en ren generalbasstämma, medan mer avancerade varianter även kan rymma nycklar till den kontrapunktiska utformningen av satsen – till exempel kan klavväxlingar ange temainsatser i olika stämmor i en fuga. Ett sådant grundskelett har potentialen att färdigställas till en flerstämmig sats på många olika sätt, vilket innebär att den som realiserar musiken alltid kan prova olika idéer inom de givna ramarna. Musiken skapas genom utveckling av någon av de implicita möjligheter som partimentot bär på. I en integrerad process får partimentostudenterna här öva harmonisering av baslinjer, stämföringsprinciper, dissonanshanteringsmönster och frasbyggen – stundom i kombination med imitativa stämsatser.

Peter van Tours *Counterpoint and partimento: methods of teaching composition in late eighteenth-century Naples* är en utomordentlig doktorsavhandling i historisk

musikvetenskap med musikteoretisk profil och lämnar viktiga tillskott till sin forskningsgren. Hittillsvarande skildringar av partimento-pedagogiken har lagt tonvikten vid dess koppling till praktiska klaviaturövningar och improvisation. van Tour har istället valt att undersöka vilken roll partimenti spelat i skriftlig kontrapunktsundervisning. Detta perspektivskifte utgör den ena av avhandlingens båda grundidéer och inriktningen mot kompositionsinstruktion har medfört att studiet av skissböcker som elever använt vid kontrapunktstudier varit av central betydelse. Fokuset ligger på situationen mellan 1750 och 1800 i Neapel, vars konservatorier Sant'Onofrio, Santa Maria di Loreto och La Pietà var berömda långt utanför stadens gränser. I äldre historieskrivning omtalas en rivalitet inom den neapolitanska skolan mellan två strömningar: Durantister, vilka arbetade i Francesco Durantes (1684–1755) efterföljd, och Leister, vilka förde vidare arvet efter Leonardo Leo (1694–1744). Denna schism, som fram tills nu endast burit anekdotens prägel, utgör framställningens andra utgångspunkt. Moderna forskare har överlag negligerat berättelsen om Durantister och Leister och valt att betrakta Neapels musikkultur som en homogen, enhetlig tradition. van Tour har emellertid tagit motsättningen mellan de båda riktningarna på allvar och har därmed fått syn på tidigare ouppmärksammade skillnader mellan Durantisternas och Leisternas kompositionsundervisning liksom deras musikteoretiska uppfattningar.

En av de iakttagna oenigheterna rörande bruket av partimenti var förbunden med Durante-skolans orientering mot konsten att skriva stämmor över en baslinje medan Leisterna betonade omvändbar kontrapunkt. I Durante-lägre studerades kontrapunkt genom melodiska diminutioner över givna partimentobasar. Ofta komponerade en elev

en rad varianter över samma basstämma vilket torde ha utvecklat den melodiska variationsförmågan. Hos Leisterna återfinns däremot inga partimenti i baslinjerna i skrivna kontrapunktsövningar. Här syftade skolningen till behärskning av dubbel kontrapunkt och följaktligen involverade övningarna komposition av stämmor både över och under ett tema, vilket gjorde partimentobasarna mindre användbara i detta utbildningssteg.

van Tour beskriver skillnaden mellan de båda falangerna som en motsättning mellan modernister (*scuola di Durante*) och traditionalister (*scuola di Leo*). Den från Durante utgående pedagogiken vid Sant'Onofrio och Santa Maria di Loreto var lämpad för odling av melodisk flyhänthet i den senaste stilen vilket passade väl för operakomposition – medan den Leo-anknutna metoden vid La Pietà låg närmare *stile antico*-idealet och komposition av kyrkomusik. Detta kan möjligen anses överraskande då Durante själv huvudsakligen skrev kyrkomusik och ingen musikedramatik, medan Leo däremot har åtskilliga operor i sin verkförteckning.

Karakteristiken ligger i samma riktning som Sanguinettis skissartade teckning av Leo och Durante i *The art of partimento* (2012), men van Tour är den förste som mer utförligt har synat de falanger som bär deras namn. Rörande vissa musikteoretiska spörsmål hade de båda lägren skilda uppfattningar på ett sätt som överensstämmer med den bakåtblickande respektive mer progressiva profilen: Leisterna uppfattade kvarten som konsonant medan Durantisterna såg den som dissonant, och i Leisternas undervisning förbands det andra skalsteget i *regola dell'ottava* med ett 6/3-ackord medan Durantisterna använde ett 6/4/3-ackord i motsvarande läge.

