

## Recensioner/Reviews

**Brunström, Johanna: Kropp, görande och varande i musik: En fenomenologisk studie.** Diss., Musikhögskolan, Örebro Universitet, Örebro Studies in musicology 3, 2015. 295 s. ISBN 978-91-7529-100-0.

«Hur griper kroppen musik och hur griper musik kroppen?», spør Johanna Österling Brunström (2015) i sin doktoravhandling *Kropp, görande och varande i musik. En fenomenologisk studie*. I tillegg til hovedspørsmålet blir følgende underspørsmål belyst: «Vilka kroppsliga fenomen framträder för deltagarna i studien vid musicering?» og «Hur framträder kroppsliga fenomen för deltagarna i studien vid musicering?». Brunström forsvarte sin doktoravhandling i musikkvitenskap (musikkpedagogikk) ved Örebro universitet 3. desember 2015. Teksten, som er skrevet på svensk, består av fem hoveddeler (261 sider inkludert referanser), samt engelsk oppsummering og relevante bilag.

Avhandlingens problemområde knytter an til den levde og meningsskapende kroppen. Brunströms utgangspunkt er at den levde kroppen har en marginalisert plass i den musikkpedagogiske og musikkvitenskapelige utdanningssammenheng. Vi føres inn i avhandlingen gjennom forfatterens beskrivelse av en egen kroppslig musikalsk opplevelse, som er bearbeidet og gjort til en internalisert erfaring gjennom refleksjon.

Tekstens teoretiske tilfang tar utgangspunkt i Merleau-Ponty (1945/2002) kropps-fenomenologi, som knytter selve menneskets eksistens til kroppen. Den levde kroppen forstås som en forutsetning for å erfare og oppleve verden. Mennesket er forstått på bakgrunn av sin evne til å reflektere over seg selv og sin tilværelse. Dette blir sett som motsats til at kroppen reduseres til en ting, eller en observerbar enhet. Musikalsk mening blir gitt en slik kroppslig forankring. For øvrig utdypes Frede V. Nielsens (2010) syn på musikk som et univers av mening: et musikalsk meningsunivers som tilbyr et spektrum av opplevelsesmuligheter. Musikalsk mening knyttes til begrepene taus kunnskap (Polanyi, 2013) og praktisk kunnskap (Molander, 1996). Også termene habitus og felt (Bourdieu 2000; 2010) behandles i relasjon til et kropps-fenomenologisk utgangspunkt.

Begrepet «musisering», som er sentralt i teksten, innebærer at musikk tar utgangspunkt i den levde kroppen. Dette er i tråd med Merleau-Ponty (1945/2002) som hevder at kroppen både griper (utenfra) og begriper (innenfra) på samme tid. Gjennom musisering gis det muligheter for møter mellom mennesker og omverdenen. Musisering legger til

rette for at mennesker kan møte noe i seg selv, noe som kan gi opphav til eksistensiell mening. Forståelsen av «musisering», inkluderer følgelig all slags type musikk.

For å belyse hvordan kroppen griper musikken og hvordan musikken griper kroppen, presenteres vi for fire informanter i ulike kontekster og med forskjellige musiseringsformer: i) en profesjonell musiker (Astrid, i 60-årene reproduserer musikk), ii) en konsertbesøkende/profesjonell komponist (Björn, i 40-årene persiperer, tar opp i seg musikken), iii) en profesjonell Disc Jockey (DJ, Celia, i 30-årene produserer, komponerer, arrangerer og improviserer musikk), og iv) en profesjonell danser (David, i 20 årene fortolker uttrykk i relasjon til musikken). Brunström spør hvorledes deltakerne i studien erfarer sin egen kropp i selve musiseringen. Her blir det tydelig at musikkbegrepet Brunström anvender er knyttet til selve «gjøringen», til selve musiseringen, samt hvorledes deltakerne er innved i verden, sett fra et fenomenologisk synspunkt.

Forskningsmetodisk bygger Brunström på deltagende (ustrukturert) observasjon og video-observasjon. Disse observasjonene blir gjennomført ved en orkesterprøve, et konsertbesøk, en nattklubbgigg og en danseøvelse. Observasjonene blir bearbeidet gjennom et «stimulated recall intervju», i tillegg til delvis strukturerte intervju med deltakerne i studien. I tillegg blir observasjonene diskutert i en fokusgruppe der alle fire informantene deltok. Data ble analysert og bearbeidet gjennom en fenomenologisk-hermeneutisk arbeidsprosedyre som bygger på et samspill mellom reduksjon—konstruksjon—dekonstruksjon (Heidegger, 1982, s. 23), og skrevet opp i form av livsverdensfortellinger.

Resultatene (temaene) viser fem kroppslig forankrede meningsdimensjoner basert på informantenes livshistorier og intervju. Studien indikerer at alle fire deltakere, i sine ulike kontekster, hadde en opplevelse av 1) en kroppslig forankret meningsdimensjon, bygget på musikalsk læring og kunnskap og 2) estetiske, emosjonelle og eksistensielle dimensjoner knyttet til musiseringen. I tillegg trakk informantene frem 3) rommets, 4) kroppens og 5) kommunikasjonens betydning. Det er også interessant å merke seg DJ-ens opplevelse av kroppens dualitet. Nærmere bestemt forholdet mellom å ha—og å være i kroppen, i tillegg til forholdet mellom en profesjonell—og en privat kropp. Konsertgjengeren/komponisten og musikeren trakk begge frem «den okontrollerte kroppen». Nærmere bestemt hvorledes kroppen eksponeres gjennom stress, nervøsitet og habitus. Sistnevnte knyttes til kroppsliggjorte anlegg og tendenser som organiserer mønstre, som er resultat av sosiale strukturer og kulturell læring på individuelt og sosialt nivå (Bourdieu, 2000). Konsertgjengeren/komponisten trekker også frem hvorledes språk utgår fra kroppslige gester.

Når kroppen griper musikken, fremstår det som en intensjonell akt, gjennom en utstrekking mot verden. Det vil si, en form for handling, en «gjøren». Når musikken griper kroppen, innebærer det å bli «skaket», berørt, «slått av» musikken—uten forvarsel.

Noe som kan forstås som en form for «væren». Mellom gjøren og væren er det noe mellom—kroppen—som kan forstås som vår eksistens. Denne formen for eksistensiell fenomenologi diskuteres i møte med van Manens (1990) fire livsverdenstemaer: levd kropp (lived body), levd tid (lived time), levd rom (lived space) og levde relasjoner (lived human relations).

Avhandlingen belyser viktige grunnposisjoner i vår forståelse av oss selv og verden. Trer vår virkelighet frem for vår bevissthet rett og slett fordi den alltid er rettet mot noe? Eller er det nødvendig med en fortolkning og nyskaping av den empiriske virkeligheten, det vil si en kontekstuell forståelse av kroppens meningsbetydning i møte med musikk? I begrepsliggjøringen av kroppslige musikalske meningsdimensjoner dukker det opp et paradoks. Avhandlingen formidler den kroppslige umiddelbare opplevelsen gjennom språk, gjennom tekst. Den tilbyr verbale formuleringer (en middelbarhet) som naturlig nok skaper avstand til den umiddelbare opplevelsen. Samtidig kan det argumenteres for at vi trenger å forsøke å sette ord på den umiddelbare opplevelsen (kroppsopplevelsen) gjennom språk nettopp for å utforske bredden i fenomenet. Slik sett, representerer en tekst som dette et levende paradoks: språket splitter opp fortellingen om kroppen og musikken, selv om det motsatte er intensjonen.

