

REVIEWS / RECENSIONER

Musikfilosofi på svenska

Patrik Andersson, 2020. *Musik, mening och värde. Filosofiska perspektiv på en värld av eget slag*. Möklinta: Gidlunds. 264 s. ISBN 978-91-7844-418-2.

Patrik Andersson, dirigent, lektor i dirigering samt director musices vid Lunds universitet och föreståndare för Odeum, har skrivit ett välkommet bidrag till det inte allt för rikliga utbudet av musikfilosofisk litteratur på svenska riktad till en intresserad allmänhet. Författarens musikfilosofiska intresse tog fart under musikstudier, ”som i inte så ringa grad präglades av likriktning och traditionsöverföring” (s. 9). Föreliggande bok är baserad på hans föreläsningar inom serien *Musik och tanke* (2016–2018).

Titeln *Musik, mening och värde. Filosofiska perspektiv på en värld av eget slag* indikerar vilka begrepp författaren ser som centrala: musik, mening, värde, filosofi och värld. Även om boken sägs vara skriven utifrån en dirigents och musikutbildares perspektiv (s. 9) ämnar författaren anlägga ”ett undersökande och begreppsdefinierande perspektiv inspirerat av den analytiska traditionen” (s. 16). Syftet är tydligt tudelat: dels att normativt söka svar på frågor om musikens mening och värde, dels att för en bredare målgrupp presentera en översikt över de ”senaste decenniernas” musikfilosofi (s. 12), med särskilt fokus på den analytiska traditionen företrädd av Stephen Davies, Roger Scruton, Jerrold Levinson, Jenefer Robinson, Malcolm Budd och Peter Kivy. Utöver att fenomenologiska perspektiv (bland annat hos Thomas Clifton, Don Ihde och Mikel Dufrenne) berörs vid avhandlandet av musikupplevelser anføres också empirisk forskning från musikpsykologi (främst Patrik N. Juslin och John A. Sloboda). Denna ansats, att greppa både brett och djupt samt att kombinera olika utgångspunkter, utgör i sin själva natur en mycket krävande uppgift för vilken författare som helst.

Boken består, utöver förord, referenser och personregister, av en inledning och sex kapitel: ”Att tänka om musik”, ”Lyssna, uppleva och förstå”, ”Representation och mening”, ”Affekter och musik”, ”Är musik konst?” och ”Musikens värld och värde”.

I inledningen anges disposition, avgränsningar och perspektiv, samt introduceras bokens huvudfrågor. Därtill presenteras den definition av musik som sägs vara bokens, nämligen att ”[t]ystnad och ljud, i sin vidaste mening, kan bli till musik genom att någon intenderar den att vara just så” (s. 15). Vem denna någon är definieras inte närmare här; bokens perspektiv sägs främst vara lyssnarens, men denna definition kan förstås öppnare. I fortsättningen av boken åsyftar begreppet musik dock endast instrumentalmusik inom västerländsk klassisk musik – även om det inte utesluts att frågorna har bäring för andra typer av musik (s. 17).

Kapitlet ”Att tänka om musik” mynnar dels ut i bokens definition av musikfilosofi som ”granskning av koncept och begrepp som används för att beskriva musik och musikupplevelsen i syfte att söka precision och insikt i frågornas komplexitet” (s. 34), dels i ståndpunkten att ”musiker, tonsättare, musikadministratörer och lyssnare” kan ha stor nytta av dylikt filosoferande eftersom det ”efterhand [ger] en mer stabil grund att stå på” (s. 37).

Nästa kapitel, ”Lyssna, uppleva och förstå”, fokuserar på hur ljud kan skapas, upplevas och förstås som musik (s. 39). Akusmatisk upplevelse beskrivs utifrån Scruton – istället för med direkt referens till Schaeffer (1966), som utgör Scrutons källa – som ett lyssnande som varsebliver ljuden i sig, separerade från sina orsaker (s. 40). Det för boken centrala begreppet akusmatisk värld introduceras och förklaras som en i grunden ”abstrakt företeelse utan representation och referens till något utanför sig själv” (s. 48). Musik betraktas som en ”abstrakt dynamisk process där toner tar plats i en akusmatisk värld, en musikens värld” (s. 85).

Kapitlet "Representation och mening" berör vilken mening musik kan förmedla – både i vidare (innehåll eller innebörd) och snävare (språkliga uttryck och handlingar) betydelse – och dess potential för representation, referens och "meningsimport" (att lyssnaren tillskriver "representation och mening till ett musikverk som helt bygger på vad lyssnaren själv upplever sig höra i musikverket" [s. 112]). Författaren menar att även om musikens förmåga till intenderad representation är mycket liten, möjliggör musikens abstrakta dynamiska processer dess "stora kapacitet till meningsimport på alla möjliga nivåer" (s. 121).

I "Affekter och musik" menar författaren att musik till följd av sina abstrakta dynamiska processer kan representera, gestalta och väcka affekter i viss omfattning (s. 183), åtminstone "affekter med tydliga beteenden kopplade till sig vilka kan finna likheter i musiken" (s. 183). Affekter betraktas här som ett "paraplybegrepp" där känslor ("feelings") avser lyssnarens fenomenologiska upplevelse (s. 17–18). Kritik framförs mot ståndpunkten att affekter i musikverk kan relatera till en tonsättares känsloliv (s. 183).

I kapitlet "Är musik konst?" undersöker författaren olika definitioner av konst, huruvida både musik som uttrycksform och enskilda musikverk är konst enligt dessa samt vilken betydelse dylik kategorisering kan ha för lyssnarens upplevelse. Författaren slår kortfattat fast att musik "är en av de centrala konstformerna" (s. 216) även om "[k]onstbegreppet är mycket komplicerat" (s. 221). Dylikt dogmatiskt uttryckssätt, som förekommer på flera ställen, rimmar inte med bokens filosofiska utgångspunkt. Ett ytterligare exempel är påståendet att kategorisering av ett musikverk som konst förlänar det en specifik status som visserligen kan medföra att lyssnaren "anstränger sig något ytterligare för att söka vad musiken erbjuder" (s. 222) men även riskerar "alienera vissa lyssnare som kanske inte känner sig rustade att fullt ut ta del av upplevelsen" (s. 222). Är "upplevelsen" alltså ett fenomen som existerar oberoende av lyssnaren, som kan befinna sig antingen inuti eller utanför denna?

Avslutningsvis diskuteras i kapitlet "Musikens värld och värde" hur musik kan ha värde, både egenvärde (s. 249) och instrumentella värden (sociala, rituella och mänskligt utvecklande funktioner samt som resurs för andra konstarter [s. 233]), med fokus på musikens unikt värdefulla egenskaper. Vad begreppet värde innebär diskuteras dock inte och en vidare diskussion om värdeteori saknas. Författaren summerar sin position:

Kanske är ändå den tonande akusmatiska värld musikens abstrakthet, dynamik och process möjliggör för lyssnaren musikens främsta värde. En värld som erbjuder upplevelser av estetiskt och affektivt slag, grundat i musikens form, med möjligheter till väckandet av vårt känsloliv och där lyssnare kan följa musiken bit för bit i sin tonande process. En tonande värld, en musikens värld. En värld av eget slag (s. 249).

Med tanke på hur de ingående begreppen har definierats tidigare i boken är det inte givet att de delar som ingår i den sammantagna positionen ovan harmonierar inbördes. Exempelvis är det tveksamt om författarens uppfattning av begreppet "akusmatisk värld" verkligen är kompatibel med "upplevelser av estetiskt och affektivt slag". Författaren beskriver akusmatisk värld som en metaforisk "inommusikalisk värld skapad av tonerna själva" utgörande en "inneslutande helhet eller klanglig horisont" (s. 246). Att lyssna till en akusmatisk värld innebär således att särskiljandet mellan det lyssnande subjektet och det ljudande objektet har upplöst: "[l]yssnaren är vad som ljuder" (s. 67). I kontrast till dylik möjlig upplösning anför författaren att estetiska upplevelser är upplevelser av någonting visst, nämligen det estetiska objektet (s. 62 och 68). Sådant estetiskt musiklyssnande är dock inte enbart styrt av en tonande process utan också av kulturellt definierade konventioner (se Schaeffers *musical listening*, som till skillnad mot det akusmatiska, riktas "to values in the traditional system" [1966, s. 271] och som Chion [1983, s. 39] klargörande beskriver som något som "refers back to traditional heritage, to established and accepted structures and values, which it attempts to rediscover or recreate"). Därtill skriver

författaren att "det estetiska objektet blir till en värld av eget slag" (s. 69). Eftersom affekter definieras som ett brett paraplybegrepp är det oklart om det är den fenomenologiska eller kroppsligt-känslomässiga (eller båggedera) responsen som avses samt hur detta relaterar till det fenomenologiska perspektiv som ingår i begreppet akusmatisk värld.