Efter 1806, vid en tid då de tre konservatorierna hade slagits samman till en gemensam institution, fanns tendenser till

en symbios mellan de båda skolbildningarna. Durantetraditionen fick dock ett större inflytande över eftervärlden än Leos undervisning som ansågs konservativ redan kring 1750. Studien finner också att en viktig extern influens på Neapels förhållandevis självtillräckliga konservatorier utgjordes av österrikaren Johann Joseph Fux ansedda kontrapunktslära *Gradus ad Parnassum* (1725), som påverkade utbildningen vid La Pietà och Sant'Onofrio från och med 1760-talet.

van Tour nyanserar alltså berättelsen om den neapolitanska skolan genom att urskilja en substantiell grund bakom ryktet om dess båda fraktioner, men också genom att beröra dess historiska utveckling. Samtidigt har han intagit ny mark genom målsättningen att ge en bättre förståelse av relationen mellan partimenti och undervisningen i komposition. van Tour framhåller att resultaten pekar mot att instruktionen i Neapel låg närmare den tyska generalbasläran än vad tidigare arbeten antytt. Avhandlingen både vidgar och skärper bilden av den neapolitanska partimento-historien, allt i en framställning rik på intressanta observationer och diskussioner.

Undersökningen vilar på ett omfattande källmaterial som författaren delvis själv har upptäckt under forskningsresor till musikarkiv runtom i Europa. Ett stort och betydelsefullt inslag är den insats van Tour har gjort för att reda ut källsituationen i den snåriga labyrint av handskrifter som lämningarna från den neapolitanska musikpedagogiken utgör. Han har lyckats identifiera upphovspersoner i en rad fall där tillförlitlig attribuering saknats och har bidragit till ökad klarhet rörande datering och kronologi. Det filologiska arbetet med materialet har underlättats av två databaser uppbyggda av van Tour vilka nu finns tillgängliga online: <<https://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>> och <<https://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php>>.

Databaserna katalogiserar fler än 10000 partimenti och solfeggi, vilka bland annat är nåbara via en form av incipitsökning.

De kontinuerligt växande kunskaperna inom det partimentoanknutna forskningsfältet har en tydlig praktisk-pedagogisk potential men öppnar även vägar för musikanalysen. I en Editorial i *Eighteenth-century music* (vol. 11, nr 1, 2014) analyserar Sanguinetti de nyvunna insikternas konsekvenser. Han påpekar att den centrala roll som prefabricerade musikaliska mönster spelade i 1700-talets musikskapande utmanar etablerade idéer om musikverks koherens, enhetlighet och unika identitet samt därmed lierade, idealiserade uppfattningar om upphovsmannaskap – idéer vilka varit grundläggande inom 1900-talets musikanalys. Tillfogas kan även att inblickar i partimento-traditionen oundvikligen kommer att påverka vår varseblivning av musik från de historiska platser där den varit livskraftig. Dess figurer letar sig snabbt in i öronen och spelar med i musiklyssningen. Partimentostudiet öppnar nya dimensioner i en repertoar som länge framstått som välförstådd och färdigutforskad.

Martin Edin

Musiker och folkbildare

Maria Westvall, 2016. *Musiker och folkbildare: fem porträtt av musiker som började sin bana inom militärmusiken*. Hedemora: Gidlunds förlag. 101 s. ISBN 978-91-7844-970-5

Det har varit ett nöje att läsa Maria Westvalls populärvetenskapliga bok *Musiker och folkbildare: fem porträtt av musiker som började sin bana inom militärmusiken*, dels för att den tagit mig med på en resa genom sju militärmusikers livsberättelser, dels för att den gett mig flera insikter och tankar när det

gäller musik- och orkesterundervisning och tillhörande lärande av idag. Sju decennier av musikaliska erfarenheter, inom specifika ramar och med specifika förutsättningar berättade av människor som vikt hela sitt yrkesliv åt musik i en eller annan form utgör kärnan i Westvalls bok.

Inledningsvis målar Westvall upp den fond som resan tar sin utgångspunkt ifrån. Där finns beskrivningar av dåtidens (1940- och 50-talens) syn på musikalitet, musikkunskap, musikaliskt lärande och folkbildning, samt av militärmusikverksamheten i sig.

Efter denna bild delar Westvall med sig av den metodik som legat till grund för att få fatt på ovan nämnda berättelser. Vi får veta att hon ur en stor grupp intervjuade och observerade militärmusiker, alla män, valt ut sju individer som inledde sina banor inom militärmusiken på 1940- och 50-talen. De har godkänt att deras namn används i studien, och är alltså inte anonyma. I möten med Westvall har dessa sju män, i fem intervjuer, delat med sig av musikaliska erfarenheter de gjort genom sitt liv, vilka i sin tur ger en bild av deras möjligheter och utmaningar vad gäller undervisning och lärande i musik, hur musikutbildningen bedrevs, samt vilken roll de och musiken hade i respektive lokalsamhälle.