Doktoravhandlingen berører også. Vi kan kjenne oss igjen i informantens fortellinger og i historiene om den musikalske kroppen. I kroppen dveler opplevelsene på ulikt vis, vi blir glade, opprømte, kjenner på vitalitet og nervøsitet. Kroppen snakker. Den iboende relasjonelle kunnskapen muliggjør musikalske møter gjennom ulike modi: sansene og følelsene lever sitt eget liv (Trondalen, 2016). Det musikalske møtet fremtrer som flertydig, både som en væren og en gjøren. Og jeg vil tilføye, også som en transformasjon: enten som analog eller symbolsk erfaring. Dette perspektivet kan videreutvikles i fremtidige tekster.

Avhandlingen tilfører forskningsfeltet nyttig kunnskap om kropp og musikk, og tydeliggjør på en interessant måte betydningen av å åpne seg for opplevelser og erfaringer som musikk kan gi for hele mennesket. Siden kroppsopplevelser er kjernen i avhandlingen, hadde det vært særlig interessant om Brunström også hadde benyttet hennes egen kroppserfaring i behandling og analyse av empirien. Kanskje hadde det kommet et overraskende kunnskapstilfang dersom forskeren hadde gjennomført «åpen lytting» som en «body listening» (Trondalen, 2007, s. 201)? En kroppsslytting til lyden av intervjuene — eller beveget kroppen til videoene? Gjerne først en kroppsslytting med både lyd og bilde, deretter kun med lyd, så kun med bilde, for til slutt å både høre og se. En slik fenomenologisk åpen «body listening» i møte med data, tenker jeg kunne tilført forskningsmetodologien en åpnende dimensjon.

Musikalske møter tilbyr nye opplever og måter å møte seg selv og omverdenen på. Kroppslige musikalske møter kan knyttes til en form for overgivelse, som en måte å utvikle og støtte nye livserfaringer. I så måte er Brunström sin avhandling lesverdig og tankevekkende, det vil si et viktig tilfang til forståelsene av vår kroppslige eksistens.

*Gro Trondalen*

### Referanser:

- Bourdieu, Pierre, 2000. *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stehag: Brutus Östlings Bokförlag.
- Bourdieu, Pierre, 2010. *Distinction*. London: Routledge.
- Brunström, J. Ö., 2015. *Kropp, görande och varande i musik. En fenomenologisk studie*. (PhD). Örebro universitet, Örebro. Lastet ned fra [www.oru.se/publikationer-avhandlingar](http://www.oru.se/publikationer-avhandlingar)
- Heidegger, M., 1982. *The Basic Problems of Phenomenology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1945/2002. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.
- Molander, Bengt, 1996. *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos.
- Nielsen, Frede V, 2010. *Almen musikdidaktik*. København: Akademisk forlag
- Polanyi, Michael, 2013. *Den tysta dimensionen*. Göteborg: Daidalos.
- Trondalen, G., 2007. A phenomenologically oriented approach to microanalyses in music therapy. I: T. Wosch & T. Wigram (red.), *Micro-analysis in Music Therapy. Methods, Techniques and Applications for Clinicians, Researchers, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley Publishers, ss. 198–210.
- Trondalen, G., 2016. *Relational Music Therapy: An Intersubjective Perspective*. Dallas, TX: Barcelona Publishers.
- van Manen, Max, 1990. *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. State University of New York.

### **Ola Graff: Joikeforbudet i Kautokeino. U.o.: Davvi Girji, 2016. 197 s., ill. ISBN 978-82-329-0034-3**

Forskning om jojk og jojkning har længe dominerats av ett interesse for förmoderna jojktraditioner. Jojkningens funktioner, dess former og dess regionala variationer har upptagit bok- og tidskriftssidorna – en direkt parallell till den inriktning som lika længe dominerat forskning om övrig nordisk folkmusik.

För ungefär 25 år sedan inleddes forskning om jojk og jojkning i det moderna samhället. Två spør, ofta kombinerade, kan urskiljas: jojkningens möte med populärmusik respektive jojken som identitetsskapande uttryck.

Ola Graffs senast gjorda forskning går utanför dessa upptrampade stigar, när han undersöker det förbud mot jojkning i skulundervisning som skolestyrelsen i Kautokeino beslutade om 1953. Förbudet upprätthölls i flera decennier därefter. Hans studie handler om hur förbudet vidmakthölls og efterlevdes, hur förbudet kan förklaras og hur förbudet beskrivits i litteratur og press. Men ytterst berör hans detaljrika undersökning de föreställningar om jojk og jojkning som funnits under perioden i fråga: hos lokale beslutsfattare, hos kommunens samiska befolkning samt hos lærere og skolledere.

Ola Graff är konservator vid Universitetet i Tromsø och har i många år publicerat arbeten om jojk och jojkning. I flera studier har han intresserat sig för formanalys. Han har där vederlagt den tidigare spridda uppfattningen att jojkar improviseras fram, utan att formen betyder särskilt mycket. Graffs slutsats är den motsatta, nämligen att jojkar är uppbyggda med en stark känsla för form. I sin doktorsavhandling (2002, i bearbetat skick utgiven 2003) lyckas han med ett synnerligen sprött källmaterial säga väsentliga ting om den i praktiken utdöda sjösamiska traditionen. Graff visar dels hur närheten till den norska musikkulturen påverkat den sjösamiska jojkningen, dels hur den sjösamiska jojkningen trots denna närhet bevarat mycket gamla drag som ännu tidigare försvann på andra håll.

Den aktuella studiens Kautokeino är en befolkningsmässigt liten kommun i nordliga Finnmarks fylke. Det samiska inslaget är stort. Förbudet mot jojkning i skolans undervisning togs av en helt igenom samisk skolstyrelse – det var alltså vare sig skolans ledning eller någon central norsk instans som låg bakom bannbullen. Den då negativa inställningen till jojkning hos samerna i trakten utgick från två belastande omständigheter, nämligen att jojkning betraktades som hednisk och att den förknippades med dryckenskap. Lika negativ var uppfattningen i grannkommunen Karasjok, men där gick man enligt Graff (s. 164) inte så långt som till ett formellt förbud. För att förstå denna spridda hållning måste man känna till att den laestadianska tron hade en stark ställning i den samiska befolkningen.

Graff följer noggrant hur skolan förhöll sig till förbudet. Det hör till historien att många lärare inte hade samisk bakgrund och i många fall kom söderifrån. De hade därmed sämre kontakt med den samiska befolkningens tänkande och kunde framför allt inte undervisa om jojk. De var således dubbelt diskvalificerade i denna brännande fråga.

Lärare och skolledning lydde länge skolstyrelsens beslut, fastän de inte sympatiserade med det. 1976 aktualiserades frågan på nytt. Då hade attityden till jojk förändrats i det norska samhället i stort och de första jojkbaserade banden hade bildats. Men skolstyrelsen valde på förekommen anledning att stå fast vid förbudet mot att använda "joike-plater eller lydbandinnspillinger i historietimer i skolen" (s. 62).

Fortsättningen på Graffs studie beskriver hur detta förbud blev allt svårare att efterleva, även om skolan måste respektera det förnyade beslutet. En yttre händelse som påverkade situationen lokalt var när Nils-Aslak Valkeapää inbjöds att jojka vid invigningsceremonin inför olympiska spelen i Lillehammer 1994. Hans framträdande väckte på nytt de negativa känslorna mot jojk hos vissa samer, detta trots att jojken då blivit en hyllad symbol för Norge och den nordliga kulturen. Gapet mellan dessa uppfattningar illustrerar obetingat avståndet mellan central elit och i flera avseenden avlägsen minoritet.

