

## Recensioner/Reviews

**Andersson, Bengt (red.): Oss tonsättare emellan: Brevväxling 1913–1929 mellan Knut Håkanson och Josef Eriksson. Göteborg: Altfiol i väst, 2015. 348 s., CD. ISBN 978-91-63792-56-4.**

I *Svensk tidskrift för musikforskning* 2012 recenserade jag Bengt Anderssons utgåva av Knut Håkansons artiklar och recensioner i *Göteborgs handels- och sjöfartstidning* 1928–29, och nu har denne entusiastiske förkämpe för Håkansons musik sammanställt en bok med utdrag ur densammes brevväxling med Uppsalatonsättaren Josef Eriksson, uppskattad särskilt för sin fina och personliga romansproduktion. Det är en närmast unik brevskörd, inte bara genom sin kvantitet utan framför allt genom den inblick den ger i två tonsättartemperaments både konstnärliga och personliga värld. Brevsamlingen finns i Uppsala universitetsbibliotek, dit Eriksson skänkt den, och Andersson har haft sammanlagt 850 brev att välja bland, 545 från Håkanson och 305 från Eriksson.

De båda tonsättarna hör i dag tyvärr inte till våra mer kända och ofta framförda, och i min förra anmälan gjorde jag därför en kort presentation av Håkanson. Om Josef Eriksson (1872–1957) kan nu sägas att han kom från ett lärarhem i Söderfors men relativt sent kunde flytta hemifrån och börja ägna sig åt musik. I Uppsala tog han organist- och kyrkosångarexamen 1900 resp. 1901 och därefter musikhögrexamen vid konservatoriet 1906. Samtidigt studerade han komposition privat för Ruben Liljefors och Henning Mankell och piano för Lennart Lundberg. Eriksson stannade sedan i Uppsala, där han verkade som musikhögre vid folk- och småskollärarseminarierna, musikanmälare i tidningen *Upsala* och i olika omgångar som organist. Han levde av allt att döma i små och ofta betryckta omständigheter, och ett genomgående tema i hans brev är svårigheterna att få kompositionerna förlagda och få förläggarna att betala; han tvangs ofta att själv stå för sina utgåvor. Detta gäller ibland också Håkanson, men han som var fabrikörs- son med sitt på det torra kunde till en början hjälpa Josef Eriksson ekonomiskt, och när denne gick miste om ett tonsättarstipendium 1914 ordnade Håkanson tillsammans med en god vän ett årligt "anti-akademiskt" stipendium till honom. När de svåra åren efter första världskriget tunnade ut den Håkansonska förmögenheten, blev dock läget även för honom allt svårare. För att dryga ut inkomsterna gjorde de båda på var sitt håll tappra försök att anordna konserter, i första hand turnéer med sångare, men oftast gav sådana initiativ inget netto. Varje framförande av de egna styckena noteras annars med påtaglig tillfredsställelse, och när John Forsell sätter upp ett par av Erikssons sånger på sina pro-

gram, blir det en stor händelse. När Håkanson under 1920-talet blir dirigent för Borås orkesterförening, löser det åtminstone en del av hans pengabekymmer, och här kan han också lansera vännens stycken. Överhuvud propagerar de ivrigt på var sitt håll för den andres verk, och exempelvis kan Håkanson under sin recensenttid i GHT få in en sång av Eriksson i tidningens påsknummer 1928.

Brevväxlingen inleds av Håkanson som sände ett tack för noter han fått från Eriksson genom en god vän. Då, 1913, var Håkanson 26 år gammal och avslutade just sina studier vid Uppsala universitet och tog även han lektioner hos Ruben Liljefors. Ålderskillnaden på 15 år spelar en viss roll i de första breven, men snart blir de båda allt förtroiligare och alltmer förbehållslösa och utbyter tankar om det mesta från högtflygande konstnärliga frågor till de mest triviala vardagligheter. De börjar också regelbundet sända varandra sina nya kompositioner för påseende och kritik, och de tar oftast varandras synpunkter *ad notam*. När det gäller instrumentala verk tycker sig Eriksson ibland ha hantverkstekniska problem, och han skickar bland annat flera versioner av sin stora pianosonat i G-dur för bedömning. När han arbetar med sin stråksvit *Bukolika*, får Håkanson länge efterlysa en finalsats som aldrig kommer, och till slut bestämmer sig Eriksson för att låta den marschartade inledningssatsen tjänstgöra också som final, en i och för sig inte helt tokig idé. Håkanson som behärskar instrumentation betydligt bättre än Eriksson hjälper dessutom denne när sånger eller andra verk behöver orkesterdräkt.

Bengt Andersson kan sannerligen inte ha haft lätt att välja i den omfångsrika brevhögen. Han drar sig inte för att exponera både jordnära ting och mycket personliga utsagor, men det är tydligt att han har fäst sig särskilt vid brev som direkt handlar om de bådas egen musik. Han har därmed kunnat ge en viss bakgrund till många enskilda stycken och deras inspirationskällor. Åtskilligt sägs också om deras musikaliska smak, särskilt när andra tonsättares nyheter kommer på tal, och i allmänhet tycks de vara ganska eniga om vilken musik som – för dem – är viktig och betydande. Josef Eriksson berättar dessutom om sin närvaro, när tonsättarföreningen bildas 1918 och gör en snabbkaraktistik av kollegerna. Om P.-B. tycker de båda inte, och Håkanson är rädd för repressalier, när han i en artikel i den danska musiktidskriften *Musik* 1920 om Erikssons Karlfeldt-sånger skrivit: "hvilken välgörande kontrast till Peterson-Bergers "folklige" varietékostymering af samme diktargestalt!". Men när P.-B. ger konsert i Uppsala och Josef Eriksson med fru blir bjudna på den efterföljande supén, blir denne förvånad över hur "intressant, slagfärdig, fint bildad och oerhört beläst" det giftiga DN-märket är: "P.-B. är en fullkomligt olika typ mot t.ex. Stenhammar. Stenhammar verkar ju i högsta grad tillgjord, överlägsen, talar som ett orakel o.s.v. P.-B. är som en vanlig människa, utan några upphöjda eller tillgjorda later."

Det är ändå uppenbart att Andersson haft sitt Håkanson-intresse som utgångspunkt, ty citaten ur hans brev är påtagligt fylligare än ur Erikssons och det beror inte bara på att många av den sistnämndes förkommit. Bilden av Håkanson får successivt en allt tydligare skärpa, och man får flera nycklar till hans stilförändring från efterromantik till ny saklighet i den folkmusikpräglade och kontrapunktiskt inriktade produktionen från 1920-talet. Den ibland alltför lojalt vänliga tonen växer till dramatik, när han sedan berättar om sina olycksöden, förlusten av den gracilt vackra hustrun Omon till den plötsliga rivalen Ture Rangström och njurlidandet som till slut inte går att hejda; ett par av de gripande breven från de sista dagarna på sjukhuset publicerade Eriksson i sin minnesartikel över vännen i Folke Törnbloms antologi *Musikmänniskor* 1943. Kontrasten är minst sagt stor mellan Håkansons tidigare uppskattande ord om kollegan Rangström, vars enda egentliga svaghet är att han alltid vill sitta uppe så länge på kvällarna, och ilskan över hans och hustruns svek.

Utgivaren har onekligen haft en grannliga uppgift, som han i det stora hela skött med heder – det är en positiv värdering om jag upprepar min synpunkt från förra boken att hans kommentarer gärna hade fått vara ännu fylligare än de är. Men det måste anmärkas att Andersson inte uppmärksammat att brevväxlingen tidigare använts av Ola Nordenfors i hans avhandling *Känslans kontrapunkt* 1992, där han också ger ett inträngande porträtt av romanstonsättaren Eriksson och belyser den romansdebatt som denne 1921 deltog i; Andersson har endast stannat för Håkansons reaktioner på Erikssons inlägg. Nordenfors bok finns inte med i den korta litteraturförteckningen och inte heller Erikssons nämnda minnesartikel om Håkanson eller William Seymers (med många motsvarande brevutdrag) i samma antologi. Smått förvånande är förresten att Andersson ibland inte har valt de citat som där förekommer hos Eriksson, då de ju är prov på vad denne uppfattat som viktigt i kollegans brev. Genom sina urvalskriterier har Andersson fäst sig vid andra uppgifter än de Nordenfors tagit fasta på, och detta har medfört att läsaren i ett par fall kan få en fullständigare bild av originaltexterna genom att kombinera Anderssons och Nordenfors citat!

Utgåvan hade nog också vunnit på att några av vännernas artiklar hade fått vara med, särskilt den nämnda Håkanson-texten i danska *Musik* men också hans två senare Josef Eriksson-artiklar i *Ares* och *Vår Sång* och även Erikssons 50-årshyllning till Ruben Liljefors i *Musikern* 1921, den som börjar: "Finns det något jäkligare än att vara född till tonsättare i Sverige?". Men åtminstone Håkanson-artiklarna har måhända Bengt Andersson sparat till en kommande bok?