Övergripande uppfattar jag författarens position som att den i nuet hörda musiken ger stora möjligheter till upplevelser, just tack vare musikens abstrakta icke-refererande, icke-kunskapsförmedlande karaktär och dess dynamiskt-tidsliga utveckling, samt att dessa egenskaper sammantagna gör att musik (så som begreppet tidigare avgränsats) är både unikt värdefull och erbjuder upplevelser av eget slag.

Att författaren använder sig av en referensapparat (i detta fall Oxford) och anger sidnummer är utmärkt. Texten tenderar dock att bli onödigt tung då han inte sällan både referensbelägger och skriver ut namn på upphovsperson eller anförd skrift i löptexten. Ett stort antal personer och källor namnges, men ofta utan nödvändig kontext för en icke initierad läsare. Samma tendens visar sig även i det som beskrivs som "en kortfattad presentation" (s. 16) av ett antal böcker för vidare förkovran, då presentationerna endast omfattar bibliografiska uppgifter. När de årtal som anges för anförda publikationer gäller återutgivningar eller översättningar, och de ursprungliga tillkomststämorna saknas, grumlans kronologin, och översiktligheten försämras. (Detta gäller för åtminstone trettio poster i referenslistan.) Det finns även problem med referatteknik och citatpraxis. Ett par exempel:

Enligt Kania är musik varje intentionell ljudhändelse som skapats eller organiserats för att höras, vare sig den innefattar någon basal musikalisk egenskap, så som tonhöjd eller rytm, eller inte. (s. 13)

Detta är dock inte innehållsligt kompatibelt med kriterier och logik i Kantias originallydelse:

Music is (1) any event intentionally produced or organized (2) to be heard, and (3) either [författarens kursivering] (a) to have some basic musical feature, such as pitch or rhythm, or [författarens kursivering] (b) to be listened to for such features (Kania, 2011, s. 12).

Ett annat exempel är följande omarkerade citat som endast kan identifieras genom kännedom om originallydelsen i Benestad (1978, s. 356):¹

Enligt Benestad är *musik //är// ett mänskligt uttryckssätt som manifesteras genom en hörbar strukturering //i tiden// av toner (ev[.] också av bullerljud) och rytmer (här invräknas pauser)//, // vars resultat uppfattas av tonsättare/utövare/lyssnare som klingande strukturer, vilka är annorlunda än det dagliga livets ljudvärld* (s. 15).

Därtill tycks vissa begreppsdefinitioner vara oklara och föränderliga, exempelvis gällande vad som utgör ett musikverk. Texten är stundom repetitiv och växlingarna mellan normativa och sökande resonemang är inte alltid lätta att följa. Detta är inte enbart skrivtekniska petitesse utan något som troligen både försvårar tillgängligheten för den breda målgruppen och stör den akademiska läsaren.

De ovan anförda bristerna måste dock ställas i relation till bokens övergripande förtjänster. Boken utgör en ambitiöst upplagd översikt, även om det kan diskuteras hur greppbar den bild som presentationen av de olika positionerna skisserar är för den musikintresserade allmänheten. Att en dylik bok skrivits på svenska, om än kanske inte alltid i en så flödande prosa, är i sig lovvärt. Om den kan få det musikfilosofiska intresset att spira hos en större läsarkrets vore det glädjande. Att då ontologi och frågor om praktiskt musicerande hanteras styvmoderligt får kanske anses vara acceptabelt smolk i glädjebägaren.

¹ Omarkerat citat återgivet i kursiv, utelämnad text mellan // och Anderssons tillägg inom hakparentes.

Sammantaget ger Patrik Anderssons författarmässiga intention hopp om att han får anledning att återkomma till liknande ämnen vid senare tillfällen och då under en mer fasthänt redaktörs försorg. Jag rekommenderar alla med det minsta intresse för musikfilosofi att läsa boken, helst i läsecirkel med andra för att, i enlighet med innehållets ursprung och författarens ambition, stimulera till en dialog om de olika positionerna, för att i förlängningen kunna nå vidare såväl i sökandet efter svar som i formulerandet av nya frågor om musik, mening och värde.

Carl Holmgren

Referenser

- Benestad, F., 1978. *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Av författaren utvidgad, förkortad översättning från den andra norska upplagan (1977) av N.L. Wallin. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Chion, M., 1983. *Guide to sound objects*. Översatt från franska av J. Dack och C. North, 2009. EARS: ElectroAcoustic Resource Site. Tillgänglig på <http://ears.huma-num.fr/onlinePublications.html> [hämtad 21 december 2020].
- Kania, A., 2011. Definition. I: T. Gracyk och A. Kania, red., 2011. *The Routledge companion to philosophy and music*. Abingdon: Routledge. ss. 3–13.
- Schaeffer, P., 1966. *Treatise on musical objects. An essay across disciplines*. Översatt från franska av C. North och J. Dack, 2017. Oakland: University of California Press.

Fransk och svensk elektroakustisk musik: GRM och EMS

Elif Balkir, 2018. *Étude comparative des approches créatrices et technologiques au Groupe de Recherches Musicales à Paris et à l'Elektronmusikstudion à Stockholm 1965–1980: deux directions artistiques différentes à partir d'une idée commune*. Diss. Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. 352 s. ISBN 978-91-779-7360-7.

Denna avhandling, en monografi med den självförklarande undertiteln *deux directions artistiques différentes à partir d'une idée commune*, är en översikt och jämförelse mellan två ledande miljöer för elektroakustisk musik under åren 1965–1980: Groupe de Recherches Musicales (GRM) på franska radion ledd av Pierre Schaeffer, och Elektronmusikstudion (EMS) i Stockholm under ledning av bland andra Knut Wiggen. Den utgår ifrån litteratur och intervjuer, och en rad verk producerade vid respektive institution analyseras. Avhandlingen är omfattande både i omfång och med hänsyn till metodologi. Den är producerad i ett samarbete mellan Université Paris-Sorbonne och Stockholms Universitet och är skriven på franska, dock framlagd vid SU.

I den första delen görs en översikt över de konstnärliga och vetenskapliga riktningar i den elektroakustiska musikens (EAM) utveckling under den aktuella tiden, samt en studie över de tekniska utvecklingar som skedde vid GRM och EMS. Dessa ses i ljuset av de musikaliska inriktningar som representeras av Schaeffers och Wiggens sinsemellan ganska olika visioner och teoretiska utgångspunkter. Det blir tydligt hur teori, estetik och kompositorisk praktik flyter samman, även om avhandlingens primära infallsvinkel är hur utvecklingen vid respektive studio påverkar musiken som komponeras där. Här ges en överblick över hur EAM utvecklades även i andra länder i Europa vid samma tid. Förutom Sverige och Frankrike diskuteras utvecklingen i Tyskland, Italien och USA. Den digitala teknikens intåg samt datorn som ett verktyg, både som instrument och i datorassisterad komposition, lyfts fram i ett historiskt perspektiv.

GRM:s och EMS:s gemensamma projekt SYNTOM diskuteras i andra kapitlet där Schaeffers och Wiggens olika ingångar blir synliga och analyseras. Inledningsvis ges en jämförelse mellan Schaeffers och Wiggens musikaliska koncept, där Schaeffers å ena sidan tar sin utgångspunkt i ett fenomenologiskt lyssnande medan Wiggens å andra sidan har fokus på praktiken och maskinen. SYNTOM läggs så småningom ner men visar, enligt Balkir, på en avgörande skillnad och samtidigt en tydlig närhet mellan de två miljöerna. Denna dialektik är närmast ett resultat i sig självt i avhandlingen. I slutändan var den inte långvarig, då samarbetet i projektet SYNTOM mer eller mindre verkade avstanna i början av sjuttioalet, men den gav inte desto mindre upphov till en rad mycket intressanta utvecklingsspår. Interaktion där motstånd kan vara en produktiv kraft har jag själv intresserat mig för i konstnärlig praktik, inte minst i min avhandling (Frisk, 2008). Här sker dock interaktionen på ett strukturellt snarare än ett musikaliskt plan. Men likheterna blir ändå tydliga; det är som om både Schaeffer och Wiggen dras till motsättningen, inte för att exploatera den utan för att finna möjliga lösningar genom motståndet. Kapitlet avslutas med en grundlig jämförelse mellan den tekniska forskningen vid GRM respektive EMS.