Ola Graffs bok är som redan antytts mycket omsorgsfull i sin beskrivning av detta drama. Detaljerna är så många och citaten ur protokoll och tidningar så långa att man som läsare misstänker att författaren främst vänder sig till en lokal läsekrets och vill möta dess behov att försonas med denna värderingstyngda konflikt. Berättelsen kan säkert fortfarande vara känslig. "Spørsmålet om joik i skolen var følelsesladet. En av grunnene til det er att joiken sjøl er følelsesladet" (s. 177). I texten framträder intervjuade personer som själva var inbegripna i händelseutvecklingen. Självvrannsakan är talande nog mindre förekommande än glömska.

Den vetenskapliga behållningen ligger till att börja med i det välfunna ämnesvalet. Förbudet i Kautokeino är till synes en liten sak som idag dessutom är överspelad, men är likväl en viktig pusselbit i historien om jojkens förflyttning från renskötarens ensamhet till dagens mediala strålkastarsken. Förbudet beskriver hur svår attitydförändringen bland vissa samer var och hur det lokala tänkandet gick i otakt med storsamhällets omvärdering. Även om studien utspelar sig i en liten miljö handlar den om en vida större problematik.

Vad gäller texten får den forskningsintresserade läsaren allra mest ut av bokens avslutande del som bär överskriften "Refleksjoner" men som lika gärna kunnat heta "Slutsatser och diskussion". Här sätter Graff in konflikten i större perspektiv, nämligen i förhållande till jojkens förvandling i vår tid och till samernas förändrade ställning i sina respektive samhällen. De inblandade i Kautokeino stod stramt för sina åsikter, men var ändå fast i detta obevekliga skruvstäd som dessa större förändringar bildade.

*Gunnar Ternhag*

## **Karlsson, Henrik: Wilhelm Peterson-Berger: Tondiktare och kritiker. Skellefteå: Norma, 2013. 495 s., CD. ISBN 978-91-7217-098-8.**

Tonsättarbiografier innebär speciella utmaningar för den som vågar ge sig i kast med genren, särskilt om målet är att nå en bredare läsekrets. Biografen har att laborera med tre analytiska områden – verket, människan och tiden. Tonsättarens skapande ska analyseras samtidigt som framställningens flöde inte får hackas sönder. Till detta kommer kontextens inverkan på formeringen som människa och konstnär. Utan genomtänka urval och avgränsningar blir detta förstås en övermäktig uppgift.

Henrik Karlsson har gett sig i kast med de biografiska utmaningarna i *Wilhelm Peterson-Berger: Tondiktare och kritiker*. Den senaste mer heltäckande biografien över P.-B. publicerades 1950 och det är välkommet att denne kulturpersonlighet ägnas en uppdaterad balanserad studie som inte enbart utgår från en motståndarposition eller för den delen utgörs av ett hagiografiskt porträtt. Karlsson har tidigare publicerat delstudier

kring P.-B. och bland annat analyserat dennes antisemitism och antinazism men även intresserat sig för musikbiografin som genre. Sammantaget kan han därmed sägas vara väl skickad att teckna P.-B:s liv.

Framställningen är i huvudsak kronologiskt upplagd, fördelad på åtta delar med utförliga käll- och verkförteckningar, ett avslutande personregister samt en CD. Det kronologiska upplägget talar för en traditionell från vaggan-till-gravenbiografi. Denna biografityp har en tendens att bli mycket omfattande och gärna bre ut sig i flera band, inte minst om det är ett tonsättarporträtt. Biografierna blir till monument över de biograferade (och kanske också över författarna). Här kan exempelvis erinras om Bo Wallners trebandsverk om Wilhelm Stenhammar och Erik Tawaststjernas bok om Jean Sibelius i fem band. Karlsson lyckas dock hålla sig inom 500 sidor (!). Visst hade vissa strykningar kunnat göras och en del upprepningar sorteras bort men med tanke på bokens eleganta språkliga stil och analytiska skärpa blir omfånget aldrig något problem.

Medan dispositionen är traditionellt kronologisk tar Karlsson ett just för tonsättarbiografer ovanligt grepp. Det gängse inom denna genre är att hålla verkanalysen separerad från personanalysen, men Karlsson väljer att väva samman liv, verk och samtid. Han är intresserad av att analysera personligheten i första hand och inte minst interaktionen mellan tonsättaren och omgivningen. Därmed kan Karlsson också låta P.-B. fungera som ett biografiskt fönster, särskilt öppet mot det sena 1800-talets idéströmningar. Det tyskspråkiga kulturidealistiska bildningsidealet, naturromantiken, exotismen, den så kallade borealismen och rastänkan det som grundläggande förklaringsmodell för den historiska utvecklingen, blir de självklara fonder mot vilka P.-B:s formativa år och konstnärskap tecknas. Detta grepp är väl valt och borgar för att läsare även utanför den trängre kretsen av musikutövare kan ha stor behållning av boken.

P.-B. är av flera skäl ett tacksamt studiesubjekt. Detta inte bara som tonsättare utan också som kulturpersonlighet under en dynamisk tid i det svenska och europeiska musikkulturens historia. Dessutom är källäget mycket gott med en stor mängd självbiografiskt material där särskilt brevsamlingarna utgjort en viktig utgångspunkt för Karlssons studie. Med undantag av ett antal självreflektioner som publicerades i *Dagens Nyheter* i början av 1930-talet skrev P.-B. emellertid aldrig några dagböcker eller memoarer. Men utifrån brevens öppenhetliga formuleringar och intuitiva anslag kan dessa sägas ha samma funktion som personliga betraktelser. De blir en väg in i tonsättarens inre värld.

P.-B. rörde sig på breda kulturella arenor inom musik, filosofi och litteratur. Banden till den tyska kultursfären var starka. Han tillbringade viktiga år som musikstuderande i Dresden och återvände sedan också en för kort tid som lärare vid *Dresdner Musikschule*. Nietzsche och Wagner fungerade länge som husgudar, även om han omvärderade sin inställning till Wagner. Också tonsättare som Schubert, Bach, Beethoven och Brahms

bildade grund för P.-B:s idealistiska musikförståelse. Den "germanska" musiken var det otvetydiga rättesnöret. Gustav Mahler var under en tid en viktig förebild och läromästare. Mahler ansågs inledningsvis inte tillhöra de Wagnerepigoner som P.-B. tydligt föraktade, men efterhand omprövade han sin uppfattning. Recensionerna under 1920-talet kom i allt större utsträckning färgas av antisemitiska utgjuter mot Mahler där denne gjordes till sinnebilden för det förment judiskt-modernistiska hotet.

P.-B. var mycket kontroversiell, för att inte säga hatad i vissa kretsar. Alltsedan 1890-talet har det inom svenskt musikliv funnits ett uttalat pro et contra-förhållande till honom. Han hade en krets av anhängare som försvarade honom och delade hans starkt antimodernistiska hållningar; Sten Beite, Curt Berg och Bertil Carlberg för att nämna några. Under 1930-talet var han också den i radion mest framförde av de svenska tonsättarna.

Men P.-B:s ytterst beska och inte sällan rent elaka musikrecensioner punkterade många karriärer och gav upphov till den uttalade fiendskap som riktades mot honom. Det har spekulerats kring i vilken mån hans kritikerskap har påverkat genomslaget av hans musik – de större verken spelas sällan idag. Karlsson avfärdar dock att det finns ett samband.

Ett antal "affärer" har också präglat eftermälet: från åtalsprocesser initierade av förorättade musiker till handgemängen med John Forsell och Moses Pergament. P.-B:s och Pergaments konfrontation 1928/29 och den efterföljande debatten fick långtgående konsekvenser för dem båda. För *Dagens Nyheter* blev detta droppen som fick bägaren att rinna över vad gäller det stegrande missnöjet med P.-B:s rallarsvingar i musikspalterna. Kort efter händelsen avslutades samarbetet med tidningen. För Pergament utgjorde incidenten en smärtsam insikt i hur hans judiska bakgrund fungerade som en hämsko i försöken att bli accepterad i det svenska musiklivet.