Den CD som medföljer boken och även finns separat utgiven ger en välkommen och sympatisk presentation av de två vännernas musik från de brevaktuella åren, och där samsas sånger av de båda, stråkkvartettstyckena *Bukolika* och *Ad tenebras* av Josef

Eriksson samt *Elegi* och *Romans i folkton* för violin och piano av Knut Håkanson. Medverkande är barytonsångaren Gabriel Suovanen, pianisten Solveig Wikman, den göteborgska Klarakvartetten och Göteborgsoperans konsertmästare Dieter Schöning.

Lennart Hedwall

## **Bohlin, Folke: Upptakter i den svenska vokalmusikens historia.**

Göteborg: Ejeby, 2014. 277 s., notex., ill. ISBN 978-91-88316-63-9.

Folke Bohlins nya bok innehåller hans personliga reminiscenser samt både utgivna och outgivna vetenskapliga artiklar, vilka han även har kommenterat och kompletterat. Samlingen belyser utmärkt Bohlins (f. 1931) mångfacetterade verksamhet. Den började år 1950 i Uppsala med studier i musikvetenskap och har fortsatt i 65 år, sedan 1970 i Lund. År 1986 blev Bohlin den första professorn i musikvetenskap vid Lunds universitet. Som forskare har han riktat sitt huvudintresse åt den liturgiska musikens historia i Sverige. Dessutom har han också verkat på andra områden rörande vokalmusik. Bohlin växte upp i Härnösandsbiskopens musikälskande familj (här kan man finna ett undantag från Bohlins annars noggranna detaljrikedom: sången "Säg, minnes du psalmen" är komponerad av Oskar Merikanto, inte av Ilmari Hannikainen) och har varit djupt inblandad i körverksamhet. I samlingens första artiklar beskriver han på sitt välkända sätt början för sin egen verksamhet. I dem kommer även svenska körsångens märkvärdiga personligheter fram: Eric Ericson, Dan-Olof Stenlund, kompositören Sven-Eric Bäck (vars körmotetter Bohlin analyserar i slutet av samlingen), liksom välkända körerna Orphei Drängar och Uppsala Akademiska Kammarkör.

Den medeltida liturgiska musikens frågor har ofta blivit behandlade i Bohlins arbete, även om han främst har prioriterat utvecklingen i Sverige efter reformationen. I en hittills opublicerad artikel (1985) uppträder han som "en andre opponent" till Ingmar Milvedens avhandling *Zu den liturgischen "Hystorie"* (Uppsala, 1972). Bohlin har gjort sig bekant med ett antal studier och källor gällande 1300-talets biskop i Skara Brynolf och "hystorior" relaterade till denne. Han hänvisar i sin senare kommentar också till samlingen *Liber Schole Virginis* utgiven av Anders Piltz, i vilken Bohlin också medverkat. Bohlin uppmärksammar kritiskt många detaljer och menar slutligen, till skillnad från Milveden, att "det måste fortfarande bedömas som fullt möjligt att Brynolfstraditionen hade sin rot i ett verkligt förhållande, det vill säga att Brynolf Algotsson faktiskt skrivit de fyra hystorierna".

Folke Bohlin har intill sista åren kallat forskare till koralseminarier i Lunds universitet. Exempel därifrån är hans egna inlägg vid dessa seminarier, av vilka tre trycks i den recenserade volymen (1990/2011/2014). Den gamla frågan om medeltida församlingssång i svenska kyrkor har inspirerat honom att betrakta närmare några dokument som gäller

sången "Det helge kors vår herre bär". Tidigare har man tänkt att denna troligen medeltida sång i den danska psalmboken av Thomissøn (1569) var en långfredagssång. Bohlin lägger märke till nämmandet av ordet "memoria" bl. a. beslut från Arboga år 1412 och analyserar en svårläst handskriven sångtext på ett blad i en finsk kyrklig bok från år 1549. Dessa har lett Bohlin till att betrakta sången som "en efterreformatorisk bearbetning av en senmedeltida folklig sång som sjungits under prästerlig procession efter mässans slut". Bohlin håller det mycket troligt att denna sång har sjungits av lekfolket. Däremot tror han att inte att skottverserna på folkspråk till de viktigaste sekvenserna har sjungits på detta sätt.

I tre artiklar som tidigare utgivits på olika håll behandlar Bohlin reformationens första skede i Sverige. Han betonar inverkan av psalmböcker från lågtyska områden, särskilt psalmboken av Joachim Slüter (1531) som även torde ha förmedlat liturgisk praxis från Nürnberg till Danmark och vidare till Sverige. Han lägger märke till några handskrifter som härrör från Västerås stift och som möjligen erbjuder belägg för svenskspråkig gudstjänstsång där redan år 1535, alltså tidigare än de välkända handskrifterna från Hög och Bjuråker, vilka är daterade till 1540-talets början. Särskilt betonar Bohlin översättningar och musikalisk adaption i två sånger: *O Lamm Gottes unschuldig*, som är en parfras av Nicolaus Decius (Rostock) på ett medeltida Agnus Dei, och Martin Luthers Credo-psalm *Wir glauben all an einen Gott*. Han lägger märke till att den förra källan torde vara det tidigaste belägget för sångens bruk i Östersjöområdet. För den senare erbjuder Bohlin några hänvisningar till sångens behandling i annan forskning. Han nämner melodin bl. a. i Johan Lindells utgåvor från 1780-talets Åbo. I den ursprungliga texten nämner Bohlin kort de finländska handskrifter som innehåller melodin under tiden c:a 1540 till c:a 1640. Här kan tilläggas att vid sidan av senare finländska handskrifter från 1600-talets början återfinns melodin redan i handskriften från St. Mårtens år 1596 (Gummerus-samlingen i Åbo landsarkiv, 163<sup>r-v</sup>: <http://www.narc.fi:8080/VakkaWWW>).

En viktig del i Folke Bohlins verksamhet har varit forskning rörande svenska koralmelodier. Till skillnad från danska psalmböcker trycktes i det svenska riket endast några få koralmelodier intill den stora koralpsalmboken 1697. Nu utger Bohlin på nytt bidraget *Sveriges äldsta koralksamling*, där han beskriver sitt handskriftsfynd i Gamla Uppsalas kyrkoarkiv. Artikeln är ursprungligen skriven år 1967, då Bohlin också utgav ett faksimil av handskriften. Samlingen av Olaus Erics innehåller 77 melodier, härstammar från åren kring 1600 och följer psalmernas ordning under 1500-talets andra hälft. Samlingen är den äldsta bevarade större melodikällan till dessa koraler i Sverige. Den finländska Loimijoki-handskriften kan dock härstamma från samma tid, om inte rent av tidigare. Denna följer inte ordningen i svenska psalmböcker men innehåller samma melodier, samt åtskilliga andra. Koralernas märkvärdiga ordning följer tyska melodisamlingar av

Burkhard Waldis (1553) och Valentin Babst (senast 1562). Samlingen finns publicerad online, i anslutning till tre senare finländska samlingar: *Gamla psalmmelodier från Finland* ([http://www2.siba.fi/virtuaalikatedraali/vanhatvirret/index\\_s.html](http://www2.siba.fi/virtuaalikatedraali/vanhatvirret/index_s.html)). Bohlins senare intresse förde honom till ett projektförslag (1974) om en svensk koralregistrant, d.v.s. en utförlig samling av svenska koralmelodier ur talrika källor. Förslaget finns nu tryckt på nytt med en kommentar där han konstaterar att projektet (som fortsatt under en lång tid) år 2014 införlivades i Arkivcentrum Syd i Lund. Bohlin hoppas att registranten i framtiden ska publiceras även på nätet – skulle det då även vara möjligt att utvidga den till att täcka hela Nordens koralhandskrifter?

Folke Bohlin är en av de få svenska musikforskare som haft stort intresse för musikkulturen i de östra delarna av det forna svenska kungariket. Vid sidan av finsk liturgisk musik har han sysslat även med "den första svenska operan": Johan Valentin Meders (1649–1719) *Commoedie oder Sing-Spiel "Die beständige Argenia"* som utfördes i Tallinn (då Reval) år 1680. Bohlin fortsätter nu det tidigare arbetet av svenska, tyska och estniska forskare kring detta verk. Han betraktar i ett bidrag i volymen de politiskt komplicerade problemen kring operan som ett möjligt skäl för Meder att lämna Tallinn år 1683.