I den andra delen presenteras analysteori för elektroakustisk musik, analyser av totalt sju verk från de båda institutionerna samt en jämförande semiologisk analys av resultaten av analysen. Nattiez och Molinos tredelade analysmodell diskuteras liksom Lasse Thoresens utveckling av Schaeffers morfologi som har lett till en teori för notation av elektroakustisk musik. Verk av tre tongivande tonsättare verksamma vid GRM (Guy Reibel, Bernard Parmegiani och Francois Bayle) och fyra verksamma vid EMS (Lars Gunnar Bodin, Sten Hanson, Knut Wiggen och Tamas Ungvary) analyseras och jämförs med olika metoder. Analyserna av dessa verk korrelerar Balkir mot den tidigare diskussionen med utgångspunkt i den teori hon tidigare lyft fram, samt mot hur estetik och teknik har gestaltats på de olika institutionerna. Analyserna kan kritiseras för att vara alltför mekaniskt genomförda för att kunna ge ett bra resultat, och metoden för analysen är relativt traditionell. Den visar hur teknikutvecklingen och ideologierna vid respektive institution skapade förutsättningar för olika slags estetik, vilket inte överraskar; det motsatta vore väldigt förvånande. Samtidigt kan frågan ställas hur mycket information av det slaget som egentligen finns i dessa verk, komponerade under en period som var så präglad av experimenterande. Vid EMS var tekniken avancerad, och endast ett fåtal tonsättare kunde hantera den fullt ut. Korrelationerna hon gör är inte desto mindre intressanta utifrån den diskussion hon för, men jag är inte övertygad om att resultatet huvudsakligen framkommer genom musikanalysen. Avhandlingen avslutas med en kortare sammanfattning.

Det är en på många sätt viktig avhandling med stor relevans för aktuell konstnärlig forskning. Som en studie av utvecklingen av svensk elektroakustisk musik bygger den vidare på Sanne Krogh Groths avhandling (Krogh Groth, 2014). Till viss del repeterar den det som framkommer i Krogh Groths *Politics and aesthetics in electronic music*, som också lyfter fram mötet mellan Schaeffer och Wiggen i början av sjuttioalet genom projektet SYNTOM. Det var genom detta projekt som Wiggen i slutet av sextioalet omnämnde datorn som ett möjligt instrument, kanske för första gången: "Les premières idées du projet étaient déjà révélées par Wiggen depuis la fin de 1960 et constituaient même l'une des grandes étapes de la recherche et de la création à l'EMS. Le but était de trouver un lien entre la synthèse sonore via l'ordinateur et la pratique de la musique concrète" (s. 64).

Att den elektroakustiska praktiken medieras genom en dator, som på så vis blir ett amorft instrument, är självklart idag. Det har fått ett enormt genomslag under de senaste tjugo åren, men idén uppstod alltså för mer än femtio år sedan, när en dator fortfarande hade ett eget rum.

Fokus vid såväl GRM och EMS var alltså att integrera datorn i en teori som fortfarande skulle ta avstamp i Schaeffers teoribildning. Visionen var att göra det möjligt för tonsättare att definiera och bearbeta ljud utifrån psykoakustiska termer. Det är ingen tvekan om att detta var en viktig tid i utvecklingen av EAM i Europa och världen. Det är också en av få perioder i musikhistorien då Sverige har stått på världskartan med EAM och text-ljud-tonsättare som Bengt Emil Johnson, Lars Gunnar Bodin, Bengt Hambraeus och Karl-Erik Welin. Även om historien har visat att Schaeffers teorier om det elektroakustiska ljudets fenomenologi har fått större slagkraft än Wiggens visioner, är det ändå slående när man tittar på Balkirs jämförelse att EMS producerade betydligt fler verk än GRM under den tid som avhandlingen tittar på. Detta är anmärkningsvärt med tanke på Frankrikes storlek och centrala position i kulturlivet, men också med avseende på de resurser man där hade tillgång till. Till detta ska man lägga att EMS under samma tid reformerade själva tanken på hur en kompositionsstudio för EAM ska se ut. Där Schaeffer och GRM till en början höll fast vid bandspelaren som en av de viktigaste komponenterna byggde EMS upp ett datorbaserat system, unikt i världen och den första digitala studion.

Men det var inte bara som teknikutvecklare Wiggen var visionär. Han och Schaeffer delade synen att den moderna tonsättaren inte bara verkar som konstnär i gängse mening utan också utnyttjar forskningens metoder för att med skärpa kunna skapa den koppling mellan intention och resultat som krävs. I sin text lägger han grunden för den framtida tonsättaren: "Liksom Schaeffer tror jag att den typ av tonsättare som vi i dag behöver är tonsättaren/forskaren, alltså en konstnär som är medveten om vad han syftar till med sitt kompositionsarbete att han kan förmå sig att med forskarens metodik och tålmod leta fram sina uttrycksmedel utan att han under detta arbete förlorar kontakten med det han vill uttrycka." (Wiggen, 1972, s. 124, citerad av Balkir på s. 54).

Som Balkir (s. 53) sammanfattar det är forskning själva hjärtat i den praktik som leder fram till elektroakustiska kompositioner. Men hon pekar också på en central skillnad mellan Schaeffer och Wiggen som jag redan tagit upp men som förtjänar att upprepas: Wiggens fokus ligger på själva görandet, praktiken, medan Schaeffer snarare riktar sig mot lyssnandet. Detta är naturligtvis en helt central skillnad i attityd och som också, i sig, kan förklara varför Wiggens intresse riktades mot verktygen för komponerandet. Men trots denna skillnad odlade såväl EMS som GRM idén om den forskande tonsättaren nära trettio år innan konstnärlig forskning i musik blev verklighet i Sverige.

Balkir påvisar hur musiken och dess estetik, under de år hon tittat på, har vuxit fram ur en växelverkan mellan fenomenologiskt förhållningssätt och teknologisk utveckling. Hon pekar på likheten mellan de svenska och de franska tonsättarna men också på Wiggens mycket speciella attityd som också är helt sammanvävd med den teknikutveckling som han drev fram. Den första delen av avhandlingen bidrar, menar jag, med viktig information om en period på femton år då musiken sökte sig åt många nya håll och vår kunskap om lyssnandet som en fenomenologisk aktivitet växte. Det är på många sätt en traditionell musikvetenskaplig avhandling där musikanalysen har en central funktion. Som tidigare nämnt är jag inte övertygad om att analysen bär upp detta arbete, men det blir inte desto mindre en bra grund till fortsatt forskning kring notation av EAM. Analyserna och den notation som Balkir använder sig av är deskriptiva, de beskriver den klangbild som ges. Därmed ansluter de till den franska traditionen. Det kan ställas mot pågående svensk forskning, som Mattias Skölds arbete med att utifrån samma teoretiska grund skapa en notation av EAM som kan fungera som ett kompositionsverktyg (Sköld, 2019). Därmed är kanske cirkeln sluten mellan den franska traditionen, rotad i lyssnandet, och den svenska som utgår från görandet: notationsverktyg som

utvecklas utifrån Schaeffers fenomenologi blir ett medel för att komponera, för praktiken, som Wiggen månade om.

Henrik Frisk

Referenser

- Frisk, Henrik, 2008. *Improvisation, computers and interaction: rethinking human-computer interaction through music*. Diss. Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.
- Krogh Groth, Sanne, 2014. *Politics and aesthetics in electronic music. A study of EMS – Elektronmusikstudion Stockholm, 1964–79*. [Heidelberg:] Kehrer Verlag.
- Sköld, Mattias, 2019. Visual representation of musical rhythm in relation to music technology interfaces. An overview. I: M. Aramaki, O. Derrien, R. Kronland Martinet, S. Ystad, red. *Proceedings of the 14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research, October 2019, Marseille, France*, s. 725–736.
- Wiggen, Knut, 1972. *De två musikkulturena*. Stockholm: Sveriges Radio.

Norsk musikkproduktionshistoria

Thomas Bårdsen, 2019. *Sporfinnere. En undersøkelse av norsk musikkproduksjons teknologiske utvikling i et bevaringsperspektiv*. Doktoravhandlinger ved Universitetet i Agder, 243. Universitetet i Agder, Fakultet for kunstfag. xvi + 330 s. ISBN 978-82-7117-943-4.

I november 2019 disputerade Thomas Bårdsen vid Universitetet i Agder för graden Philosophiae doctor i Utøvende rytmisk musikk, den musikkvitenskap som specifikt intresserar sig för populärmusikk – underteknade var opponenter. Bårdsen har som medarbeider ved Nasjonalbiblioteket i Mo i Rana haft unik tilgang til ett klingande originalmateriale, från fonografcyllindrar och magnetofonband till DAT-band och hårddiskar från perioden 1889 till nutid. I sitt omfangsrike men stringent arbeid tar Bårdsen ett grundlig og innovativt helhetsgrep om norsk musikkproduktionshistoria.