Karlsson berör också P.-B:s oklara förhållande till kvinnor (han var aldrig gift och tycks inte ha haft någon kärleksrelation med någon kvinna). Detta gör P.-B. till en udda figur i den manligt dominerande kultursfären vid förra sekelskiftet. Generationskamrater som Hugo Alfvén, Verner von Heidenstam, Anders Zorn och Erik Axel Karlfeldt sparade knappast någon energi i att lägra kvinnor. Den förmodade homosexualiteten blev också ett vapen hos hans motståndare och rykten spreds om hur han frekventerade Stockholms barer tillsammans med unga män.

En förklaring till ungkarlstillvaron söker Karlsson också i P.-B:s uppfattning om kvinnan och konsten. Han lyfter bland annat fram bilden av kvinnan som en svekfull gestalt, en bild som återkommer både i P.-B:s musikrecensioner och i verk som *Ran* och *Arnlfot* där den kvinnliga karaktären antingen sviker hjälten eller med sin erotiska manipulation gör honom kraftlös. Föreställningar om kvinnan som ett hot mot skaparkraften gav P.-B.

intellektuella och konstnärliga anledningar till att förbli ungt liv ut, menar Karlsson. Men i P.-B:s personliga relationer förekom aldrig att han bröt med sina kvinnliga bekanta, som han gjorde med flera av sina manliga vänner.

Karlsson visar i sin studie med all önskvärd tydlighet biografigenrens analytiska potential att problematisera, fördjupa och ifrågasätta alltför långt gångna generaliseringar. Han illustrerar hur P.-B. på många plan var en dubbelnatur. Som kritiker var han vass, elak och föraktfull; som konstnär ytterst känslig och osäker med en stark mindervärdighetskänsla. Sällskapsmänniskan Peterson-Berger var jovialisk och generös, men de vänner han kom i clinch med låg, som en journalist i Jämtland yttrade sig, "likt sönderslagna buteljer efter vägarna". Hans antisemitiskt färgade musikkritik under 1920-talet kombinerades med en i det samtida svenska musiklivet närmast unikt manifesterad antinazism och ett nära professionellt och personligt umgänge med Felix Saul, kantor i mosaiska församlingen fram till 1932. Dessa motsägelsefulla yttringar lyckas Karlsson lyfta fram och analysera på ett föredömligt sätt. Sammanfattningsvis måste *Wilhelm Peterson-Berger: Tondiktare och kritiker* ses som ett mycket gediget biografiskt arbete om en av det svenska kulturlivets mest spännande 1900-talsgestalter.

*Henrik Rosengren, docent i historia, Lunds universitet*

## **Jan Olof Rudén: Per Brahe den yngres hovkapell: Musiken i Visingsborgs grevskap (Jönköpings läns museum 2015).**

Musik ljöd och musiklivet sjöd i Sverige under stormaktstiden. Tack vare betydande forskningsinsatser har vi en förhållandevis god bild av musikutövningen vid det kungliga stormaktstida hovet. Här har vi turen att ha tillgång till ett rikt historiskt källmaterial, både i form av skriftliga dokument av kameral karaktär, korrespondens, ögonvittnesskildringar etc. och i form av bevarade noter, främst i Dübensamlingen.

Vid sidan av det kungliga hovet var även adliga hov viktiga musikinstitutioner. Musik ingick i det aristokratiska bildningsidealet. Musikutövning vid adelshoven var ett sätt att demonstrera kulturell bildning och förfining men också ekonomiskt välstånd. I *Från Tyska kyrkans glansdagar* beskriver Tobias Norlind översiktligt musicerandet vid Per Brahe den yngres och Magnus Gabriel de la Gardies adelskapell samt ger exempel på bevarade notsamlingar från adelsbibliotek i Finspång (de Geer) och Skokloster (Wrangel). Av adelskapellet är det Magnus Gabriel de la Gardies och Carl Gustaf Wrangels som har uppmärksamats mest i forskningssammanhang. Per Brahe den yngres kapell har tidigare bara framskymtat i litteraturen. Jan Olof Rudén vill med sin bok råda bot på det. Syftet med hans undersökning är att beskriva Per Brahes hovkapell på basis av hittills outnyttjat källmaterial samt att presentera likheter och skillnader mellan musikverksamheten i Visingsborg och samtida svenska och tyska hov.

Per Brahes musikorganisation anslöt sig till stor del till den praxis som rådde i Östersjöområdet under denna tid. Hans musikpersonal var indelad i fyra enheter: pipare och trumslagare, trumpetare och pukslagare, "musikanter" samt djäknar och skolpersonal. Varje enhet hade olika musikaliska uppgifter. Djäknarna och skolans personal bildade en egen enhet eftersom de deltog i musikutövningen i gudstjänsterna i slottskyrkan – tillika församlingskyrkan – Brahekyrkan. Samtidigt som det finns likheter i musikorganisation och musikutövning med andra samtida hov finns det också olikheter. Författaren framhäver särskilt att det bland Brahes musiker saknades solistiska vokalkrafter. Dessutom finns det, med ett enstaka undantag, ingen bevarad musik som har komponerats av hans anställda musiker. Per Brahe var återhållsam med sitt hovliv. Lönerna låg på en mycket lägre nivå än till exempel vid Magnus Gabriel de la Gardies hov. Det etablerades heller aldrig några kontakter mellan Per Brahes musiker och musikerna vid det Kungliga hovkapellet i Stockholm, trots att Per Brahe också ägde Bogesunds slott i Vaxholm och olika hus i Stockholm.

Jan Olof Rudén har gjort en heltäckande och noggrann kartläggning av alla musikaktiviteter som går att spåra i Visingsborg. Bokens 250 sidor, fördelade på 14 kapitel och 10 bilagor samt register och författarpresentation, innehåller mycket information. Skildringen inleds med en bakgrundsbeskrivning, både vad gäller Per Brahes musikererfarenheter förvärvade bland annat under hans studier och tjänstgöring i utlandet, och det källmaterial som står till förfogande för forskningen. Därefter följer en genomgång av de musikresurser som stod till buds i Visingsborg i form av musiker, instrument och tillgänglig repertoar. I anslutning till denna genomgång följer ett kapitel som innehåller biografier över de musiker som kan kopplas till Brahes kapell. Sist ges sammanfattningar på svenska och engelska. Bland bilagorna finner man transkriptioner av centrala dokument samt listor över djäknar och anställda musiker. Här finns även en förteckning över innehållet i en handskriven notvolym i Växjö stadsbibliotek (Mus. Ms 13) med Visingsborg som proveniens, samt en transkription av en av de ingående kompositionerna, en *Missa brevis* à 5. Upphovsman är Sverker Forsselius, som var Braheskolans förste rektor men också organist och komponist. Denna ofullständiga mässa (tre av fem stämmor är bevarade) är det enda kända bevarade verk som har komponerats av en person som återfinns bland Per Brahes musikpersonal.