Förutom de nämnda bidragen finns i artikelsamlingen intressanta bidrag till de svenska studentkörernas historia. Anmälaren hoppas av hjärtat att Folke Bohlin ska bevara sitt livliga intresse för musikens mångfald och länge ännu fortsätta sin verksamhet.

*Erkki Tuppurainen*

## **Hansson Stenhammar, Marie-Louise: En avestetiserad skol- och lärandekultur: En studie om lärprocessers estetiska dimensioner.**

Diss. Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet, 2015 (ArtMonitor, LII). 230 s. ISBN 978-91-98171-28-0.

Den 27. Mars 2015 disputerade Marie-Louise Hansson Stenhammar vid Göteborgs Universitet. Syftet med studien var "att beskriva och analysera lärprocessers meningsskapande innehåll i relation till begreppet estetiska lärprocesser" (s. 10). Forskningsintressen var riktade mot elever och lärares interaktionsprocesser, samt hur elever bearbetar aktiviteter till meningsskapande handlingar i undervisningen. Studien hade tre forskningsspørsmål: "(a) Hur beskriver lärarna lärprocessen och hur uppfattar eleverna den?; (b) Hur framträder lärprocessen i verksamheten?; (c) På vilket sätt kan lärande relateras till begreppen estetiska lärprocesser och konstens metoder?" (s. 11). För att besvara forskningsspørsmålen och uppfylla syftet etablerar hon en förståelsesgrund med teori om estetik och lärande, kombinerat med ett socialkonstruktivistiskt kunskapssyn och ett sociokulturellt perspektiv på lärande.

Metodologisk anvender Hansson Stenhammar en etnografisk influert ansats med fokus på observasjon av leksjoner i skolens samtlige fag, med unntak av idrett og helse. Interaksjonsprosessene mellom lærere og elever dokumenteres i feltnotater, situasjonsbundne samtaler og kompletterende intervjuer, individuelle med lærerne og gruppeintervjuer med elevene. Studien er designet som en *case study*, med Robert K. Yin som sentral metodologisk teoretiker. Utvalget består av 4 lærere og 27 elever i en musikk-klasse i årskull 5 på en F-9 skole med særskilt estetisk profil.

Det empiriske arbeidet ble innledet med en forstudie som bidro til å trekke målstyring som kontekstuell vilkår inn i hovedstudien på en sterkere måte enn opprinnelig planlagt. I resultatpresentasjonen beskriver hun, for uten målstyring som vilkår for læreprosessenes innhold, lærernes idealbilder av læreprosessen og forbilder for kunnskapsdannelse fra multimedial dialog, og i tillegg elevenes selv vurdering.

Sammenfatningsvis fant Hansson Stenhammar at det fantes motsetninger mellom lærernes idealbilder av læreprosessenes innhold og den faktiske virksomheten, og mellom lærernes og elevenes respektive beskrivelser. For elevene framsto læreprosessene mer som reproduksjoner av automatiserte kunnskaper enn som dynamiske prosesser. Dette førte til en videre diskusjon hos Hansson Stenhammar om hvordan lærernes idealbilder av læreprosessenes innhold i sin tur forholder seg til studiens forståelse av estetiske læreprosesser og kunstens metoder.

Studiens resultat tolkes utifrån två huvudområden: Den rådande lärkulturen och läroprocessers innehåll. Dette presenteres relatert til hvert enkelt forskningsspørsmål, før hun sammenfatter det hele i en avsluttende diskusjon. I tillegg til å diskutere kunstens metoder i relasjon til studiens resultat og tidligere forskning, diskuterer hun her også den kontekstuelle språkbrukens betydning for hvordan lærere og elever i interaksjon konstruerer sine oppfatninger om lærende og kunnskap.

Jeg vil peke på 7 momenter i resultatpresentasjonen og den avsluttende diskusjonen der Hansson Stenhammar i særlig grad bidrar til kunnskapen på forskningsfeltet. Det gjør hun ved å peke på tydelige trekk i sitt eget materiale som viser

- at kunstens metoder ikke synes nærværende i de estetiske fagenes læreprosesser,
- at begrepene 'skapende', 'kreativitet', 'fantasi' og 'undersökande' får en annen betydning i en konvensjonell skolekontekst enn i en rent kunstnerisk undervisningsmiljø,
- at det finnes ingen generelle belegg for at arbeidet i estetiske fag automatisk gir bedre læring i andre fag,
- at til og med den skapende delen i ulike skapende prosjekt framstilles av lærerne som en oppgave som skal utføres etter en viss forutbestemt framgangsmåte, noe som er i tråd med C. Ericsson och M. Lindgrens resultat (*Musikklassrummet i blickfånget: Vard-*

*agskultur, identitet, styrning och kunskapsbildning*, Högskolan i Halmstad: Sektionen för lärarutbildning, 2010),

- at det synes å eksistere en uttalt forestilling om at de såkalte estetisk-praktiske fagenes læreprosesser utvikler kreativitet,
- at om det estetiske aspektet skal kunne utgjøre en del av læreprosessene i alle fag, kreves det bevisste, didaktiske valg av hver enkelt lærer, og,
- at det er vanskelig å definitivt avklare om og hvordan begrepene 'konstnærslgt' og 'estetisk', samt 'estetiske lærprosesser' og 'konstens metoder' kan anvendes i relasjon til spesifikke eller generelle læreprosesser.

Til tross for disse svært viktige bidragene, kan det likevel reises enkelte spørsmål til grunnlaget for de resultatene som presenteres, eller med andre ord, til sider ved det teoretiske og metodologiske fundamentet for studien.

Teoretisk definerer hun forskningsobjektet sitt som "[...] lærprocessers estetiske dimensjoner i form av konstens metoder [...]" (s. 79). Imidlertid savnes en nærmere diskusjon om forholdet mellom estetiske dimensjoner og konstens metoder. Spørsmålet er om de estetiske dimensjonene knyttes så tett til konstens metoder at det reduserer estetikk til teori om kunst og derved de såkalte estetiske fagene i skolen til utelukkende kunstneriske fag. Et annet problem gjelder spørsmålet om hva som er *konstens metode*. Her anvender Hansson Stenhammar en definisjon med karakteristika som *kritisk tänkande, kreativitet, problemlösning, reflektion, analys, kommunikation, kreativitet och fantasi, undersöka, experimentera, använda olika förståelser av det som studeras, genom det okända se nya betydelser av det redan kända*. Alle disse karakteristika, også sammenstilt, kan imidlertid anvendes om metode i svært mange sammenhenger og kan neppe sies å være spesielle for kunst. Et tredje problem er at det savnes primärlitteratur om estetikk og en diskusjon av estetikkbegrepet som sådant.

Studiens sosiokulturelle perspektiv på lærende kunne ha vært utnyttet bedre i resultatdiskusjonen. Svarene på forskningsspørsmålene reflekterer i mindre grad enn ønsket, teoriens muligheter for å perspektivere empirien. Dette gjelder særlig aspekter av kollektivt lærende.

Metodologisk betegnes studien som en "fallstudie", eller en *case study*. I den sammenhengen savnes en begrunnelse for hvorfor et slikt design ble valgt. Studien blir heller ikke posisjonert i forhold til de ulike formene for casestudier som beskrives i den metodologiske teorien på området. I tillegg beskrives verken den observasjons- eller intervjuguiden som ble anvendt. I en kvalitativ studie der resultatene ikke er generaliserbare, står eller faller mye av troverdigheten med transparens og systematikk i det forskningsmetodiske opplegget. Om disse kategoriene hadde vært bedre ivaretatt, kunne resultatene i studien ha blitt tillagt enda større vekt.

Til tross for slike innvendinger mot deler av arbeidet, bidrar Hansson Stenhammars studie til å reise spørsmål og påpeke utfordringer i både vitenskapelige og hverdags-språklige forståelser av estetiske læreprosesser i skolens ulike fag. Disse spørsmålene og utfordringene bør dras inn debatten om skolen og få betydning for den videre utviklingen av hvordan de estetiske fagene så vel som de øvrige fagene i skolen forstås og videreutvikles.

*Geir Johansen*

### **Hedås, Kim: Linjer: Musikens rörelser – komposition i förändring.**

Diss. Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet 2013

(ArtMonitor XL). 336 ss., ill., DVD. ISBN 978-91-979993-6-6.

En av de första saker man slås av när man börjar titta i Kim Hedås avhandling *Linjer: Musikens rörelser – komposition i förändring* är omfattningen. Sexton kompositioner och en bok på drygt 300 sidor ger en mastig upplevelse och även om den är helt i linje med övriga avhandlingar som producerats de senaste åren bör man kanske ändå fundera över hur stor en konstnärlig doktorsavhandling egentligen bör vara. En DVD med dokumentationen av de konstnärliga verken är föredömligt producerad och gjord för läsning i en webbläsare snarare än en DVD-spelare, och även om inga digitala format har särskilt lång livslängd så lär det öppna HTML-formatet överleva det slutna DVD-formatet.