I bokens porträttdel får vi sedan följa med på sju musikers banor genom musiklivet. De intervjuade är födda på 1920- och 30-talen och har vuxit upp i olika delar av Sverige, vilket erbjuder en unik erfarenhetsbank som Westvall förmedlar på ett levande och trovärdigt sätt. Fyra av de sju utbildade sig under militärmusiktiden till musiker vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm medan tre stannade vid kårerna i sina hemorter. Några av männens banor tog sin väg in i regionmusiken, och någon blev symfoniorkestermusiker medan andra intog roller som ledare för musikskolor. De har alla spelat dans- och jazzmusik i olika

konstellationer, samt medverkat i det lokala musiklivet på varierade sätt. Inte minst viktigt ur ett musikpedagogiskt perspektiv är att samtliga av de intervjuade militärmusikerna har bedrivit undervisning inom kommunal musikskola, studieförbund eller inom ramen för högre musikutbildning.

I slutet av boken väljer Westvall att dra ut några trådar ur materialet som hon anser har relevans för 2010-talets musikliv och -utbildning under paraplybegreppet hållbart musikerskap, vilket definieras av aspekter som att tillhöra något större, att utveckla en gemensam jargong, att ingå i ett stort kontaktnät, samt att hålla en öppen attityd mot varierade instrument, genrer och musikaliska sammansättningar.

Nätverken visar sig vara oerhört viktiga när det gäller de deltagande männens fortsatta professionella musikerliv. De blir alltså ledare vid en mängd viktiga institutioner så som kulturskolor, högre musikutbildning och bildningsförbund, samt i amatörorkestrar, och Westvall betonar att de visar sig ha en reflekterad syn på verksamheterna, med fokus på socialt och musikaliskt samspel, liksom delaktighet bland personalen. De intervjuade etiketteras också som musikaliska folkbildare, som intagit kunskapsförmedlande roller, i vilka de riktat sig till "alla". Analysen visar sammantaget på att de kombinerat musikalisk specialistkompetens med pedagogiska aspekter som rör delaktighet och demokratiska värden.

Den syn på musik och musikverksamhet som framträder i analysen av berättelserna utgörs av en öppenhet vad gäller genrer, samt att militärmusikerna ser musikverksamhet som kreativ, social och unikt mänsklig. De lyckas enligt Westvall att balansera mellan mästarlärlingstraditionen och att vara kreativa, i en anda av ordning, hjälpsamhet och rutin. De musikaliska lärandeprocesser de erbjuder i sina professionella gärningar präglas enligt

analysen av såväl hantverkskunnande som ceremonier.

Innan jag går in på punkter jag uppfattar som relevanta att diskutera med utgångspunkt i att Westvall understryker vikten av livsberättelsernas aktualitet för 2010-talets musikpedagogiska verksamheter, vill jag understryka att boken vunnit på en skärpning av språket, eftersom det till en viss grad står i vägen för dess viktiga budskap.

En intressant aspekt som framkommer i analysen av de intervjuades berättelser gäller vilka förkunskaper och vilken musikalisk kompetens som krävdes för att ses som duglig i militärmusikverksamheten. Det är tydligt att flera av de intervjuade inte från början ansågs vara speciellt lämpade för att musicera. Förkunskaper som krävdes var att kunna "gå i takt" och ha ett fungerande gehör. Musikerna var endast 13–14 år när de började, de kom från arbetarhem, och anställningen vid en militärmusikkår sågs som en viktig försörjningsmöjlighet, säkrare än till exempel cykelbud eller springpojke. Det faktum att de faktiskt lärde sig musik, skolades in i musikerskrået, och sedermera försörjde sig som musiker är något att reflektera över när det gäller synen på vem som har rätt att tillägna sig musik som konstnärlig uttrycksform, inom ramen för dagens etablerade institutioner.

Läsningen ger inte minst insikt i vilken viktig influens i musik- och kulturskoleliv de män som genomgått militärmusikutbildning faktiskt är och har varit. Hur militärmusiken var organiserad som lärande organisation har uppenbarligen fått konsekvenser för kulturskolans uppbyggnad och design, liksom för hur själva undervisningen i stora drag går till, samt vilken roll en instrumentallärare generellt har. Mästar-lärlingstraditionen dominerade militärmusikundervisningen, tillsammans med orkesterdeltagande med hög grad av disciplin, vilket erbjöd männen såväl musikaliska som