Boken om Per Brahe den yngres hovkapell har många förtjänster. Jag vill särskilt lyfta fram den konsekvent genomförda och tydliga källredovisningen. Varje kapitel har sin egen förteckning med slutnoter och citerade arbeten. Detta har både sina nackdelar och fördelar. Man förlorar den överblick som en samlad käll- och litteraturförteckning ger. Å andra sidan blir det en tydlig redovisning av vilket material som bildar underlag för varje kapitel. Likaså vill jag framhäva den noggranna genomgången av hur information kan

utvinnas från den typ av arkivmaterial som har konsulterats i undersökningen. Faktum är att boken också kan användas som en introduktion till eller manual i musikforskning i 1600-talskällor. Här syns författarens stora förtrogenhet med och erfarenhet av arkivforskning i material från denna tid. Ytterligare en styrka med boken är författarens förmåga att lyfta blicken och spana ut över det samtida musiklandskapet. Att skifta perspektiv är inte alltid lätt när man står med fötterna djupt ned i arkivmyllan men en önskvärdhet, dels för att undvika att framställningen blir alltför närsynt, dels för att det är i detta perspektivskifte som många av de mest intressanta iakttagelserna låter sig göras.

Boken befinner sig någonstans i gränslandet mellan en populärvetenskaplig framställning och en rapport från en undersökning. Somliga kapitel är skrivna på sakprosa. Somliga kapitel är mer kortfattat redovisande och uppräknande, ibland med inslag av punktlistor. De mer lexikonartade musikbiografierna återfinns inte i bilagorna utan har givits plats i huvudframställningen. Det framgår inte explicit hur boken är tänkt att läsas och användas. En sådan anvisning hade varit en god hjälp för läsaren.

Sammantaget har Jan Olof Rudén med sin bok lämnat ett betydelsefullt bidrag till vår kunskap om musicerandet vid ett adelshov i 1600-talssverige. I boken visar författaren hur en musikorganisation kunde byggas upp med tillgängliga lokala resurser många mil från rikets huvudstad. Forskning är ett lagarbete. Ännu outforskade arkiv och notsamlingar saknas sannerligen inte i våra arkiv och bibliotek. I Jan Olof Rudéns undersökning har framtida forskare som intresserar sig för musiken i sammanhang vid sidan av det kungliga hovet en stabil grund att bygga vidare på.

*Kia Hedell*

### **Maria Schildt: Gustav Düben at Work – Musical repertory and Practice of Swedish Court Musicians, 1663–1690. Diss. Uppsala Universitet, 2014. 590 s., notex., ill.**

We are very lucky indeed that such a thing as the Düben Collection, a huge repertoire of Italian, German and French vocal and instrumental ensemble music from the period c.1640–1700, still exists. Painstakingly put together by Gustav Düben (c.1629–1690), its contents and the style they represent were quickly going out of fashion rather soon after his death. Especially after c.1700 this repertoire must have seemed not worthy to perform any more and therefore completely useless in a practical sense. In most places it took quite some time before some sort of historical awareness of its value dawned upon the inheritors, and in many cases this awareness came too late. Quite infamous in this regard is the comment by a successor of Buxtehude in Lübeck, Caspar Ruetz, who wrote in 1753 about the Marienkirche's music collection from the seventeenth-century: "Alles was diese Männer mit saurer Mühe und Arbeit zusammen geschrieben, oder mit viel Ko-

sten gesammelt und abschreiben lassen, hat nicht den geringsten Wehrt mehr, ob gleich kein geringes Capital darinnen steckt. Es ist diese Menge musicalischer Papiere von vielen Jahren her wohl bey nahe biss auf die Hälffte geschmoltzen, indem gar vieles dem Ofen zu Theil, und an statt der Spähne gebraucht worden, vieles zum häuslichen Gebrauch angewandt, und vieles an solche Leute, die zu ihren Geschäfften allerley Maculatur und Papiere gebrauchen, dahin gegeben worden." Many collections comparable to the Düben Collection must have perished in this way. In the history of the Düben collection this perceptual, historical vacuum was obviously filled by the fact that it was kept in the family collection (thus also escaping obliteration, as many other musical sources, in the burning down of the Tre Kronor Royal Castle in 1697), and the fact that Gustav's son Anders von Düben somehow recognized its antiquarian value and donated it to Uppsala University.

In this monograph the Düben Collection is the focus of an investigation regarding its background in multifarious ways: origin, genesis, concordances, copyists, attributions, chronology, uses of the music and history of the collection. Building on previous work done on the Düben Collection, notably by Tobias Norlind, Carl-Allan Moberg, Bruno Grusnick, Friedhelm Krummacher, Erik Kjellberg, Jan Olof Rudén, Geoffrey Webber, Lars Berglund and Peter Wollny, the author casts her nets as wide as possible. Thus, this investigation not only sums up this previous research, but goes a long way beyond it, underpinned by a strictly systematic approach. The provenance of the music, identifying segments of the collection as having either a local origin or stemming from a specific German context, is summarized and elaborated. Closely bound up with this are such matters as the original organization of the Collection and its chronology. Most importantly, the question of compositions without a composer's name is systematically addressed, principally by means of an extensive sifting-through of a vast number of contemporary prints, and also manuscripts. Of course, there are problems with conflicting attributions as well, but considering the size of the Düben Collection as a whole they are surprisingly marginal. Gustav Düben was also in this respect a trustworthy mediator.

The main protagonist of this dissertation, Gustav Düben, became court chapel master in 1663 (when he was about 34 years old) and remained so until his death in 1690. The final chapter of the book is devoted to Gustav Düben's own compositions. It was already noted in earlier research that they are both few in number and not very sophisticated. Although the author is able to widen the list of work somewhat, mainly with a number of occasional arias, it is clear that Gustav Düben had considerable difficulties with the art of composition, even in simple arias, relying in the more ambitious pieces heavily – one could perhaps argue too heavily – on the principle of *imitatio*. Once Gustav had secured the succession of his father Andreas as court chapel master in 1663, he seems to have given up his attempts in concertato writing altogether. This chapter could easily have

stood at the beginning of the book, since it goes a long way in explaining the character of the collection as a whole. It shows Gustav Düben sporting a keen sense for quality, both in terms of the music itself as well as in the reliability of the copying and the organization of the collection. He must altogether have been all too sharply aware of his lack of compositional skill, and he obviously did his utmost to compensate this hiatus by procuring the best contemporary and up-to-date music he could lay his hand one as well as – one can surmise – turning out fine performances during the approximately 40 years he was active as a court musician and chapel master.

Indeed, the author goes a long way proving that the Düben Collection was not, as was once thought, the result of a private collector's enterprise, but was closely bound up with musical life in Stockholm in the second half of the seventeenth century, encompassing the court, the German Church as well as occasions outside these domains, providing music for funerals and weddings of nobles and the higher bourgeoisie. It is demonstrated that indeed a large part of the repertoire had its well defined function on a local level. While some of the music in the Düben Collection did not seem to have made it into practical use – Gustav Düben clearly collected more than was ultimately necessary, providing him with a rich choice of repertoire – most of it was actually used in performance, principally visible in the presence of separate parts, but also in performance indications as well as modifications to pieces to fit it into a local context. The latter can be divided into two categories: modification of the text – necessitated by the use of much Italian repertoire with their sometimes too outspokenly Roman Catholic texts – and alterations of the scoring. These principally consists of the addition of string parts, either to Italian sacred concerti originally written only for one or more voices and continuo, or filling out the trio texture of two violins and continuo with extra viola parts. The North European predilection of a full string sonority for sacred concerted music is thus considerably clarified. Indeed, both the retexting and the enriching of the instrumentation has many forerunners in Northern Germany, and Gustav Düben was clearly strongly influenced in this regard through his travels in that region.