Avhandlingens syfte lyder: ”Hvordan har teknologien i norsk musikkproduksjon utviklet seg i et bevaringsperspektiv? Hva har blitt bevart, og hvordan har dette blitt dokumentert?” (s. 4). Det presiseres i følgende fragestillninger: ”Hvilke formater har vært tilknyttet produksjonen av musikk i et historisk perspektiv? Når ble egentlig de forskjellige teknikkene og formatene tilgjengelig og brukt i Norge?” Bårdsen understryker også fragan om vilket inspelat materiale og dokumentation som har bevarats.

Bårdsen behandlar detta problemkompleks med lika tonvikt vid den *musikkteknologiske utviklingen* og *bevarandeperspektivet*. Med utgangspunkt i källforskning og egne experiment redogør han for hur musikkteknologin utvecklats og ger en fast kunnskapsgrund for att inspelningar optimalt ska kunna bevaras i digitaliserad form. Han sammanfattar og klassifiserar samtlige lydformat, med varianter, som finns bevarade i Nasjonalbibliotekets samling, i relation till norsk musikkproduktionshistoria. Genom problemformuleringen og forskningsdesignen rekonstrueras musikkproduktionshistorien utifrån en inom musikkvitenskapen mindre vanlig experimentell og systematisk metode. Bårdsen analyserar skriftlige, muntlige og klingande källor og drar utifrån experimenten slutsatser om hur praksis sett ut kring pantografer, skivor, bandspillere og digitale system som bevarere av musikkalisk informasjon. Han viser på større utviklingslinjer, konsekvenser for bevarandet og

musikfilosofiska konsekvenser för masterinspelningen och dess historiskt utvecklade ontologi, ytterst för musikhistorieskrivningen.

Avhandlingens övergripande struktur ser ut på följande sätt:

Det inledande kapitlet består av bakgrund, problemställning, teoretiska perspektiv, metod och metodologi, forskningsetik och disposition.

I det andra kapitlet diskuteras ljudinspelningen ur perspektiv som bibliografisk sfär, masterband, konstnärlig vision, diskografier och redaktionell sfär samt utgivarnas metadata för olika utgivna versioner.

I det tredje kapitlet diskuteras mastern som grundläggande dokument inom populärmusiken ur olika teoretiska och praktiska perspektiv. Kapitlet leder fram till en operationell definition av "master" och "original master". Bårdsen definierar "original" i en produktion som *ett klangligt ideal*. Den klangliga utgångspunkten för auktorisation av detta original – en "auktorisationspunkt" – av originalet måste sökas, för den befinner sig närmast den märkvärdiga punkt i tiden, där musiken kom till och samtidigt förgick.

Med kapitel 4 inleds avhandlingens centrala forskningsbidrag. Där tecknas en historisk bild av den akustiska eran 1877–1925 ur ett norskt perspektiv: vad spelades in, av vem och hur; och vad är den akustiska "mastern"?

Kapitel 5 behandlar perioden ca 1925–1950 då elektrisk inspelning, mikrofon, förstärkare och elektrogravyr förändrade hela musikskapandet, därtill hur elektromekaniska produktioner från den tiden kan avläsas och digitaliseras, och vad som är "master".

Kapitel 6 behandlar eran efter kriget, då bandspelaren etablerades i samspel med de nya formaten LP, EP och senare kassett, och helt förändrade praxis kring musikproduktionen och därmed definitionen av mastern.

Kapitel 7, det sista empiriska kapitlet, behandlar den digitala ljudteknologin från 1980-talet och framåt, med format som CD, ADAT med flera. Kapitlet tar upp bevarandeperspektiv på den digitala "mastern" och problematiserar detta. I kapitlen 4–7 resonerar författaren också kring hur praxis kring digitalisering kan utvecklas.

Kapitel 8, *På rett spor*, sammanfattar de viktigaste slutsatserna.

Därtill finns ett tillägg med litteratur, tabeller, figurer, supplerande källor och diskografi i urval (s. 313–330), samt en elektronisk bilaga med en metadataapplikation från 2014.

Bårdsen placerar sitt arbete inom populärmusikforskning – definierad som studier av musikindustrin och dess produkter – och musikproduktionsvetenskap, där han anknuter till angloamerikansk och nordisk forskning och ljudtekniskt specifikt till *Audio Engineering Societys* praxisnära och produktionsnormativa forskning. Ett viktigt begrepp i musikproduktionsdiskursen är Lee B. Browns *Work of Phonography*, "sound-constructs created by the use of recording machinery". Bårdsen preciserar det som "alle musikkverk som er skapt med henblikk på mekanisk avspilling helt uavhengig av musikkjanger". Hur skall då frågan om "mastern" formuleras? Bårdsen konstaterar att den bör formuleras delvis på en ontologisk, delvis på en materialinriktad nivå. Nyckelbegrepp är "autorisasjon" (av en master), autenticitet och original. Utifrån Nelson Goodmans distinktion mellan allografisk och autografisk konst och de skilda perspektiv på mastern som bland andra Theodore Gracyk och Simon Zagorski-Thomas presenterat, ansluter Bårdsen tentativt till Gracyk, som argumenterat för masterns status som *autografisk*, i linje med arkivens mål att bevara primärkällor. Bårdsen läser dock inte fast frågan om masterinspelningens ontologi vid en viss teoretisk modell, utan problematiserar istället inspelningen som "verkidé" i relation till det konkreta materialet i arkivet, där också

dokumentationen kring inspelningarna spelar en viktig roll – med intressanta ontologiska resultat, som vi återkommer till.

I kunskapsteoretisk mening anknyter Bårdsen till social epistemologi, socialkonstruktivism, interpretism och pragmatism. Sammanfattningsvis: kunskap är inte något absolut utan ett resultat av kollektiva sociala processer, och ny kunskap inriktas på nytta. Produktion av kunskap blir med den utgångspunkten ”plassert i samfunnet”. Med en välförankrad teoretisk reflektion, som utmynnar i ett slags humanvetenskaplig utilitarism, ansluter sig Bårdsen till ett synsätt där teori inte har ett egenvärde utan bör leda till handling, förändring och samhällsnytta. Bårdsens ”reflekterade pragmatiska perspektiv” ger ramarna för en normativ men reflexivt samhällstillvänd forskning, som utmynnar i tydliga riktlinjer för restaurerande och bevarande av Norges musikaliska kulturarv.

De systematiska undersökningar av inspelningar från de olika epokerna med relaterade källkritiska problem, genomförda på de autentiska teknologier som presenteras i kapitel 4-7 – den akustiska pantografen, elektromekaniskt inspelade skivor, elektromagnetiskt inspelade band och digitala produktioner, där metadatabehandling är centralt – är alla synnerligen informativa, väl genomförda och redovisade, om än något kortfattade. Syftet är att hitta fasta auktorisationspunkter för mastern under olika epoker; vad som definierar den är av central vikt i allt bevarande. Dessa fallstudier ger också en god kunskapsgrund för digitalisering av inspelningar från olika epoker, hur original skiljs ut från kopior. Författaren visar stor medvetenhet om det kunskapsteoretiskt komplexa i processen: till sist måste forskaren använda sina öron och sin kunskap om musikproduktionens historia för subjektiva men välgrundade bedömningar. Inte minst imponerar det att han personligen fysiskt hanterat alla teknologierna, från akustisk pantograf till historiskt mindre vanliga digitala format och maskiner. Han uppvisar här en bredd i kompetens som även inom denna tekniktunga disciplin torde vara unik.

Bårdsen lämnar ett viktigt bidrag till diskursen om ljudinspelningens eller masterns ontologi och visar – genom sitt historiska grepp – hur mastern bör betraktas som historiskt konstruerad: ontologin är teknologiskt grundad, dess status har rört sig från allografisk till autografisk tillbaka till allografisk. Under den akustiska och tidiga elektriska epoken hade mastern inte uppstått, utan mängder av snarlika framföranden spelades in. Gradvis växte idén om en entydig och primär master fram och kulminerade efter kriget, förändrades och upplöstes sedan igen: ”Deres [de akustiska masterinspelningarnas] allografiske karakter ligger dermed her ikke i deres mangel på hierarki gjennom likhet, som i digitale produksjoner, men i deres mangel på hierarki gjennom ulikhet.” En entydigt märkt *autografisk* master existerar endast på 1950-talet och är starkt knuten till den då moderna bandspelarteknologin, för att sedan bli mer diffus, med många redigerade band knutna till varje produktion, fram till den digitala ISRC-märkta produktionsmastern, som kan ha många produktionskloner och där utgivna inspelningar idealt är identiska med mastern.