sociala erfarenheter och sammanhang. De fick också gehörs- och musikteorilektioner, vilket fortfarande 2018 är något som erbjuds kulturskoleelever som deltar i avancerade program: ett erbjudande om att förvärva musikalisk kompetens i en strukturerad miljö. Berättelserna vittnar om att männen inspirerades att arrangera musik och lära sig nya instrument, inte sällan inom nya genrer. Det talas sällan om prestationsångest och istället betonas tillhörighet av de intervjuade. De är genomgående emot hierarkier, men uppskattar disciplinen inom militärmusiken. De vittnar om att dessa erfarenheter och vanor har varit viktiga för dem i de roller de inträtt i som ledare, musiker och pedagoger. Militärmusiken framstår som ett system som återföds i, och kanske konserveras av, kulturskolor, studieförbund och högre musikutbildning. Jag hade gärna sett en diskussion av detta fenomen i boken. Frågor som uppstår är till exempel: Vem är välkommen i kulturskolan? Vilken typ av musikaliskt innehåll, genrer och undervisningsformer favoriseras? Vilken typ av musikaliskt lärande erbjuds?

En sak som förvånar mig är att genusproblematik inte belyses i boken över huvud taget, med tanke på att författaren understryker vikten av den historiska berättelsens konsekvenser för dagens musikutbildning, musikliv och folkbildning. Om grunden för svenskt kulturskoleliv i så hög grad är präglad av militärmusikers erfarenheter och visioner, vore det relevant att diskutera kvinnliga, och andra genustillhörigheters, totala frånvaro inom militärmusiken och i berättelserna om vägarna genom densamma. Vad har det fått för betydelse vad gäller till exempel förebilder, målbilder, genreval och sätt att undervisa?

Jag väljer att ta upp några av punkterna som strukturerar bokens avslutande reflektioner utifrån ett genusperspektiv. Det finns ett flertal forskningsprojekt som närmast sig

genusproblematiken i skandinavisk musikundervisning. Dessa pekar till exempel på hur kvinnor (och andra genustillhörigheter) hindras i sin musikaliska utveckling, hur de tvingas lära sig andra saker än män, hur de styrs av den manliga blicken, hur de bemöts på ett förminsande sätt, samt hur avsaknaden av kvinnliga instrumentalistförebilder inverkar på deras möjligheter att spela de instrument de önskar.

En av Westvalls avslutande reflektioner är att de intervjuade har lyckats kombinera mästare-lärlingstraditionen de själva varit en del av med ett mer kreativt och öppet förhållningssätt. Här hade det varit mycket intressant att få ta del av hur de lyckats göra likvärdigt inkluderande musikaliskt lärande möjligt. Vad menas med "alla" i boken och vad menas med att vara kreativ i sammanhanget, när ordet flicka eller kvinna inte nämns över huvud taget? Militärmusikutbildningen drevs av män, de intervjuade omgavs av, musicerade och umgicks med män, utvecklade sin gemenskap och jargong med män, och de var alla själva män. När de sedan blev ledare och lärare inom musikinstitutioner som de också delvis var med och byggde upp, vilka utmaningar mötte de?

En annan avslutande reflektion fokuserar vikten av nätverk, när det gäller såväl musicerande som ledande och pedagogisk verksamhet. Om dessa nätverk endast består av vita män, som utvecklat sin musikaliska och pedagogiska kompetens inom ramen för militärmusiken, där mästare-lärlingstraditionen kombinerats med sociala och kreativa aspekter, vad får det då för konsekvenser? Kan detta kopplas till de starka reaktionerna på inkludering och gruppundervisning i kulturskolan, som visade sig i remisser formulerade som svar på regeringens utredning av kulturskolans roll och riktning i samhället?

Kan konstitutionen av dessa nätverk ha konsekvenser för vem som förväntas delta i kulturskolan, och på vilka premisser? Återigen, vem är "alla" i sammanhanget?

Den folkbildande aspekten är också intressant. När militärmusiken övergick till att bli regionmusikverksamhet med ett tydligt folkbildande uppdrag, genomförde männen i mindre grupper skolkonserter och liknande aktiviteter. Det eleverna fick höra var säkerligen musikuttryck på hög kvalitativ nivå, men vad var det de fick se? Män som musicerar tillsammans och för dem. Vad får det för konsekvenser när det gäller förebilder?

Avslutningsvis vill jag säga att alla som arbetar med musikpedagogisk verksamhet, inte minst inom ramen för kulturskola och högre musikutbildning, borde läsa denna bok. Den erbjuder en fantastisk ingång till ett unikt material av musikaliska livsberättelser, och den utgör ett viktigt bidrag för att förstå bakgrunder och orsaker till varför svensk musikutbildning ser ut som den gör idag. Den utgör en god och funktionell grund för vidare diskussioner om vilka traditioner och strukturer lärare och ledare inom musikutbildning på olika nivåer har att förhålla sig till, vad gäller syn på musikalitet, genrer, musik för alla, och relationen mellan styrning och frihet.

Cecilia Ferm-Almqvist