While these observations are generally no doubt valid, on a more detailed level one may encounter problems. As a case in point, consider the music of Franz Tunder. The author questions the authenticity of several of his compositions (pp. 162, 328 and 365), based on the two criteria outlined above. Modification of text is found in Tunder's case with two pieces, both concerning altered versions of the *Salve Regina*, a Marian text of course unacceptable in the Lutheran church: "Salve mi Jesu" (A, 5str, bc) and "Salve coelestis pater" (B, v, bc). As indeed one of them has actually been identified as a *Salve Regina* by Giovanni Rovetta, this casts serious doubt on Tunder's authorship of the other. However, rather different nature and weight is the criterion of instrumentation. All of

Tunder's vocal works use a string ensemble, usually in the form of full scoring with (two) violas. This is indeed a typical hallmark of North German sacred music. There are two exceptions (not three, as stated on p. 365): "Dominus illuminatio mea" (SATB, 2v, bc) and "O Jesu dulcissime" (B, 2v, bc), which restrict the instrumental part to two violins and continuo. The author argues that this scoring is more Italianate in character and unlikely for a North German composer, thus casting doubt on the authenticity of these two pieces. For one thing, restricting the upper strings to two violins in sacred concerti has a strong tradition in Germany as well. One only has to remind of Heinrich Schütz' first and second parts of the *Symphonia Sacrae* (1629 and 1647 respectively) and the many sacred concertos using such a scoring by Tunder's successor Dietrich Buxtehude. Secondly, one of them actually survives in vmhs 79, which has very close ties with Tunder, as is amply demonstrated by the author herself. (Indeed, there once even existed a Tunder autograph set of parts for a sacred concerto within the Düben Collection which was lost only in the last century.) So I would suggest retaining for the time the authenticity of "Dominus illuminatio mea" and "O Jesu dulcissime" as being composed by Tunder, and this in contrast with the two Salve Regina paraphrases.

A similar scoring (S, 2v, bc) is used in the only preserved vocal piece by a fellow student of Gustav's father's while in Amsterdam, as well as the namesake of the author, Melchior Schildt. His concertato setting of the Christmas chorale "Ach mein herzliebes Jesulein" bears the remarkable information "1657, 21 Januarij Hamb[urg]." It forms yet another example of a North German composition without violas! Thanks to a discovery made by Anna-Juliane Peetz-Ullman (see STM 2012) we now know that Gustav Düben travelled frequently to Northern Germany in the years 1657-61 (and beyond), no doubt diligently collecting music, so he seems also to have been in Hamburg early in 1657 and acquired this piece. This item is conspicuously missing from the discussion of sources from the period 1654-62 on pp. 112-15. The author is occasionally unclear about scoring matters. On p. 350 it is stated about a composition of Kaspar Förster that it is "scored for four string parts" even though (as the author herself mentions) the source mentions "5 viole". Similarly, on p. 355 one finds: "The scoring is ... often notated in the sources as a five-part string scoring, despite there being in general only four independent parts." Of course, five part string scoring includes doubling of the continuo with a fifth string instrument, resulting in five, rather than four instrumental parts.

Although the focus of this study is, of course, on Gustav Düben, there are some interesting outlooks on the repertoire and musical practice after 1690. However, comparable outlooks on the pre-history of the collection are comparatively rare – apart from those sources written by or otherwise associated with Gustav Düben himself. One wonders if there is not more known about the repertoire of the Royal Chapel under Andreas Düben

the Elder, and what of this, if any did survive into the Düben Collection? And what about the stylistic breach of the music at court obviously triggered by the visit of the Italian group of musicians in 1652-54? In the brief discussion of sources connected with this Italian troupe under the leadership of Vincenzo Albrici, no mention is made of the important article by Geoffrey Webber on the subject which appeared in 1993 (STM; it is missing in the Bibliography as well). Also absent there is the *Weissenfelder Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers*, republished in 2001 by Klaus-Jürgen Gundlach, which in its earliest layer has interesting overlaps with the Düben Collection. Yet another missing item, Andreas Waczkat's *Deutsche Parodiemessen im 17. Jahrhundert* (2000), which could have mitigated a statement on p. 540: "there are few published works considering the practice of imitation of musical models in the seventeenth century".

In the discussion of losses of sources from the Düben Collection (pp. 64-74), keyboard sources are not mentioned at all. The few bits of keyboard music now present there, notably the keyboard book started for the young Gustav Düben in 1641 (imhs 408), seem to have been included only by accident in the two chests of music presented by Anders Düben in 1733 to Uppsala University. But there is no reason to doubt that there once existed a tablature collection parallel to and comparable with the vocal and instrumental ensemble collections. Gustav not only succeeded his father as court chapel master in 1663 but also as organist of the German Church, where there was a fine large organ in North German style. Moreover, from his father's time (1630s to 1640s) stems a very important tablature collection with organ music (now kept in Berlin). It is also hard to imagine that on his many travels to Northern Germany, where he was in touch with members of the Sweelinck school of keyboard composers, he did not acquire a substantial body of organ music as well. The complete disappearance of such a no doubt very important collection begs for an explanation.

I have two quibbles of a practical nature: First, there are some problems of language; the text would have benefitted from some additional English editing. Secondly an index is sorely missed; I think it is indeed vital for such a book, and quite literally so, because it really unlocks the rich contents. It is the lifeline of such a study and much enhances its prestige. And prestigious this study certainly is; the criticisms given above are decidedly marginal. It forms in all a highly important contribution to musical life in Stockholm in the second half of the seventeenth century, and it greatly illuminates the background of one of the main repositories of seventeenth-century music.

*Pieter Dirksen*

**Erik Wallrup: Being Musically Attuned: The Act of Listening to Music.** Ashgate Publishing Limited, 286 p. ISBN 9781472429902 (bound), 9781472429926 (e-book).

The life of the word *Stimmung* in the history of the aesthetics of music is long and turbulent. The word was – and still is, as this book testifies – involved in the struggle between those who prefer to regard musical comprehension as a process that depends on the activity of the listener, and those who emphasize the agency of a musical work, which ‘tunes’ or ‘attunes’ the listeners prior to any interpretative activity from their side.

But always, through all the struggles, the word has retained its attraction, probably because it seems to promise a mediation between the materiality and the emotionality of music. ‘Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsre eigne innigste Natur ist’, Herder wrote in 1800 in his famous reply to the thin air of Emmanuel Kant’s aesthetics.

The first main chapter of Erik Wallrup’s *Being Musically Attuned: The Act of Listening to Music* accounts for the history of *Stimmung* – which the author after due considerations chooses to translate with the English term ‘attunement’ – in German writings on music and the aesthetics of music from the late 18th to the early 20th century. This particular focus enables him to re-read and to add valuable new aspects to the interpretation of a great number of the canonical texts in the history of the aesthetics of music: Kant, Schiller, Körner, Herder, Wackenroder, E.T.A. Hoffmann, and many others. It also allows him to present less acknowledged early 20th-century discourses, where the concept is in play.

But the book is more than the history of a concept. The study of the concept of *Stimmung* in the aesthetics of music is only ‘[o]ne of the aims of the present work ...’ (p. 3). The other objective – I would say the central one – is far more philosophically ambitious. Already the book’s subtitle, ‘The Act of Listening to Music’, signals that this is more than a historiography and that we will be offered some kind of systematic and philosophically binding account.

The author is convinced that through the philosophy of Heidegger *Stimmung* was transformed into a genuine philosophical concept with the potential of elucidating ‘the act of listening’, and in the preface he explains that he intends ‘to investigate the possibilities of transferring Heidegger’s concept of *Stimmung*, in all its complexity, to a musical context’ (p. 5). It is his conviction that ‘[t]hrough Martin Heidegger’s thinking ... [we] can relate to music in a new way, or, rather, better understand one of the most common ways of listening to music’ (p. 69). But he is also well aware that this is not an obvious option since *Stimmung* in Heidegger is neither an aesthetical category nor linked to music. *Stimmung* is a fundamental category in Heidegger’s philosophy of being, and in

him we see no move in the direction of an application on the music or listening. The author acknowledges this but recognizes no 'formal obstacles for transposing Heidegger's hidden system of attunement to music, even if Heidegger himself is totally uninterested in, or even hostile to, such a manoeuvre' (p. 93). The elucidation of this 'hidden system' through a wide-ranging reading in Heidegger and secondary sources is presented in the central second chapter of the book.