Trots omfattningen gör den klara strukturen att materialet blir överskådligt även om texten erbjuder en del motstånd. Det finns ingen direkt information om hur de olika linjer som avhandlingen är organiserad i har tillkommit. Som jag uppfattar det så har de vuxit fram ur forskningsprocessen och, så att säga, använts som ett raster för att gruppera musiken, delvis i efterhand – även om jag är säker på att något av de senare verken har tillkommit *genom* rastret snarare än tvärtom. I slutet av första kapitlet hittar vi två, för kanske all forskning, helt centrala ställningstaganden: "Det är omöjligt att förbli anonym" och "Jag behöver gå in som mig själv". (Nu håller säkert inte alla med om att det subjektiva förhållningssättet är en förutsättning för all forskning men i artikeln "Beyond validity: Claiming the legacy of the artist-researcher" i *STM* 2013, ss. 1–17, diskuterar jag och Stefan Östersjö just detta.) Forskningsfrågan beskrivs som: "Hur kan förändringarna, som relationer mellan det som är musik och det som inte är musik ger upphov till, skapa möjligheter för komposition?" Min omedelbara fundering är hur det ens är möjligt att avgöra vad som otvetydigt är musik och vad som inte är det, men den diskussionen återkommer vi till längre fram. Metoden, som vi också ska återkomma till, beskrivs helt kort som "En reflexiv rörelse mellan undersökningens olika delar."

Jag kan vara fundersam kring denna metod. Just reflexion är ett ord som ständigt återkommer i diskussionen om den konstnärliga forskningens metoder. Då ett av syftena

med forskningsmetoden är att skapa nya gränssytor till det som ska beforskas skulle jag först vilja se hur reflexion som forskningsmetod i så fall skiljer sig från reflexion i konstnärligt skapande, eller, i det tillfälle den konstnärliga metoden också är forskningsmetoden, på vilket sätt bidrar metoden till att synliggöra det som tidigare varit dolt?

Julia Kristevas begrepp intertextualitet är en uppenbar referens när temat är relationer mellan olika iterationer av konstnärligt arbete och det lyfts fram som en immanent del av arbetet tillsammans med dialog, hypertextualitet, intermedialitet och ekfras. Ekfras kanske framstår som det mest användbara begreppet och det som närmast harmonierar med avhandlingens tematik, men det förekommer tyvärr bara i början, bl.a. i ett citat ur boken *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel* (red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur, 2002) och i samma citat igen på sidan s. 260. Det är synd för Hedås går här miste om en chans att ställa sin konstnärliga praktik mot en teoribildning med stor relevans, individualitet och potential.

Kapitlet om stycket *Raivadiado* och dess olika andra inkarnationer beskriver ett av de mest hänförande styckena musik i avhandlingen. Det härstammar egentligen ur ett annat verk, musik till en teateruppsättning av *Dödsdansen* 2007, och genom att vara samtidigt idiomatiskt och naturligt – naturligt i betydelsen att dess utveckling är organisk och okonstlad – pressar det gränserna för det hörbara och öppnar för ett lyssnande på flera olika plan. Men här kan man också skönja svagheten i avhandlingens tydliga struktur, en svaghet som i och för sig många konstnärliga forskningsprojekt delar: strukturen i presentationen gör inte alltid rättvisa åt komplexiteten i innehållet. I strävan efter en enkel och välstrukturerad ingång riskerar man att för formens skull förenkla det komplexa utan att det därför blir mer lättförståeligt. *Raivadiado* skulle lätt kunna passa in under vilken som helst av de fem linjerna, så varför begränsa det till bara en? Vad man vinner i struktur riskerar man förlora i innehåll. Första delen avslutas med en reflektion om processer och förändringar. Det är första gången vi möter Henri Bergson, som känns som en viktig referens för *Linjer*. Flera av avhandlingens teman är centrala i hans arbete och det är i detta kapitel som jag först förstår hur annorlunda denna text är, hur jag blir tvungen att ge upp att reduktionistiskt försöka analysera utsagorna, utan istället placera mig i textens flöde.

"Att börja att tala är att gå in i diskursens riskabla ordning" skriver Cecilia Rosengren i *Conway: Naturfilosofi och kvinnliga tänkare i barockens tidevarv* (Göteborg: Glänta, 2009) som Hedås citerar i kapitel 7. Att föra in kontinentalfilosofin i ett arbete som strävar efter att studera relationerna mellan det som är musik och det som inte är det, gör mig fundersam och en smula förvirrad. Vad är det i forskningsfrågan jag inte förstår? Utifrån vad jag läst och hört fram till nu, hade det inte varit mer framkomligt att söka dekonstruera den binära relation mellan musiken och det som inte är musiken snarare

än att söka definiera den? Om jag läser in lite mellan raderna: är författarens konstnärliga praktik en diskurs (i Foucaults mening) vars utveckling beror på mötet med det som inte är del av den diskursen från början? Men var passar då Deleuzes begrepp *blivande* som anförts på nästa sida i avhandlingen in i bilden? Deleuzes metod för att komma runt dikotomier som människa och natur (och kanske musik och icke-musik), är att hänvisa till *blivande* som ett tillstånd som gör att distinktionen mellan det enas slut och det andras början blir omöjlig att göra. Jag funderar över om inte forskningsfrågan snarare ligger närmare följande fråga: *Hur och under vilka förutsättningar blandar sig livet/världen/naturen i det som vi definierar som musik?*

Utifrån den ursprungliga frågan, vad kan jag berätta om möjligheterna som skapats för Kim Hedås? Tveklöst har de många konstnärliga samarbetena skapat just möjligheter för komponerandet men från avhandlingen får vi inte veta mycket om det, annat än i resultatet. Vi vet att det påverkar men inte hur. Det får mig att tänka att forskningsfrågan i detta fall faktiskt egentligen inte är frågan utan metoden. Kim använder mötet med det andra, med komponerandets ontologiska motsats, som en metod att förstå hur processerna kan utvecklas och hur hon kan driva sitt eget arbete vidare, i ett försök att optimera sina egna konstnärliga processer. Att se frågan som metod löser delvis också ett annat problem, nämligen att avhandlingen inte positionerar sig gentemot andra konstnärliga arbeten som rör just relationen mellan det som är "musik och det som inte är musik". Att diskutera vad som är musik och vad som inte är det i en post-Cage-era utan att beröra sextiotalets experiment på området gör det onödigt svårt att förstå vad som är Kim Hedås avsikt, men om detta istället är metoden snarare än frågan blir inte just den bakgrundsanalysen lika påträngande viktig.

Kim Hedås avhandling är ett gediget arbete. Det är en avhandling som placerar sig i den tradition som Göteborgs universitet har etablerat för konstnärlig forskning i den nya konstnärliga examensordningen. Språket är vackert, nästan poetiskt, och reflekterande. Svaren är formulerade som möjligheter, där ibland många sådana ges. Frågeställningarna, till en början en smula vaga och inte omedelbart närvarande genom hela arbetet, flyter ibland ut till utkanten för att sedan återvända och uppträda mitt i centrum igen. Här finns således många öppningar för fortsatt forskning. Arbetet kräver sin lyssnare och ju närmare man kommer det, desto tydligare blir det, men tydligheten uppenbarar sig närmast på ett musikaliskt plan snarare än ett strukturellt. Avhandlingen ger oss på så sätt ett ganska radikalt bud på individuell, intermedial, konstnärlig kunskapsutveckling och jag vågar påstå att konstnärlig forskning i musik i Sverige ligger bra till.

*Henrik Frisk*

**Ingram, Catherine och Russel, Ian (red.): Taking Part in Music: Case Studies in Ethnomusicology.** Aberdeen: Aberdeen University Press, 2013. 351 s., ill. ISBN 978-1-85752-001-9.

Att musika spelar roll – så skulle antologin *Taking Part in Music* kortfattat kunna sammanfattas och redan i antologins titel signaleras de två huvudsakliga ansatserna i samlingen: "deltagande musikande" och betoningen på ett antal fallstudier. Totalt utgörs antologin av tjugo artiklar och redaktörernas inledning. Artiklarna är tematiserade i fyra underavdelningar: "Musical Issues", "Sociality and Relationships", "Place and Space" och "Musical Participation in the Swedish Context". Ursprunget till artiklarna är European Seminar in Ethnomusicology:s (ESEM:s) tjugosjunde konferens som hölls vid Elphinstone Institute, University of Aberdeen, Skottland, i september 2011.