Bårdsen tillför fler ögonöppnande perspektiv, som bör inspirera många forskare och varav vi nu bara kan nämna några. Framför allt skriver Bårdsen om Norges moderna musikhistoria. Han visar hur en självständig norsk musikindustri fanns redan i början av 1900-talet (den första tennfoliecyliner-inspelningen gjordes i Oslo 1879, den tidigaste bevarade musikinspelningen 1889 av Adolf Østby). Han lyfter fram okända men för internationell historieskrivning viktiga inspelningar, såsom en tidig sound-on-sound-inspelning av Jolly Kramer-Johansen från 1936, samt musikproducenter som Adolf Østby och Roger Arnhoff, och studior som Egil Monn Iversen AS och Arne Bendiksen Studio. Hans redogörelse kretsar framför allt kring populärmusik i vid mening, även om han också nämner inspelningar med konstmusik – där blir hans grepp något diffust, då han samtidigt knutit den teoretiska grunden i

populärmusikforskning till populärmusik i vid mening, men här till ett mer varierande material.

Bårdsen tar ett helhetsgrepp om ett viktigt men utforskat område i skärningspunkten mellan musikvetenskap, musikproduktionsvetenskap och forskning kring arkivsektorns bevarandep Praxis: norsk musikproduktion i ett teknologihistoriskt perspektiv, med fokus på kunskap om produktionens förutsättningar för bevarandet och digitaliseringen av musikinspelningar. Bårdsen skriver en på flera sätt ny musikhistoria, där "periferin" som Norge inte nödvändigtvis är mer perifer än någon annan del av västvärlden, utan tvärtom vid flera tillfällen är anmärkningsvärt tidig i anammandet av musikteknologiska nyheter. Bårdsen problematiserar och operationaliserar idén om en huvudsaklig, grundläggande inspelning – en master – genom produktionshistorien. Han visar hur detta ideal gradvis växer fram, när en kulmen med bandspelaren och sedan antar en mer diffus karaktär i den digitala eran. Han närmar sig de komplexa ontologiska och praktiska frågor som finns kring bevarande av musikinspelningar; för att rätt kunna bevara inspelad musik måste man veta vad som skall bevaras och hur. I förståelsen av detta är Bårdsen en god ciceron, kopplar teorin till en praktik och presenterar konkreta förslag till musikproduktionsvetenskaplig editionsteknik: om vi vet detta om denna typ av inspelning, då bör vi också bevara den på detta sätt! Han lyckas med konststycket att samtidigt skriva en norsk musikteknologisk historia, där det tidigare saknats en översikt, med tidigare okända insatser, och placerar självständigt in den norska utvecklingen i ett internationellt perspektiv, med genomtänkta svar på komplexa musikestetiska och musikteknologiska frågor. Exempelvis gör Bårdsen det viktiga klargörandet att redan akustisk musikproduktion var just *produktion* med sin egen praxis – inte bara dokumenterade framföranden.

Sporfinnere är en deskriptiv, kronologisk och empirisk studie. För att vara en avhandling inom humaniora förhåller den sig till sitt studieobjekt på ett pragmatiskt vis: varje historisk ljudbärare lyfts fram, beskrivs och diskuteras i relation till studiens övergripande målsättning att komma fram till principer för bevarande. Det gör avhandlingen sällsynt användbar för ljudarkiv och andra intresserade av bevarandep Praxis och ljudteknik. Samtidigt är texten som vetenskaplig text bitvis svårbedömd. Oklarheter uppstår i de teoretiska utgångspunkterna, där "social epistemologi" (som beskrivs som att kunskap formas socialt) ställs i kontrast till induktion (att kunskap formas utifrån erfarenhet), och i de metodologiska utgångspunkterna, där författaren kan beskriva case-studier som en motsats till aktionsforskning (s. 35). För läsaren skapar sådana resonemang förvirring; måste inte också socialt formad kunskap vara erfarenhetsbaserad, och visst kan väl case-studier användas i aktionsforskning?

En styrka i *Sporfinnere* är dess närgångna intresse för procedurerna, formaten och de produktionstekniska landvinningarna. Samtidigt skapar närheten till det empiriska materialet en distans till omvärlden. På ett sätt finns omvärlden där hela tiden, som leverantör av musikproduktionens innovationer, i andra världskrigets tyska ockupation och därmed sammanhängande förändrade ljudtekniska nätverk, eller som estetiska vindar som för med sig jazz och pop, och sprider norska storheter i utlandet, från Grieg till Aha. Men på flera ställen saknar vi utblickar. Kanske hänger frånvaron av sådana ihop med författarens fascination inför den framstegsoptimism och ingenjörskonst som inleder bokens förord, i form av den vita rock som möter författaren första dagen på arbetet i Nasjonalbibliotekets ljudsamlingar (s. V). Avhandlingen heter just Spårfinnare, och tillsammans med denna inledande inzoomning på laboratorierocken skulle man kanske kunna vänta sig ett intresse för ljudteknikerna, producenterna eller musikerna – att det helt enkelt skulle vara de som var spårfinnare. Denna inledning skapar förväntningar om åtminstone några kopplingar mellan teknologin och det omgivande samhället, exempelvis det "vetenskapliga", mellan centra och periferier i

ljudproduktionens historiografi och i de processer som teoretiserats i termer av globalisering, mellan originalets ”död” i den digitala produktionens tidevarv och i andra processer i samtiden som problematiserar begrepp som ”original” och ”kopior”. Den snävt empiriska inriktningen kan stundtals skänka en lite syrefattig karaktär åt texten.

Muntliga källor används för att komma åt historiska faktauppgifter snarare än perspektiv, värderingar eller muntlig tradition. Bland dessa finns en återkommande, Tom Valle, som åberopas för skeden som sagespersonen inte själv kan ha upplevt. Här hade vi gärna sett en källkritisk diskussion: på vad grundas Valles egna uppgifter, och hur tillförlitlig är han och de källor han stödjer sig på? Därtill finns formaliabrister med vissa inkonsekvenser kring hur författare namnges etc.

Dessa svagheter till trots är Bårdsens avhandling ett pionjärbete med flera stora förtjänster och vi vill särskilt lyfta några: den historiska och praktiska genomlysningen av ljudproduktion och bevarande, av skiftande synsätt på själva processen och av begrepp som autenticitet, original, master, kopia, klon med flera.

God forskning skall provocera och inspirera till ny forskning. Bårdsens avhandling uppfyller detta med råge. Han visar värdet av att kritiskt och självständigt undersöka ett lands, Norges, musikproduktionshistoria och inte ta en etablerad anglo-amerikansk historieskrivning för given. Begreppen ”original” och ”master” är centrala, och han undersöker det tänkande kring musikinspelningar som går att avläsa i det arkiverade materialet för att dels klargöra en historisk produktionspraxis, dels etablera eller korrigera en praxis för bevarande. Genom att med praktisk insikt kontextualisera teknologin – och själv noggrant genomföra experimentella undersökningar av källorna på Nasjonalbiblioteket – placerar han in Norges produktion av musik i sitt historiska sammanhang. Det är vår fasta övertygelse att den här studien, precis som Bårdsen avsett, kommer att bli en inspirationskälla för det praktiska arbetet med ljud- och musiksamlingar inte bara i Norge utan också i övriga Skandinavien.

Toivo Burlin och Sverker Hyltén-Cavallius

Västsvensk orgelhistoria

Jan H. Börjesson, 2019. *Söderling – en västsvensk orgelbyggarfamilj*. Skara stiftshistoriska sälls-kaps skriftserie, 101. Skara: Skara stiftshistoriska sällskap. 139 s. med CD. ISBN 978-91-8668-146-3.

I Sverige finns ett stort antal historiska och kulturhistoriskt värdefulla orglar, däribland flera mycket välbevarade. Dessa instrument är ett resultat av en orgelbyggjarverksamhet som har blomstrat under lång tid men som för närvarande står inför en svår framtid. Om instrumentbeståndet och själva instrumenten har vi – allmänt sett – ganska god kunskap tack vare forskning och dokumentation, redovisad i en lång rad publikationer av olika slag, allt sedan Abraham Hülphers Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter från 1773 – världens första tryckta orgelinventering. Däremot har vi inte lika god kunskap om de orgelbyggjare som har skapat alla dessa instrument. Till skillnad från i länder som Tyskland, Frankrike och Nederländerna har det i Sverige bara publicerats ett par vetenskapliga arbeten om orgelbyggjare: Birger Olssons licentiatavhandling om Olof Hedlund (1996) och Axel Unnerbäck's biografi över Johan Niclas Cahman (i Unnerbäck 2016). Här kan även nämnas Dag W. Edholms bok om E.A. Setterquist & Son samt de artiklar om svenska orgelbyggjare som under senare år har tryckts i tidskriften Orgelforum.