The absence of an obvious and elaborated connection between *Stimmung*, music, and musical experience in Heidegger necessitates a number of thoughtful intellectual steps to realize the desired 'transposition'.

These are the issue of the book's third chapter. Here the author investigates how literary scholars have brought the concept in play in their field of study. Focus is on the elusive character of *Stimmung* observed also by Hans Ulrich Gumbrecht, who stated that the 'uniqueness' and 'non-semantic substance' of *Stimmungen* made him skeptical to theoretical explanations of the phenomenon. The best option, according to Gumbrecht, is 'to try to describe what we get wrapped into when we read a specific literary text' (p. 114). The author follows the same path; Musical *Stimmung* cannot be subjected to theoretical explication *stricto sensu*, and traditional, structural analysis does not add to our understanding of the phenomenon. What we can do is to allow the music to attune us and to give verbal testimony to the experience. The author, however, is not as reluctant as Gumbrecht when it comes to possible guidelines for this testimony.

The elaboration of these guidelines draws heavily on Heidegger's *Ursprung des Kunstwerkes* and particularly on the concept 'Welt' [world] as it is known in this work's discussion of the twin concepts 'Welt' and 'Erde' [Soil]. The attunemental listening, of which testimony can be given, is 'not directly focused on the attunement because, had it thus been, the attunement would have disappeared. Instead, the act of listening will give a testimony of how the world is worlding, that is, it will not describe the world but testify to its worlding' (p. 121). The characteristic idiolectical term 'worlding' used here is taken from *Ursprung des Kunstwerkes*: 'Welt weltet und ist seiender als das Greifbare und Vernehmbare worin wir uns heimisch glauben'. And also the author's characteristic way of connecting the category of the art work with the concept of 'Welt' is taken from Heidegger: 'Zum Werksein gehört die Aufstellung einer Welt'.

The attunemental listening is thus participating in the genesis of a musical world, and referring back to his analysis of Heidegger's *Welt und Erde* the author proposes a kind of systematics for this listening and/or for giving testimony of it. The worlds of the musical works are – like in the aesthetics of German romanticism – 'musical worlds' each of their own kind. But they share four basic dimensions – mutually and with the world that we live in. To belonging to each there is a certain kind of temporality, a certain

kind of spatiality, a certain kind of mobility and a certain kind of materiality, and the attunemental listening follow the unfolding of these dimensions as the work unfolds.

The elaboration of these four dimensions follows through the author's explication of his experiences with the first movement of Bruckner's Eighth Symphony, and this attempt to utilize and elaborate a concept of *Stimmung* in the encounter with particular compositions is continued through a series of works, most of them from the core of the Western canon of classical and contemporary music. A few examples are enough to give an idea of what segment of the repertoire we are talking: Beethoven's late string quartet op. 132, Bach's *Goldberg Variationen*, Nono's string quartet *Fragmente Stille – an Diotima*, Webern's *Bagatellen* op. 9.

This book is distinguished by its attempt to develop its central idea not only through philosophical meditation but also in the encounter with musical works. The high quality of the results of this encounter is beyond doubt. The comments on music in this book are exceptionally well-informed, sensitive and inspiring. But what kind of writing is it? Or more specifically, to what extent is the phenomenological part of the author's declared approach actually mirrored in his writing on music? Contextual knowledge of many kinds is brought into play, so obviously it is more than testimonies of processes of listening.

Following Heidegger the author situates his work within the field of hermeneutic phenomenology. It is phenomenological 'since it endeavors to let the phenomenon show itself from itself' (p. 8). And it is hermeneutical in the philosophical sense given to this term by Heidegger and Gadamer since 'the hermeneutical perspective is important for the interpretative strategy concerning both texts ... and music' (p. 8). In his elaboration of a strategy for attunemental listening mentioned above, however, he seems to stress the phenomenological dimension. Auscultating musical work as it unfolds is close to observing the phenomenon as it 'shows itself from itself'.

Here the phenomenological leaning brings the work in line with the 'anti-hermeneutic' orientation in some of Gumbrecht's writings and a strong desire – shared by me – to develop styles of academic writing that escape the academic custom of attributing meaning to cultural artifacts that only to a lesser degree make its effects through meaning. This issue, however, looks a little different in the view of the author. Gumbrecht's attempt to focus on lyrical aspects of poetry 'seems to be a release from questions of interpretation and meaning in literature' (p. 136), but in music the move seems to be in the opposite direction. This 'paradox was also to be found in the understanding of what 'lyrical' is: lyrical poetry is attracted to the state of music, and lyrical pieces in music are attracted to a poetic state. So when Gumbrecht says that *Stimmungen* in literature have a non-semantic substance, out of reach of hermeneutic excesses, the old paradox comes back in new guises, because in the musicological understanding of *Stimmung* that phe-

nomenon is thought to come close to some kind of meaning' (p. 137). It is thus possible for the author to argue 'that being attuned is not opposed to understanding: instead it also means beginning to understand' (p.137).

Still I read the exposition of the concept of *Stimmung* as a promise of the 'release from questions of interpretation and meaning' and of an approach that avoids the 'distancing inclination' of traditional musical analysis as well as of 'methods of interpreting music through hermeneutics, semiotics and critical theory...' (p. 112). But honestly, I am in doubt if this promise is actually fulfilled. Actually, I am in doubt if it is within the reach of academic writing to fulfill it.

But I am not the least in doubt about the high scholarly quality of what actually is offered. This book is learned in the best sense of the word. An impressive amount of multifarious sources have been studied, sensitively and responsively read, and ingeniously combined. It is also a kind of wild book with changing tempi and constantly new perspectives opening. It is well written, indeed, but also demanding and, I admit, not easy to review. Now and then it is irritating, provoking, and when reading it I grumbled occasionally: if this is an account of the act of listening, then it might be that I am not a listener at all!

The book sets off with strong claims of universality. For instance, the headline of the introduction announces the 'Rediscovery of an Omnipresent Phenomenon' (p. 1). And the body of the text starts like this: 'Music captivates the listener. And when the listener is captured by music, there seems to be nothing else in the world – the music is world' (p. 1). I am not sure that I had such un-contradicted 'other-worldly' experiences even if I have listened to a lot of music throughout my long life, including music from that Western canon of art music that is celebrated in this book. From the very start we understand that this book is more than a modest attempt to shed light on some aspects of some listener's approach to some kinds of music. It is about musical listening as such, and only fairly late in the book it takes issue with its own claim of universality and with its basic orientation toward a mode of musical appreciation with the musical artwork as the dominating agency. I must admit that until this late moment I had the uneasy feeling that I might not be part of the party. I know about musical enchantment, seduction, and surrender. But I am not sure that I have ever been captivated by music – and if so I would probably have done my best to escape the captivity.

Indeed the issue of limitation calls for a lengthy discussion. This is offered only late in the book. The very last chapter takes issue with the cultural limitation through a discussion of Hindustani music and its Western reception. And before this we are confronted with the issue of limitation *vis-à-vis* theories or ideals of active listening. This happens through the investigation of Luigi Nono's late string quartet *Fragmente*

– *Stille: An Diotima*. According to the author this work 'challenges the boundaries of attunement in so many ways that the issue of delimitation will be highlighted' and invites us to '[d]eal with the seemingly irreconcilable opposition between the passivity of the attunement mode of listening and the activity of the mode of listening that was developed by Nono (in dialogue with the philosopher Massimo Cacciari)' (p.162).