En basal utgångspunkt för antologin är att det är viktigt att utforska olika former av deltagande i musikaktiviteter. Redaktörerna inleder med att understryka att deltagande i musik spelar en stor roll i många kulturer. Bara det gör området i sig viktigt att utforska. Men, understryker de vidare, deltagande i musikaliska aktiviteter kan också uppfylla många andra viktiga funktioner: "it can educate, spiritually enlighten, advance social connections, demonstrate and validate particular social affiliations, unite diverse individuals in particular contexts of time and space, help develop courage or political willpower, and promote physical and mental wellbeing" (s. 1). I linje med denna breda ansats, har jag här valt att i ett svenskspråkigt sammanhang tala om detta som deltagande musikande.

I centrum för samtliga studier i antologin, om än på väldigt olika sätt, står fallstudier av deltagande musikande. Flera av författarna använder sig av Thomas Turinos *Music as Social Life: The Politics of Participation* (2008) som teoretisk utgångspunkt, och anknytningen till Turinos begrepp "participatory performance" respektive "presentational performance" är naturligtvis relevant i studier av det här slaget. Här bidrar detta dessutom till ett gemensamt teoretiskt ramverk för flera av bidragen som i sin tur skapar en röd tråd mellan dem trots deras sinsemellan stundtals stora olikheter.

Med detta sagt, kan emellertid också konstateras att en del av fallstudierna aldrig riktigt lyckas lyfta sig över den egna horisonten och blicka utåt. I dessa fall hade jag gärna sett att en del av de ibland ganska långa och redovisande redogörelser för respektive fält kunde kortas ner till förmån för ett starkare teoretiskt förankrat resonemang kopplat till den empiri som presenteras. Detta gäller exempelvis Gillian Frenchs "Follow the band: the role and function of community brass bands in the Scottish Borders common ridings". Hennes tyngdpunkt ligger i stora delar på en historisk redogörelse som gärna kunde kortats ner till förmån för ett mer utvecklat resonemang runt olika aspekter av

brassbandens funktion i de två samhällena, liknande den som nu enbart berörs i den avrundande sammanfattningen.

En spännande aspekt av deltagande som också framträder i antologin, och som också kortfattat nämns av redaktörerna, är deltagande som forskningsmetod. I flera av fallstudierna utgörs forskarens eget deltagande i den musikkultur som undersöks en central del i hur hen fått tillgång till det fält som studerats. Gränsen mellan deltagande musikande som ett studieobjekt i sig och forskarens deltagande musikande som forskningsmetod hänger därmed i vissa av studierna väldigt nära samman. De flesta av författarna balanserar väl i deras redogörelser av det som de studerat och deras eget deltagande, även om jag hade önskat att fler hade haft det tydliga resonemang runt detta som återfinns i Pamela Cotters bidrag "Foreigners in the session: an examination of participation and authenticity at the Costello's Irish music session".

Eftersom den här recensionen skrivs för just den här tidskriften, vill jag särskilt säga några ord om den svenska avdelningen i antologin. Den har fått en form som nästan påminner om en antologi i antologin, med en egen inledning samförfattad av samtliga bidragsgivare och därefter bidrag av, i tur och ordning: Dan Lundberg, Susanne Holst, Marika Nordström, Alf Arvidsson och Ingrid Åkesson. Dessa ingick alla i forskningsprogrammet "Musikskapandets villkor: Mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik" (2010–2013) och det är delresultat från deras delar i programmet som presenteras här.

Liksom antologin i stort, har också de svenska bidragen uppfattat deltagande musikande som ett vittomfattande forskningsområde. Det svenska projektets vinkling att studera detta utifrån musikskapandets villkor öppnar upp för ingångar som inte alltför ofta återfinns inom den svenska och skandinaviska musiketnologiska forskningen, även om den tangeras inom annan musikforskning. De svenska bidragen har också jämfört med antologin i stort, en något större bredd rörande val av studieobjekt, som exempelvis i Alf Arvidsson artikel "Some characteristics of contemporary art music composition in Sweden".

Jag är enig med de svenska bidragsgivarna att de villkor som omgärdar musikskapande också påverkar deltagande musikande på olika sätt. Jag är också enig i att musiketnologiska perspektiv kan och bör anläggas även på andra genrer än det som återfinns på den västerländska folk- och världsmusikscenen och på "de andras" musikkulturer. I båda dessa avseenden berikar de svenska bidragen antologin i stort. Men i några fall, exempelvis rörande Dan Lundbergs i övrigt intressanta artikel "Describing your music to the Arts Council: Interacting with a grant system", hade jag ändå önskat ett förtydligande av hur de svenska bidragen relaterar till deltagande musikande, om inte annat för att framhäva vikten av att också se till de villkor som omgärdar musikande vid studier av just deltagande musikande.

Genom att antologins fjärde del inte tematiseras på motsvarande sätt som de övriga tre delarna (exempelvis temat "Place and Space"), riskerar också de stora släktskap som finns i några av de svenska artiklarna med övriga teman att komma i skymundan. Detta gäller framför allt Ingrid Åkessons artikel "Participatory and multidirectional music-making: Small-scale singing events as creators of counter-aesthetic?", som till innehåll och utformning hade platsat lika bra i något av de andra temana som i den svenska delen, bland annat med tanke på hennes anknytning till Thomas Turinos begreppsapparat och val av vilket musikaliskt fält som studeras.

Avslutningsvis måste jag erkänna att jag inte är helt säker på vad mitt sammanfattande omdöme om *Taking part in Music* är. Att läsa en antologi från pärm till pärm, som den som är satt att recensera den behöver göra, erbjuder en läsupplevelse där de enskilda artiklarna träder tillbaka till förmån för en större helhet. I det här fallet bygger den helheten på antologins betoning av deltagande musikande och dess tematiska underavdelningar kombinerat med några – kanske tillfälliga – röda trådar såsom Turinos begreppsapparat. Det medför att enskilda fallstudier som i sig själva kanske inte "ger" så mycket, bidrar till en bredare kartläggning av möjliga aspekter på deltagande musikande. På så sätt lyckas antologin illustrera att helheten i vissa fall faktiskt är större än delarna. Det är antologins styrka. Det gör också att störst behållning av antologin nog fås om den läses i sin helhet. Frågan är kanske i hur hög utsträckning detta sker.

*Karin Larsson Eriksson*

### **Johansson, Linus: Taking it as a Man? Music, Youth, and Gender, Outside and Within Mainstream Media Cultures. Diss., Inst. för musikvetenskap, Uppsala universitet, 2015. 348 s., notex.**

Under 2000-talet har musikartister i ökande omfattning börjat använda sig av digitala medier för att sprida och marknadsföra sin musik, samt för att upprätta kontakt med sina fans. Internet är det centrala mediet för spridning och marknadsföring av musik idag, även om musikbruk också involverar andra medier, i till exempel konserter och andra liveupplevelser, eller hemmalyssnande i ljudanläggningar. Internets betydelse är också giltigt över genregränser, både för *mainstream*, klassisk musik och för avantgardet. I Linus Johanssons avhandling som lades fram mars 2015 undersöks artisten Le Bombe och rockgruppen Sahara Hotnights utifrån deras musik och dess spridning online, främst på hemsidor. Det är två ganska olika musikprojekt som författaren gett sig på att analysera i två fallstudier, men de har också gemensamma nämnare: båda materialen öppnar för

analyser av genus, medier och ideologi. Medan Sahara Hotnights var kända för en stor publik vid millennieskiftet är Le Bombe ett mer okänt artisterskap. Varken Le Bombe eller Sahara Hotnights är verksamma som artister idag vilket ger fördelen att författaren kan titta tillbaka på hela deras karriärer och se förändringar, utveckling likväl som mönster och konstanter.

Det är ett stort empiriskt och teoretiskt arbete som avhandlingen grundas på, ett arbete som sträckt sig över en längre tid, har en teoretisk spännvidd, ett stort material och som använder sig av flera metoder. I sin forskning analyserar Johansson tematiser som medier/teknik, genus/maskulinitet och ideologi/diskurs utifrån de två aktuella fallstudierna. Delvis beror nog omfattningen av arbetet på att avhandlingsarbetet också har pågått under en lång tid, en del av materialet är från 2001, men mångfalden av teoretiska perspektiv, forskningsfält och begrepp kan också tänkas vara en konsekvens av ämnet: det finns många perspektiv som kan användas för att belysa frågor om musik på internet, medier, genus och teknik. Författaren har valt att ta med så många teorier och resonemang han får plats med och avhandlingen präglas av eklektiska och originella förhållningssätt till samtida humanistisk forskning och teori.