Författaren har gjort en mycket stor forskningsinsats för att samla in material om den Söderlingska familjens – Märten Bernhard och sönerna Johan Niklas, Emanuel och Carl Fredrik – liv och verksamhet. Biografiska uppgifter varvas med information om orglarna som de byggde och utvecklingen av deras orgelbyggnadsstil. Här finns också intressanta uppgifter om bostäder och verkstadsbyggnader. Mångsysslaren Johan Niklas framträder som den centrala personen i skildringen, inte bara som firmans ledare utan också med tanke på hans stora samhällsengagemang (utifrån socialliberala principer), mångsidiga intressen och bildning. Johan Niklas hade en mängd förtroendeuppdrag och var under tre år kommunalpolitiker. Han var en begåvad talare och höll ofta föredrag i Göteborgs bildningscirkel (ett föredrag från 1853 återges i sin helhet på s. 48–52). Därtill var han en flitig skribent och nära vän till S. A. Hedlund och Viktor Rydberg.

Med boken får vi en översikt över en period av över 50 år (1819–1874) då drygt 180 instrument byggdes av två generationer Söderling. Musiken fanns inom familjen och Johan Niklas och Carl Fredrik verkade som organister. Johan Niklas gick i lära hos orgelbyggaren Petter Strömlad (son till Lars) i Göteborg som även var organist i Mariebergskyrkan i Majorna och möjligen Johan Niklas lärare i orgelspel. Förmodligen var det kontakterna mellan familjerna som drev fram orgelintresset hos far och söner Söderling. Johan Niklas blev organist i Fattighuskyrkan (nuvarande Mariakyrkan, Göteborg) omkring 1820 eller 1824 och tjänstgjorde där till åtminstone 1839. I denna kyrka byggde Pehr Zacharias Strand 1824 ett av sina första egna verk, ett instrument som skulle bli en viktig inspirationskälla för Johan Niklas. Emanuel gick i lära hos Pehr Zacharias Strand i Stockholm, medan Carl Fredrik studerade vid Chalmers slöjdskola och blev särskilt skicklig i linearritning. Under många år ritade han av orgelfasader i Sverige och ritade även fasader till firmans egna orglar. Hans drygt 70 orgelplanscher utgör en betydelsefull samling och finns sedan 1960-talet på Landsarkivet i Göteborg.

Omkring 1831 börjar faderns hälsa vackla och 1834 samlas bröderna för att bygga orglar tillsammans; firman tillhör då ännu Johan Niklas. 1850 tar Johan Niklas in sina bröder som bolagsmän, något som blir till gagn för firmans utveckling. Två viktiga källor till vår kännedom om firmans orgelbyggnadsstil utgörs av "Anteckningsboken" som Johan Niklas påbörjade 1834 och "Mensurer och Anteckningar till Orgelverk" som förmodligen påbörjades 1830. "Anteckningsboken" finns numera i Magnussons orgelbyggeris arkiv på Landsarkivet i Göteborg, "Mensurer..." finns i orgelbyggaren Leif Lindegrens ägo.

I början orienterade man sig mot Pehr Zacharias Strands byggnadsstil men kontakten med verk av Marcussen (bland annat i Göteborgs domkyrka, 1849) kom snart att inflyra den söderlingska stilen; exempelvis börjar man i slutet av 1850-talet att använda expressionsstämslitsar. Orgelbyggeriet expanderar, och så småningom sätter medarbetare som Carl Elfström, Gustav Erikson och framförallt Salomon Molander alltmer sin prägel på arbetena. I avsyningsprotokollet för orgeln i Carl Johans kyrka i Göteborg (1863, deras största instrument), som återges i sin helhet på s. 60–63, kan vi bland annat läsa att svällskåpets funktion är att åstadkomma ett "diminuendo-perdendosi". På 1870-talet sker en nyorientering, och senromantiska element införlivas mer och mer i orglarna. 1874 tar Molander och Erikson över firman.

Vid sidan av huvudtexten innehåller boken en komplett förteckning över alla firmans orglar, med originaldispositioner. Dessutom finns presentationer av de bevarade orglarna efter beprövad förebild i Ericis *Orgelinventory* – med ursprunglig samt nuvarande disposition, kortfattad historisk och teknisk information, extra detaljinformation i noter samt en bild på instrumentet – vidare översikter över bevarat och magasinerat pipmaterial. Avslutningsvis finns ett register över kyrkor med orglar av Söderling och ett register över orgelbyggare, som dock endast inkluderar dem som nämns i biografidelen. En annan brist är att det inte finns ett

samlat register över alla orglar. Med hjälp av förkortningar (eller symboler) hade man i ett sådant register kunna ange om orgeln är byggd av Söderling, om den är ett senare instrument med bevarat pipmaterial av Söderling eller om det handlar om en magasinerad orgel. Varför instrumenten i Göteborg hamnar under kyrkans namn i det alfabetiska registret medan alla andra är listade under ortens namn är oklart.

Det hade varit bra med ett släktträd (inkl. datum för födelse, giftermål, död), åtminstone för huvudpersonerna. Om man vill veta levnadsåren för orgelbyggarna Söderling, behöver man bläddra fram till de sidor där uppgifterna finns.

På den medföljande CD:n presenterar Jan H. Börjesson på ett utmärkt sätt fem av de c:a 25 bevarade instrumenten: Skummeslöv (1846), Gårdsby (1852), Väse (1858), Värmdö (1860) och Svanshals (1865). Repertoaren är mycket väl vald och alla registreringar är nogt angivna.

Några detaljkommentarer: På s. 23 behandlas det privilegiebrev som behövdes för att kunna bedriva näringsverksamhet. Karakteriseringen av privilegiebrevet som "ett slags dåtida F-skattsedel" känns märklig eftersom den sistnämnda varken avser "att trygga kvaliteten på hantverket" eller "att undvika utländsk import", vilket enligt författaren var privilegiebrevets syfte. I samband med Johan Niklas orgelbyggarexamen hos KMA 1840 diskuteras hur en sådan examen gick till. Inte mycket är känt om det, i varje fall inte från 1800-talets praxis, och därför hänvisar Börjesson till en examen som avlades 1771 vid KMA. Här hade en referens till Eva Helenius-Öbergs artikel (1996) om en examination från ungefär samma tid (1763) kunnat vara till gagn.

År 1851 besöker Carl Fredrik världsutställningen i London (s. 52-53), där han tillbringar två veckor. Jag har svårt att föreställa mig att det verkligen kan ha varit så att – som författaren förmodar – "en orgelbyggare från det fjärran Göteborg knappast hade möjlighet att komma orglarna nära eller att träffa dess upphovsmän." Även om vi antar att han inte haft möjlighet att inspektera instrumenten så måste han åtminstone ha hört de orglar som demonstrerades vid vissa tidpunkter. Han bör också ha upplevt klangen av ett svällverk: flera engelska orglar och det franska instrumentet var utrustade med ett crescendoskåp. Detta skulle också kunna besvara frågan varifrån Söderling kan ha fått idén om svällverk (s. 44-45: orgeln i Väse kyrka från 1858 med Sveriges första svällverk).

Hanteringen av referenser, källor och bildtexter väcker ett antal frågor. Det handlar inte om allvarliga fel eller problem men det hade varit bra om deras hantering hade kunnat visa samma professionalitet som bokens text. Vilket system man än väljer, är det viktigaste att man sedan hanterar det konsekvent och att alla viktiga (standard)uppgifter finns med i varje referens. Referenser till tryckta källor saknar i några fall utgivningsort och -år, och det händer att referenser till samma bok eller samma bibliotek ser olika ut (jfr fn 69 och 74 resp. 89 och 95). I förteckningen över tryckta källor saknas tidningen *Göthen* och i den över otryckta källor bröderna Mobergs arkiv. Det hade varit bra om alla hänvisningar till källmaterial i arkiv hade lagts upp på samma sätt: stadens namn, arkivets namn och sedan källans signatur. Hänvisningar till webbsidor saknar url. Även källhänvisningar till bildmaterial är inkonsekvent utformade. Av de två belopp i dagens värde som nämns på s. 80 måste åtminstone ett vara felaktigt. Antal tryckfel är minimalt och boken har fått en fin layout och har utgetts med stor omsorg. Sett till helheten är mina kommentarer och anmärkningar ringa och de minskar inte bokens värde.