The fragmentary character of Nono's quartet prevents the attunement listening, we learn, and it calls for the alternative that Nono and Cacciari baptized 'listening for the possible', that is 'both reflective and productive', and that 'depends on a highly active subject, choosing its way through the archipelago of Nono's late music' (p. 179). So far so good, but the author doesn't stop at the 'seemingly irreconcilable opposition' but convincingly argues that processes of attunement are in play also here, but now rather on the level of the 'preconditions' than in the actual listening, and he concludes slightly enigmatically, 'This listening for the possible is made possible through attunement. Here, we find a boundary for the concept of attunement, since it does not account for the act of listening demanded and described by Nono and Cacciari, but at the same time it shows that which conditions the mode of possibilities. It is the primordial disposition of that mode which, however, seems to call for an emancipated subject that still has not been seen. Perhaps it has been heard of' (p. 179).

It is a wise choice to leave open the question of the reality of the imagery of a self-contained subject that partakes critically and dialectically in the construction of musical structure and meaning while listening. Personally I am inclined to the same undecidedness as far as the imagery of the attuned and captivated listener is concerned. But at the same time I ask myself if an inspiring and committed book like this could have been written without the quest for stronger position-taking and more definite answers.

*Søren Møller Sørensen*

**Maria Westvall: Musiker och folkbildare. Fem porträtt och musiker som började sin bana inom militärmusiken. Möklinta: Gidlunds förlag, 2016. 101 s., ill. ISBN 978 917 844 970 5.**

Militärmusiken är en undanskymd del av svensk musikhistoria. Välkänd men ändå inte behandlad på rättvisande sätt i musikhistoriska översikter. Inte heller de enskilda musikkårerna förekommer i någorlunda moderna skildringar. Samma gäller de personer som gjort insatser som musiker, musikaliska ledare och inte minst som tonsättare och arrangörer.

Man kan undra varför. Alltför självklar för att ägnas särskilda studier? För låg status på den militära musiken? Avsaknad av namn med konstnärlig strålgång? Mindre

betydelsefull för Stockholm som merparten av musikhistorieskrivningen vanligtvis kretsar kring?

Militärmusiken var en synnerligen väsentlig faktor i musiklivet. Hyfsat jämnt spridda över landet verkade välutbildade yrkesmusiker. Utbildningen innebar att eleverna måste lära sig behärska två instrument, ofta ett blås- och ett stråkinstrument. Skolningen inleddes dessutom med spel på trumma. På sina regementen spelade de ceremoniell musik, men lika ofta musik i underhållningssyfte. Den magra lönen ledde till att snart sagt alla militärmusiker utanför tjänsten spelade dansmusik om helgerna, men kunde också förstärka den lokala orkesterföreningen. Många var därutöver verksamma som musiklärare. Det är inte för mycket sagt att musiklivet på många orter vilade på militärmusikens närvaro.

Om denna sällan uppmärksammade del av svenskt musikliv har musikpedagogen Maria Westvall skrivit en studie som redovisas på knappt 100 sidor. Westvall, till vardags vid Musikhögskolan i Örebro, hade en morfar som var militärmusiker i Karlskrona och Sollefteå, två klassiska garnisonsstäder. Honom möter läsaren i bokens inledning. Minnet av morfadern har av allt att döma gett incitament till undersökningen.

I centrum befinner sig nämligen sju musiker som alla startade som militära musikelever i 14-15-årsåldern, precis som morfadern. Westvall har närmat sig de utvalda personerna med det metodiska grepp som benämns musikaliska livsberättelser. I praktiken har hon djupintervjuat dem, men också varit åhörare vid konserter och kamratträffar, där intervjupersonerna medverkat – av det sistnämnda skyttar dock ingenting i texten. Personer har hon nått genom så kallat snöbollsurval. De sju tillhör en sista generation som fick möjlighet att antas som musikelever, vi talar om 1940- och 50-tal. Den historiska bakgrunden är mycket kortfattad i boken, därför kan det tilläggas att idén om att i internatform skola barn från enkla förhållanden har sin upprinnelse i de tidiga musikkonserveratorierna, varav de i Neapel är mest kända.

Maria Westvall pekar i inledningen (s. 18) på att dagens musikundervisning utgår från elevens eget intresse för ett instrument och en viss musik, medan de militära musikeleverna genom hantverksmässig träning fick erövra det tilldelade instrumentet och samtidigt växa in i gällande repertoar.

Huvuddelen av texten består av varsamt redigerade sammanställningar av intervjuer – sammanlagt fem stycken, eftersom författaren vid två tillfällen hade två musiker framför sig. Alla intervjupersoner framträder med sina egna namn. Berättelserna innehåller många intressanta detaljer som de intervjuade personerna återkallar: personer de mött, ställen de spelat på, platser de bott, viktiga valsituationer, etc. Alla har gjort huvuddelen av sina karriärer i musiken, även om merparten efter en tid lämnat det militära för sysslor i det civila musiklivet. I backspegeln ser de positivt på sin uppväxt i militärmusiken,

men kan ändå uttala kritiska ord om förhållandena på regementena. Själva musiken var det primära, det militära sekundärt (s. 87).

Författaren är sparsam med egna kommentarer i intervjudelen, vilket är synd. En del av de iakttagelser och perspektiveringar som nu finns i avslutningskapitlet hade gärna kunnat inflikas i de redovisade intervjuerna. Det hade gett bättre fart åt tankarna under läsningen av berättelserna.

Avslutningen innehåller å andra sidan flera tankvärda observationer. Maria Westvall skriver att militärmusikerna "ingick i ett socialt och musikaliskt sammanhang med en tydlig funktion, överskådliga uppgifter, musikaliska förebilder, individuellt ansvar och en relativt stor dos av egen övningstid" (s. 87). Närmare idealet för en inskolning i ett professionellt musikerskap kan man väl knappast komma. Baksidor existerade förvisso, det nämner flera, men de övergripande förutsättningarna var verkligen sådana som citatet beskriver. Vidare pekar författaren på att de blivande musikerna fostrades i en "kollektivt inriktad inställning" (ibid.), vilket fick till följd att de i det kollektiva musicerandets trygghet inte kände särskild press vad gäller den egna musikaliska prestationen. Redan som musikelever ingick de således i ett ensemblemusicerande och slapp därmed det nervpåfrestande solospel som relativa nybörjare annars utsätts för.

Det var vanligt att militärmusiker blev lärare i kommunala musikskolor under denna skolforms uppbyggnad. I själva verket kunde musikskolorna etableras landet runt tack vare denna pedagogiska resurs. Flera av de intervjuade i studien har gått den vägen. Maria Westvall menar att de hade med sig en kombination av musikaliskt kunnande och insikter i musikaliskt ledarskap (s. 89). De var vana att delta i ett kollektivt musicerande och visste hur en gemensam musikalisk prestation ska manas fram. Dessutom medförde de en flexibilitet i fråga om genrer, ensembleformer, lyssnargrupper och annat. Utan formellt pedagogisk skolning blev de före detta militärmusikerna omistliga delar av musikskolornas lärargrupp, vilket i sig är värt en särskild studie.

Maria Westvall har som framgått lyssnat på sju musikers berättelser om sina liv i musikens tjänst. Upplägget är välfunnet och välmotiverat, och täcker en viss del av behovet av vetenskaplig kunskap om militärmusikens historia. Hon har med sin studie fångat levande musikaliska erfarenheter som snart bara kan pusslas ihop i arkiven.

*Gunnar Ternhag*