Ett av avhandlingens mer konkreta bidrag till musikforskningen är en insiktsfull diskussion om begreppet *mainstream* utifrån tidigare forskning. Författaren definierar *mainstream* i musik som lättillgängligt, återkommande i offentligheten och bärare av konsensusinriktade budskap efter en diskussion om hur begreppet ofta töms på mening. Han menar även att *mainstream*-kultur är sådan kultur som är ständigt närvarande i samtidens medier och som präglas av intertextualitet. I förhållande till Sahara Hotnights framgångar blir begreppet särskilt intressant, som unga kvinnor och rockmusiker med rykte om sig att vara ett utmärkt liveband var de en *mainstreamens paradox*. En framgångsrik sådan, kanske just därför att deras artisterskap och musik re-positionerade samtida rockmusik under en tidsperiod där kommodifiering av feministiska budskap var vanlig. Mainstream är med andra ord också potentiellt musik som utmanar konsensus lagom mycket, både politiskt och estetiskt. Le Bombes artisterskap analyseras istället som ett uttryck för avantgarde och motstånd mot konsensus. Fallstudierna i avhandlingen är ett välkommet bidrag till samtida svensk musikforskning där artisterskap idag sällan analyseras så här noga. Linus Johansson genomför både välgrundade musikanalyser och förmår kombinera dessa med diskussioner om låttexter, mediering via hemsidor samt genom att kontextualisera sina analyser.

*Taking it as a man?* är en avhandling med ett antal ambitioner. Många teoretiska fält diskuteras, många syften och frågor ställs upp och samtidigt som framställningen och mångfalden gör arbetet originellt ligger också avhandlingens svaghet i spretigheten och förmedlingen av mångfalden. De teoretiska diskussionerna håller ibland inte ihop och

strukturen på texten är framtung och svårgenomtränglig. Till exempel utger sig författaren för att täcka in (bland annat) marxistisk ideologiteori, feministisk teori, forskning om teknik och medier, hermeneutik, diskursteori och hegemoni, ungdomsforskning, samt maskulinitetsforskning. Det är svårt att ge en rättvisande bild av så olika och omfattande forskningsfält i en och samma avhandling, att kombinera dem på ett produktivt sätt och dessutom lyckas få användning för dem alla i själva analyserna. Det lyckas heller inte författaren med. Arbetets vetenskapliga stringens skulle tjänat på ett tydligare ställningstagande: för vissa teoretiska perspektiv framför andra, för ett tydligt syfte och sammanhängande presentation av arbetets slutsatser. Men säkert skulle då en del av charmen och originaliteten i avhandlingen ha gått förlorad.

*Ann Werner*

**Marschner, Bo: At studere musikvidenskab: En stafet. BoD – Norderstedt: Books on Demand, 2015. 201 s., ill. ISBN 978-87-7145-480-2.**

Bo Marschner har verkat som lärare och professor i musikvetenskap vid Århus universitet mellan 1973 och 2008. Huvudtiteln till den nya boken *At studere musikvidenskab* kunde förleda läsaren att tro att det handlade om en introduktion för nya studenter i ämnet. Men undertiteln "en stafet" antyder något annat. På titelbladet ges ytterligare en kryptisk precisering, den fullständiga titeln är: *At studere musikvidenskab (1964-2014): En stafet*. Man kan rimligen gissa att det handlar om en balansräkning med utgångspunkt i författarens egen femtioåriga närvaro i disciplinen från 1964 fram till bokens färdigställande. Ordet "stafet" kan då tolkas som att Marschner ser sig som representant för en viss generation musikvetare som är på väg att definitivt lämna över till de efterkommande. Nog med preluderande. Boken utgör en betraktelse över musikvetenskapens situation, med fokus på Danmark men med en historisk bakgrundsteckning i vilken Österrike, Tyskland och i viss mån USA spelar huvudroller, och direkta jämförelser mellan Danmark och andra nordiska länder, främst Sverige.

Ur ett svenskt perspektiv är det första kapitlet intressant, eftersom det fäster på pränt och bekräftar den ungefärliga bild man har haft av skillnaderna mellan dansk och svensk musikvetenskaplig utbildning: främst att den danska grundutbildningen i musikvetenskap är mycket nära kopplad till musiklärarutbildning, medan den svenska är en autonom musikvetarutbildning. Om detta ur ett svenskt perspektiv kan tolkas som fördel Danmark, med en självklar arbetsmarknadsanknytning och ett säkrare rekryteringsunderlag, formulerar Marschner (s. 19) vissa betänkligheter för Danmarks vidkommande: Sverige har liksom Tyskland haft ett fokus på de musikvetenskapliga kärnämnen ("de utprægede musikvidenskabelige emnefelter") medan Danmark har haft ett stort inslag av praktiskt

musicerande (arrangemang, ensemble- och körledning, sång och piano) i utbildningen. Marschner (s. 20) ger bilden av sig själv som företrädare för en minoritetsriktning i den danska utbildningen, som uppfattar det obligatoriska och formella inslaget av praktiskt musicerande i utbildningen som något som är till förfång för utvecklingen av en musikvetaridentitet och som i förlängningen av detta även får praktiska konsekvenser.

När de praktiska konsekvenserna av den danska ordningen skall konkretiseras visar det sig dock att Marschner inte är uppdaterad: Han inleder (s. 21) med att nämna att antalet forskarstuderande i musikvetenskap i Danmark är väsentligt mindre än i Sverige, och vill då tydligen förklara detta med bristen på intresserade kandidater, d.v.s. bristen på studenter med utpräglad musikvetaridentitet. Men sedan 1998 års forskarutbildningsreform har möjligheterna till rekrytering av doktorander i musikvetenskap (liksom i många andra utbildningsämnen) successivt strypts i Sverige och är nu nere på ungefär den nivå Marschner nämner för Danmark. Ovanpå detta har det för Sverige nya kravet på en fyra- till femårig grundutbildning, med examina i två steg, för att uppnå behörighet till utbildning på forskarnivå (som gäller med full kraft från i år), i kombination med markerade svårigheter att rekrytera studenter till magister/master-utbildningarna i musikvetenskap, resulterat i något som liknar Marschners bild av Danmark, med endast ett fåtal *studenter med svensk musikvetenskaplig grundexamen* (magister/master) som söker sig till utbildning på forskarnivå i musikvetenskap – att detta kan kompenseras av att det tillkommer studenter med andra bakgrunder är en annan sak.

I ett förord daterat 2011 skriver Marschner "Hvad jeg har tænkt att lægge frem, og som jeg ser som min slutopgørelse med faget, må væl for dagens konkret involverede parter lyde som en røst fra graven" (s. 6). Utan att skriva under på att Marschners position skulle vara helt överspelad idag, är det nog riktigt att beteckna den som markerat konservativ och i vissa avseenden reaktionär (d.v.s. som en strävan att vrida klockan tillbaka). I kapitlet "Forudsætninger for studiet" (s. 56ff) anges fyra villkor som en person som överväger att studera musikvetenskap måste vara beredd att uppfylla: 1) att vara intresserad av västerländsk klassisk musik; 2) att man kan läsa noter; 3) att man är inställd på att lära sig behärska en formaliserad musikterminologi; 4) att man utöver engelska behärskar tyska och beroende på inriktning även franska och/eller italienska. Detta ligger helt i linje med hur jag uppfattade musikvetenskapen när jag började läsa, det ligger samtidigt oerhört långt från hur jag förstår att merparten av hur våra nybörjarstudenter vid Stockholms universitet ser sina prioriteringar.

Den arkaiska bilden av musikvetarstudenten har ett förväntat korrelat i redogörelsen för musikvetenskapens historia. Med undantag för Fétis och en handfull danskar handlar det om en rent tyskspråkig angelägenhet (de nämnda danskarna har dessutom delvis haft tyska publikationer som tunga element i sina karriärer), medan den engelskspråkiga

litteraturen uppträder först som exempel på förfall: Rosens *The Classical Style* (1971) får illustrera hur en mer imprecis användning av ett begrepp som stil, mer eller mindre som en återgång till musikvetenskapens barndom (Adler), åter breder ut sig. Och den obligatoriska referensen till Kermans *Contemplating Music/Musicology* (1985) ses som startpunkten för "New" och "Critical Musicology", vilka avhandlas på en sida, utan namns nämnande och utan substantiell karaktäristik.

Det tyskorienterade och traditionella perspektivet bekräftas av den vikt som läggs vid Guido Adlers uppdelning i historisk och systematisk musikvetenskap som utgångspunkt för en diskussion (s. 61 ff.), medan den amerikanska disciplinära uppdelningen i "Musicology", "Ethnomusicology" och "Music Theory" reduceras till en analytisk distinktion som Kerman introducerar ("Kerman ... /foretager/ ... en udparcellering av musikvidenskab i tre hovedkategorier") i *Contemplating Music/Musicology* (!) (s. 86 f).

Om första hälften av boken har översiktskaraktär vänder det därefter, i och med att det främst handlar om vad författaren förefaller uppfatta som kritiska frågor för dagens musikvetenskap. I tre kapitel behandlas vad som schematiskt kan betecknas som 1) de aktuella förutsättningarna för musikhistoria; 2) kunskapsteori med avseende på musikvetenskap; 3) musikanalysens ontologi och epistemologi.