En viktig förtjänst hos boken är att den fäster uppmärksamheten vid att det, utöver de inom orgelforskningen etablerade "skolorna" med hemvist i Stockholm respektive Linköping, även finns en västsvensk orgelbyggartadition, baserad i Göteborg. Författaren har uppnått sin målsättning att "sätta in den söderlingska firman i dess politiska, ekonomiska, sociala och orgelhistoriska sammanhang" (s. 6). Till bokens bästa delar hör beskrivningen av den

söderlingska orgelbyggnadsstilen och dess utveckling över tid. Även beskrivningarna av enskilda instrument är mycket väl utformade, särskilt när det gäller klangliga aspekter. Här märker man att författaren behärskar sitt ämne fullt ut och kan placera upphovsmännen och instrumenten i deras samtid på ett föredömligt sätt. Med denna mycket väl dokumenterade och rikt illustrerade orgelbyggarmonografi har Jan H. Börjesson gett ett viktigt tillskott till denna gren av organologin. Förhoppningsvis kommer han att fortsätta med flera verk i samma genre.

Paul Peeters

Referenser

- Erici, Einar, 1965. *Inventarium över bevarade äldre kyrkorglar i Sverige, tillkomna före mitten av 1800-talet några ock mellan åren 1850 och 1865 och ett par ännu senare, men dock stilistiskt sammanhörande med de äldre*. Stockholm: Kyrkomusikernas Riksförbund. Nyutgåva 1988: Einar Erici / R Axel Unnerbäck, *Orgelinventarium. Bevarade klassiska kyrkorglar i Sverige*. Stockholm: Proprius.
- Helenius-Öberg, Eva, 1996. ”Hwilka frågor till ingen del blifwit besvarade...’ Kring en orgelbyggarexamen 1763”. *Orgelforum*, 17 (2), s. 38–56.
- Hülphers, Abraham Abrahams Son, 1773. *Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter särdeles om Orgwerks Inrättningen i Allmänhet, jemte Kort Beskrifning öfwer Orgwerken i Sverige*. Westerås: J.L. Hornn.
- Olsson, Birger, 1998. *Olof Hedlund, orgelbyggare. Levnad, verksamhet, orgelverkens öden*. Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, 55. Göteborg: GOArt.
- Unnerbäck, Axel, 2016. *Johan Niclas Cahman och orgeln i Leufsta bruk*. Leufsta bruk: Föreningen Leufsta & Cahmanorgelns Vänner.

Ett utvidgat musikaliskt fält

Marina Pereira Cyrino, 2019. *An inexplicable hunger: flutist)body(flute (dis)encounters*. Diss. Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet. 235 s., 10 videor. ISBN 978-91-783-3382-0.

Marina Pereira Cyrinos avhandling *An inexplicable hunger: flutist)body(flute (dis)encounters* lades fram vid Göteborgs universitet den 3 april 2019. Opponent var Catherine Laws, pianist och musikvetare vid University of York. Avhandlingen består av en bok och hela tio videor som på olika sätt dokumenterar de fem verk som avhandlingen innefattar. Boken är uppdelad i två delar varav den första fungerar som ett slags kappa, en på ett sätt fristående essä, som inte desto mindre ringar in forskningen. Den andra delen diskuterar de konstnärliga verken under rubrikerna ”Noctuidae, Noctuoidea”, ”Is She?”, ”An Aeroelastic Flutter”, ”Inside-Out Pastoral” och ”Check Out My W/hole(s)”.

Metoden i projektet kretsar kring begrepp som transversalitet och ”mixture’, ‘contamination’ and the practice of ‘un-goaling’” (s. 7 [abstract]). Rollerna som blandas och upplöses är hennes egen ”flutist-body-flute” i mötet med andra konstnärers praktik. Metamorfos är ett begrepp som används analytiskt och som präglar avhandlingens första del (men som sedan endast förekommer sporadiskt). Referensen är författaren och nobelpristagaren Elias Canetti, och jag tror begreppet är hämtat ur hans föreläsning *The writer’s profession* från 1976 (men här saknas ett direkt citat). Det är diktarens ”gift of metamorphosis” som avses och som Cyrino tar avstamp i. En viktig teoretisk referens i texten är också den brasilianska psykoanalytikern och Guattarilärjungen Suely Rolnik, och Cyrino är tydligt inspirerad av poststrukturalistisk teori i allmänhet. Hon vänder sig till Globokars kritik av hyperspecialiseringen i det kapitalistiska samhället och formulerar en mycket skarp kritik av den

europiska konservatoriemodellen, som jag upplever är hämtad ur en personlig erfarenhet: “The ensuing fear, though, simply reinforces the slogan of ‘maintaining excellence’, of a disciplinary practice, of a certain kind of virtuosity that rejects everything that is not in direct accordance with a systematic, intensive and unquestionable practice, imposed as ‘tradition’, which hinders the opening toward a diversity of marginal and experimental practices” (s. 23).

Det är genom denna redogörelse som man kan förstå hur hela hennes projekt har gått mot en praktik som inte längre ser flöjten som en *flöjt*, utan som ligger betydligt närmare ett kompositoriskt arbete där dekonstruktionen av den traditionella flöjten som kulturellt objekt står i centrum. Detta är utan tvekan intressant och ligger ganska nära hur flera andra konstnärliga doktorandprojekt har utvecklat sin praktik. Som nämnts är hela avhandlingen situerad i poststrukturalistisk och även postkolonial och feministisk teori, med intressanta referenser som Ellen Watermans analys av Brian Ferneyhoughs *Cassandra’s Dream Song* (Waterman 1994), som i sin tur relaterar till *Cass...andra* av tonsättaren Mansoor Hosseini (se kapitlet ”Is She?” i avhandlingen), ett verk som kan ses som ett slags fri nytolkning och gestaltning av Ferneyhoughs klassiska soloflöjtverk.

Den andra delen diskuterar som sagt de konstnärliga arbetena, varav flera är dokumenterade som videoessäer. Formatet är intressant och bidrar till en upplevd närhet till det konstnärliga arbetet. Kapitlen har ganska olika karaktär, och stilen i skrivandet varierar mellan ett poetiskt lekande med ord och former (cirklar av ord eller teckningar av ord) och ett filosofiskt orienterat och mer akademiskt skrivande. Tillsammans med videoessäernas poetiska bild- och ljudspråk blir helheten, trots de stora stilistiska variationerna, ändå sammanhållen.

I det andra kapitlet i den andra delen, ”Is She?”, diskuterar Cyrino arbetet med tidigare nämnda *Cass...andra*, ett verk jag har sett henne framföra live.² Videoessän, med samma namn som kapitlet, ”Is She?”, är en gestaltning, snarare än en inspelning av *Cass...andra*, då den lägger till information till liveversionen. Den perspektivförflyttning som videoformatet erbjuder gör upplevelsen till något helt annorlunda. Nackdelen med konstnärliga dokumentationer av det här slaget är egentligen densamma som fördelen: att formatet lägger till information och estetiserar själva formen för dokumentationen. Resultatet blir således mer än en ren dokumentation av framförandet – vilket för övrigt är en omöjlighet. Istället framträder videon som ett konstnärligt uttryck i sig självt, och därmed är det egentligen inte heller en videoessä, utan snarare ett videoverk. Men jag återkommer till det senare.

Om avhandlingen fram till nu har fortsatt i det spår som den öppnade i, med en kritik av den klassiska musikens hierarkier och dominanta strukturer, så börjar den i tredje kapitlet en i och för sig följdriktig resa bort från just musiken. Ett nytt och ännu mer poetiskt språk med intertextuella referenser tillbaka till föregående kapitel i avhandlingen ger vid handen en text som inte beskriver en process, utan som *är* en process. Min tolkning är att detta är ett försök att visa att avhandlingen inte är en samling självständiga verk, utan en där processen står i centrum och verken är avknoppningar av denna. Initialt i tredje kapitlet ställs en fråga som jag ser som ett försök att rama in fältet: ”How to speak out of the exotification of bewitching flutes, of bewitching prophetesses, of bewitching female bodies? As a possible answer, An Aeroelastic Flutter spins around the tragic female voice, searching for ways to work around/ detour/ dribble the female body as a place of curse and punishment” (s. 80).

Resten av kapitlet ringar bokstavligt talat in citat från historiska texter, Gertrude Stein och populärkulturella referenser, liknande det i bilden nedan.