Även i denna del är det ett lite äldre, ofta tyskdominerat, perspektiv som dominerar. Referenserna i musikhistoriekapitlet är J.G. Droysen och Carl Dahlhaus, och uppfattningen att konstverk har en central ställning i musikhistorieforskning och genom sin estetiska karaktär skiljer ut denna från andra former av historieforskning är identisk med Dahlhaus. Liksom tidigare i boken är diskussionen av äldre litteratur mer utförlig och mer djupgående, medan nyare litteratur tenderar att snabbt avfärdas. Efter att ha spelat ut ett citat från en dansk vetenskapshistoriker, Helge Kragh, daterat 2003, mot en ståndpunkt hos Droysen, skriver Marschner: "Den (givetvis pointerede) skepsis som her [hos Kragh] er udtrykt kan dog med lethed fejes af bordet som et rent logisk paradoks. Så derfor: tilbage til Droysen." (s. 93) Och den kulturhistoriska tendensen i aktuell musikhistorieforskning, vars ursprung kan dateras tillbaka till 1980-talet och kanske främst representeras av amerikanska forskare som Jane Fulcher och Jann Pasler är helt osynlig.

På samma vis ger betoningen av hermeneutik som den ideala inriktningen för humanvetenskaplig teori och praktik (med positivism och semiotik som alternativ nämnda inom parentes) en daterad prägel åt kapitlet om kunskapsteori (att Ingmar Bengtssons *Musikvetenskap* från 1973 nämns här är helt på sin plats) – men den ligger i linje med betoningen av konstverkets roll i föregående kapitel. Denna betoning stämmer förstås också för åtminstone delar av "New Musicology" (med semiotik som ett möjligt alternativ eller en komplettering), men det diskuteras inte av författaren, och därmed naturligtvis inte heller kritiken mot "New Musicology" hos t.ex. Stephen Miles eller Bruce Horner från

slutet av 1990-talet, som å ena sidan innebär att blicken riktas mot förutsättningarna för och begränsningarna hos hermeneutisk (och semiotisk) tolkning, å andra sidan att ett verkcentrerat tolkningsperspektiv hos musikvetenskap sätts ifråga.

Det längsta kapitlet ägnas musikanalys och det är också följdriktigt den del av boken i vilken resonemangen ges mest fördjupning. Det är också det kapitel som är friast i förhållande till det tyska språkområdet, dels genom att Sten Dahlstedts två avhandlingar om svensk musikvetenskap är återkommande referenser, dels genom en längre kritisk diskussion av Finn Egeland Hansens bok *Layers of Musical Meaning* (2006).

Givet att Marschner ser hermeneutik som central för humanioraforskning och att Hansen ägnar ett kapitel i sin bok åt att söka visa hermeneutikens icke-vetenskaplighet, liktydig med dess musikanalytiska irrelevans, är det förståeligt att Hansens vetenskapssyn hamnar i fokus. Givet Hansens initiala påstående (Hansen, 2006, s. 1) att "A theory, in casu a musicological theory, is useful only to the extent that it can be verified or at least rendered probable – and certainly not falsifiable" är det också föga förvånande att frågor om verifiering och falsifiering behandlas ganska utförligt.

I min recension av Hansens bok i *Svensk tidskrift för musikforskning* 2007 var jag främst ute efter att identifiera vad jag fann vara problem med referenser till tidigare forskning och problem med begreppstolkning/begreppsförståelse. Marschner noterar understucket problem med Hansens tolkning av falsifierbarhetskravet (n. 104 s. 131), men hans intresse är att med *Layers of Musical Meaning* som exempel teckna bilden av en scientistisk inställning till musikanalys och musikteori. Och med denna (negativa) bild på plats ställer han sitt eget alternativ i kontrasterande relief. Att detta alternativ bottnar i hermeneutik och att det samtidigt är formalistiskt i en mening vars innebörd är ungefär lika undflyende som Hanslicks framgång med viss emfas, även om inget av orden dyker upp i en bekräftande roll.

Tyvärr saknas en diskussion av vilken roll analys skulle spela i musikvetenskap, den tidigare kvasi-identifikationen av musikvetenskap och musikhistorieforskning ersätts i analyskapitlet av en understucket estetiserande inställning som i mycket liknar den typiske amerikanske musikteoretikerns.

Denna anmälan har blivit lång, disparat och kritisk. Trots allt sympatiserar jag i mycket med Marschner. Det gäller den självklara roll som kunskap om historien bör spela för interventioner i nuet, det gäller uppfattningen att musikvetare borde kunna fler språk än det egna modersmålet och engelska, med tyska som normalval för en breddning, det gäller standpunkten att musikvetenskap bör betraktas som en vetenskaplig disciplin med en egen agenda och att inte allt för nära lieras med praktisk musikutbildning. Det bestående problemet med boken är att Marschners bild av de samtida tendenserna i musikforskningen har många luckor vilket ger den en mer nostalgisk prägel än den kunde och

borde ha haft. Den kan bli ett element i en diskussion men fungerar inte så bra som en introduktion, vilket skiljer den från t.ex. Kermans, i just förmågan att på en gång introducera och polemisera, mönstergilla exempel.

*Jacob Derkert*

**Reese Willén, Anne: I huvudstaden, musikkivets härd: Den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga musikkiv ca. 1840–1890.** Diss., Inst. för musikkvetenskap, Uppsala universitet, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Musicologica Upsaliensia, Nova series 24, 2014. ISBN 978-91-55488-64-2.

I perioden 1840–90 gikk musikklivet i Stockholm fra å være del av en representativ kultur tilknyttet hoff og kirke til å bli en sentral del av en borgerlig offentlig kultur. Et mål med Willéns avhandling er å vise at selv om Sverige samfunnsmessig og kulturelt var nært forbundet med Europa, fantes det i Stockholm spesielle forutsetninger som preget utviklingen.

Avhandlingen har seks kapitler og noen tillegg. Kapittel én redegjør for den sentrale problemstillingen, som er å beskrive strukturendringene i musikklivet med hovedvekt på den kunstmusikalske sfæren. Målet er å forstå de underliggende prosessene som førte til endringene. Hvorledes skjedde de og hvorfor? Områdene som løftes frem tilsvarer kapitelinndelingen: publikasjonsmarkedet, konsertlivet, musikkutøverne og publikum. De to første betraktes som offentlige uttrykk og arenaer, de to siste som deres forutsetninger.

Et sentralt teoretisk utgangspunkt er Jürgen Habermas' studie *Borgerlig offentlighet* (1962), som først og fremst gir grunnlag for utforskning av endringer på samfunnsnivå. Foruten drøfting av begreper som "borgerlighet" og "offentlighet" løftes også begrepene "musikalsk idealisme", "institusjon", "institusjonalisering", "profesjon" og "profesjonalisering" frem som viktige analytiske kategorier. Eric Hobsbawms analyser av samfunn og politikk, særlig *Kapitalens tidsalder* (1975) er et annet utgangspunkt, og flere sentrale studier av endringer i europeisk musikkiv på 1800-tallet. Willén setter dermed sin analyse inn i en større europeisk kontekst. Men hun bygger også på arbeider om svenske musikkforhold på 1800-tallet og særlig på studier om Stockholms musikkiv, pluss litteratur om pressehistorie, institusjonalisering og profesjonalisering.

I kapittel to drøftes dags- og musikkpressens betydning. Offentlig diskusjon av musikk økte i årene 1840–90, og særlig tysk musikkpresse ble modell da musikkjournalistikken ble etablert i Stockholm. Willén viser musikkens plass både i dagspressen og den spesialiserte musikkpressen og mener disse både ble viktige arenaer i det offentlige musikklivet og basis for grunnleggende strukturendringer. Musikkpressen blomstret særlig i 1850-årene, da flere fremstående musikkskribenter deltok i den offentlige debatten, også i diskusjon om selve kritikken. Debatten dreide seg bl.a. om behov for profesjonelle

kritikere fordi publikums musikalske dannelse var for dårlig. Kritikeryret endret seg og ble på 1870-tallet i større grad et hovedyrke enn et deltidsyrke, og pressen ble også preget av økende kommersialisering på bekostning av kritikk og debatt.

Til grunn for musikkpressens sterke vektlegging av den klassiske autonome kunstmusikken, som ble ansett å ha høyest estetisk verdi, lå motsetningen mellom "det kunstneriske" (det profesjonelle) og "det dilettantiske". Enkelte skribenter argumenterte også for en ny strukturering av musikklivet og et mer moderne og profesjonelt konsertliv. Willén viser for øvrig hvorledes visse musikkskribenter senere fikk svært sentrale strategiske posisjoner i musikklivet.

Kapittel tre handler om arenaer og forutsetninger for den offentlige musikken, endring av gamle institusjoner og institusjonaliseringen av konserter. Kungliga Teatern og Hovkapellet er sentrale. KT var lenge den eneste institusjonen med profesjonelle sangere og fullt symfoniorkester og byens viktigste konsertlokale. Men samtidig hindret det fremveksten av orkesterkonserter, fordi skuespill og opera la premisser for annen aktivitet, også ute i byen. Teatret ble imidlertid utleid til enkeltmusikere og tilpasset seg dermed et nytt marked. Kirken ble en viktig konsertarena, og det oppsto nye koblet til offentlig underholdning som viser økende skille mellom kunstmusikk og underholdningsmusikk. Fra 1878 ble Kungliga Musikaliska Akademiens konsertsal et viktig lokale. Willén gjør også rede for repertoar og programsammensetning og viser at utvalgte kanoniserte komponister og virtuos musikk dominerte.

Kapittel fire handler om musikkutøverne og forholdet mellom profesjonelle og amatører. Samvirket mellom disse preget musikklivet, men profesjonaliseringen økte likevel sterkt. Arbeidsmarkedet ekspanderte, nye spesialiserte musikkyrker kom til, og gamle endret seg, noe Willén bl.a. viser med forholdene ved KT. Musikere utdannet i utlandet ga viktige impulser til Stockholm, og fra 1856 ble KMA statlig konservatorium etter europeisk modell med utdanningstilbud til nye musikergrupper. Økende spesialisering til tross: flere av de mest fremstående musikerne var fremdeles svært allsidige skikkelser i musikklivet.

Willén tar her opp igjen dilettantismediskusjonen omkring 1850, nå fra utøverperspektiv. Begrepet synes å ha blitt anvendt nøytralt på amatører og kritisk i forhold til musikalsk kvalitet. Hun kobler dilettantisme til estetisk idealisme og til diskusjonen om mangelfull musikalsk dannelse. Dilettantiske komponister skrev dårlig musikk, og dilettantiske musikere var dårlige utøvere.

I kapittel fem om publikum, musikkmiljøene og den musikalske dannelsen viser Willén at den offentlige musikkens marked utgjorde en liten, men velstående borgerlig elite, som de offentlige utøverne var avhengig av. Hun støtter seg på Dahlhaus i sin vurdering av at det borgerlige musikklivet endret forholdet mellom komponister og publikum, og at

tilpasningen til det borgerlige markedet var særlig tydelig innen enkelte sjangre. Analyse av publikums sammensetning og billettpriser viser differensiering for ulike konserter sosialt og økonomisk, også med hensyn til lokaler og repertoar. Korkonserter med amatører var billigere og hadde trolig et sosialt blandet publikum fordi mange fant sted i kirker. Konserter ved de to viktigste teatrene hadde ulike priser og trolig publikum fra flere sosiale klasser. Analyse av abonnement tyder på økende "borgerliggjøring" av publikum henimot århundreskiftet. Noen betraktet billigere konserter med lettere program som skadelig for den høyverdige kunstmusikken, ifølge Willén et tegn på at de ble ansett som alvorlige konkurrenter.

Enkeltmusikere var ofte prisgitt tilfeldigheter om publikumsoppslutning, fordi de var avhengig av personlige kontakter. Dette kan ha bidratt til den offentlige diskusjonen i 1850-årene om "et ordnet konsertvesen". Det viktigste hindret for institusjonell organisering var likevel KT's kontroll over Hovkapellet. Willén viser at regelmessige symfoniske konserter ikke var mulig uten et orkester med hovedfunksjon som konsertgiver.

I kapittel seks sammenfattes de viktigste bidragene til strukturendringene i musikklivet. De fleste var betinget av samfunnsmekanismer, men enkeltpersoner spilte også sentrale roller. Markedsøkonomien la premisser for kunsten. Habermas' teori om borgerlig offentlighet fremheves for å forklare og forstå utviklingen. Borgerskapets behov for underholdning, dannelse og sosiale møteplasser skulle tilfredsstilles. Etterspørselen etter "musikalske varer" påvirket strukturene. Presse, offentlige konserter, utøvere og publikum var de viktigste agentene. Det handlet om de øvre samfunnslagenes musikkliv og et nytt dannelsesideal basert på en estetisk høyverdig kunst, noe som institusjonaliserte en ny estetisk lyttemåte. Dette idealet ble også dyrket av sentrale musikere, for hvem dilettantisme var den musikalske dannelsens største fiende og et hinder for et godt offentlig konsertliv.

Nye behov og estetiske idealer endret musikerutdanningen. Arbeidsmarkedet ble utvidet og konsertarenaene flere, på tross av KT's dominans. Teatret hindret også utviklingen av repertoaret fordi musikerne ofte hadde svært begrenset prøvetid. Først på 1870-tallet ga teatret regelmessige symfonikonserter, men de fleste konserter ble gitt av enkeltentreprenører, og konkurranse om publikum påvirket repertoaret negativt. Markedsøkonomien medførte etablering av musikkhandlere, forlag og en spesialisert musikkpresse. Kritikkenes funksjon ble viktig, og pressen gjorde det enklere å formidle impulser fra utlandet. Avslutningsvis knytter Willén an til spørsmålet om *institusjonalisering* som analytisk kategori. Begrepet benyttes gjennom hele avhandlingen, på to måter: én materiell og organisatorisk, og én i form av institusjonalisering som sosial konstruksjon. Det fantes imidlertid ikke én, institusjonaliseringsprosess, men flere.

Det er prisverdig at forfatteren har undersøkt et felt og en periode som ikke er blitt behandlet tidligere i samme bredde: det offentlige musikklivet i Sveriges hovedstad i andre halvdel av 1800-tallet. Willén bygger på viktige arbeider av andre forskere, men har utforsket et omfattende empirisk materiale i tillegg. Avhandlingen er også basert på teoretisk litteratur som i hovedsak er hentet fra generelt kulturhistoriske eller samfunnsvitenskapelige områder. Dette er nødvendig i og med avhandlingens sterke samfunnsmessige perspektiv.

Avhandlingen er velskrevet og har en klar og ryddig disposisjon med fokus på aktørene i musikklivet: presse, institusjoner og konsertarenaer, musikere og publikum. Willén prøver å besvare de grunnleggende problemstillingene ut fra perspektivene aktørene representerer. Disse var til dels nært forbundet med hverandre og fører til visse gjentakelser, som likevel kan forsvares når fenomener analyseres fra ulike synsvinkler.

Avhandlingen gir for en stor del svar på innledningens "hvordan" og "hvorfor". Når ikke hele perioden 1840–90 dekkes like grundig på alle områder, skyldes det til dels skjevheter i kildematerialet, som det er redegjort for. Begrensninger i kildematerialet, kildekritiske problemstillinger og metodologiske avveininger er også tilstrekkelig begrunnet.

En del omtale av tidligere forskning er imidlertid litt vel refererende. Forfatterens egne kritiske vurderinger mangler ofte, og de trekkes i begrenset grad inn i den sammenfattende analysen. Særlig savnes en mer kritisk holdning til Habermas' sentrale studie og en grundigere begrunnelse av hvorfor akkurat den anses som avhandlingens mest egnede teoretiske utgangspunkt. Dette er særlig relevant fordi Habermas' teori i senere årtier har høstet adskillig kritikk.

I analysen av musikklivet savner jeg også en sammenligning med Leif Jonssons *Offentlig musikk i Uppsala 1747–1854* (1998), som ikke omtales i det hele tatt. Perioden er tross alt delvis overlappende. Heller ikke Anders Carlssons studie av det borgerlige musikklivet i Göteborg i den nesten helt parallelle perioden trekkes inn i vurderingen av de stockholmske forholdene.

Mange endringer vises gjennom spredte eksempler. Jeg kunne på visse felt ha ønsket mer vekt på kontinuitet og endring i lys av dette, f.eks. konsertprogrammenes innhold og sammensetning. En mer utførlig analyse av begreper som "dilettant" og "dilettantisme" og grundigere forankring av disse i forskningslitteraturen ville også ha styrket fremstillingen, ikke minst fordi de er svært sentrale i deler av avhandlingen og gjennomgikk flere betydningsendringer i perioden.

Innvendinger til tross: Willéns avhandling representerer et verdifullt tilskudd, ikke bare til svensk musikkhistorie på 1800-tallet, men også til europeisk. Forholdene i Stockholm var spesielle grunnet lokale forutsetninger. Avhandlingen viser hvorledes aktørene – in-

stusjoner og enkeltpersoner – forsøkte å virke til beste for musikklivets utvikling – noen ganger i egen interesse, men ofte til fellesskapet beste.

*Randi M. Selvik*