² Sett, snarare än hört, då detta är ett minst lika mycket visuellt performanceverk som ett framförande av en komposition. Framförandet ägde rum på Artisten i Göteborg i samband med ett delseminarium den 22 augusti 2016.

doktorandprojektet berör huruvida konst producerad som konstnärlig forskning överhuvudtaget kan betraktas som det som bildkonsten brukar beteckna som fri konst. Att fri konst är själva ämnet för såväl grundutbildningar som forskarutbildningar vid exempelvis Göteborgs universitet har mindre betydelse här. Påståendet som gödde debatten var att konstnärlig forskning akademiserar konsten på ett sätt som enligt vissa förstör just den fria konsten (se till exempel Petersson, 2020). Jag skulle vilja hävda att *An inexplicable hunger* är ett bevis på att även konstnärlig forskning är fri i någon mån, och därmed blir avhandlingen ett levande exempel på hur oinitierad diskussionen har varit. En flöjtist som gör en avhandling som ligger närmare performancekonst än flöjtinterpretation är i sig ett exempel på att formaliserade bedömningsmatriser som tvingar in konsten i på förhand bestämda fack åtminstone inte dominerar Göteborgs universitet. Intensiteten i kritiken, som egentligen inte går att bemöta såsom den framställdes, gör ändå att den uppföljande frågan kan bli problematisk, men den behöver ändå ställas: vad är själva kärnan i ett konstnärligt forskningsarbete? Det konstnärliga uttrycket som metod i allmänhet, eller den specifika disciplinens förutsättningar i synnerhet? Eller kan den, som i Cyrinos arbete, röra sig från det ena till det andra?

Sedan konstnärlig forskning etablerades i Sverige har det funnits en idé om att den övergripande metoden som utgår från konstnärlig praktik förenar alla konstnärliga discipliner. Även om det var ett produktivt tillvägagångssätt i ett tidigt skede vill jag hävda att det nu är viktigt att låta de olika disciplinerna utveckla sina egna metoder. Att fri konst och musik har den konstnärliga metoden gemensam betyder inte att de som forskningsdiscipliner har mer gemensamt än, säg, pedagogik och kärnfysik, som delar den vetenskapliga metoden. Mot den bakgrunden kan frågan ställas hur den typ av innehållsmässig glidning som vi ser i Cyrinos avhandling kan betraktas. Den är på inget sätt ovanlig, tvärtom förekommer den allt oftare ofta i nutida musik (Krogh Groth, 2016). Det kan diskuteras om Cyrinos videoessäer är en expansion av musikfältet eller ett steg över i en helt annan disciplin? Det är svårt att svara på utifrån avhandlingen, men det är som expansion av musikfältet som jag finner arbetet mest intressant.

Henrik Frisk

Referenser

- Krogh Groth, S., 2016. Composers on stage. Ambiguous authorship in contemporary music performance. *Contemporary Music Review*, 35 (6), s. 686–705.
- Petersson, F.J., 2020. Akademismen måste dö så att konsten kan leva. *Kunstkritikk*. <https://kunstkritikk.se/akademismen-maste-do-sa-att-konsten-kan-leva/> (Besökt den 21 december 2020)
- Waterman, E., 1994. Cassandra's Dream Song: a literary feminist perspective. *Perspectives of New Music*, 32 (2), s. 154.

Nystroem-biografi

Anders Edling, 2016. *Gösta Nystroem*. KMA:s skriftserie nr 138. Möklinta: Gidlunds förlag. 231 s. ISBN 978-91-7844-952-1.

Uppgiften att skriva en överskådlig och lättillgänglig biografi över Gösta Nystroem kan inte ha varit den enklaste, trots föremålets obestridligt centrala ställning i svensk 1900-talsmusik. Det finns överraskande många frågetecken redan i hans livshistoria, och om hans tidigare verk vet vi ibland ingenting. Hans egen memoarbok, *Allt jag minns är lust och ljus*, som utkom postumt

1968, är ytterst improvisatoriskt anlagd, och dess charmfulla levnadsbilder ger praktiskt taget inga kronologiska hållpunkter. Det finns dessutom redan en tämligen omfattande biografi över honom, Gerd och Lennart Reimers *Gösta Nystroem Musikern – Målaren – Människan* från 2000, som delvis bygger på författarnas personliga intervjuer med tonsättaren och hans närmaste. Men inte heller här ges klarhet över vad Nystroem egentligen komponerade under 1910- och 1920-talen utöver de relativt få och korta verk som offentliggjordes, bland dem orkesterstycket *Ishavet*, pianosviten *Regrets* och Lagerkvist-sångerna *Ångest*. Problematiken blir inte mindre av hans berättelse om en förlorad väska med manuskript på en Paris-perrong, en uppgift som nog får tolkas som en skröna. Först efter mötet med den ryske tonsättaren och läraren Leonid Sabanejev lossnade det runt 1930 med första stråkkonserten och *Sinfonia breve*.

Även i sin senare produktion kan Nystroem framstå som en gåta, eftersom såväl Tor Mann som Sixten Eckerberg vittnat om sina retuscher i partituren som inte bara gällde instrumentationen utan synbarligen också den formella helheten. Nystroem ville gärna förstärka sitt dynamiska tänkande genom att i satsens linjespel tillfoga instrument efter instrument, medan dirigenterna med viss rätt kunde hävda att orkestersatsen därigenom ofta blev otympligt tjock. Också ”förbättringar” i efterhand har gjorts, såvitt man kan förstå utan tonsättarens medgivande. Ett anmärkningsvärt exempel är införandet av pizzicato i kontrabasarna i *Sinfonia espressiva*s passacaglia-sats.

Att Nystroem tillbringade åren 1916–1932 utomlands, först i Köpenhamn och från 1920 i Paris (efter ett havererat försök att studera i Berlin), främst för att komma vidare som både konstnär och tonsättare, gör knappast insynen i hans vardagstillvaro enklare, om han också ständigt var en flitig brevskrivare och därtill gifte sig 1921 med en konstnärskamrat, skulptrisen Gladys Heyman; deras tre döttrar föddes alla i Paris. Kombinationen av bohem- och familjeliv tycks inte ha medfört någon större stadga, men till skillnad från de flesta kolleger hade Nystroems tack vare hustruns förmögenhet inga större ekonomiska problem – hon hörde till den göteborgska societeten – fram till Kreugerkraschen må tillfogas.

Efter kontakten med Sabanejev övergav Nystroem de mera allvarliga konstnärsambitionerna, i sig märkliga redan genom att han föddes med syn bara på ena ögat. De får hos Edling klockt nog genomgående hamna i periferin, trots att både begåvningen fanns och en viss framgång kantade även den verksamheten. Väl hemma i Sverige igen, arbetade Nystroem bland annat som intendent för Göteborgs Konsthall – och bodde i huset! – men framför allt gjorde han sig känd som musikanmälare i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 1932–47. Nu är källäget givetvis säkrare, men en del frågetecken kvarstår; det mest påtagliga gäller nog hans roll vid hustruns tragiska självmord 1946, då makarna visserligen hade levt åtskilda en tid.

Det bör ha varit en grannliga uppgift att balansera de många detaljuppgifterna hos Reimers mot egna nya rön och ställningstaganden, men Anders Edling håller en påtaglig balans och lyckas också trots den föreskrivna avsaknaden av notexempel mestadels ge en god belysning av Nystroems kompositioner. Man är dessutom tacksam över att han inte fastnat för Reimers besynnerliga tanke om att alla nedåtgående små sekundintervall är ”suckar”, oavsett funktion eller sammanhang, och han har också funnit en och annan poäng som Reimers missat, t ex återkomsten av motiv ur musiken till filmen *Leva på hoppet* i pianokonserten *Ricercante*. Överhuvudtaget är Nystroems flitiga ”återbruk” av motiviska idéer ännu en gåta. Det präglar även de tre sista symfonierna, och det är dessvärre svårt att dela Edlings tro på deras framtida aktualitet, om också det främsta hindret må vara den ständigt växande repertoaren.

Anders Edling styr med andra ord varsamt förbi de flesta blindskär, utan att blunda för de många här antydda problemen. Hans framställning ger en klok och i huvudsak övertygande bild av tonsättaren Nystroem och betonar därmed utom symfonierna solo- och stråkkonserterna, första stråkkvartetten och sångerna. Särskilt gott handlag har han inte oväntat med de senare,

och därför blir också hans presentation av Nystroems enda och verkligen hörvärda opera, *Herr Arnes penningar* efter Selma Lagerlöf, särskilt läsvärd. Även havsbesattheten och den centrala *Sinfonia del mare* får sin rätta belysning. Den humoristiska baletten *Ungersvennen och de sex prinsessorna* har däremot inte lockat till närmare granskning, och det kunde ha betonats att hans teatermusik och de sviter han sammanställde ur den var viktiga kontaktverk, då de kunde framföras även av SOR-orkestrar.

Ett perspektiv som varken Reimers eller Edling anlägger, är vilken betydelse det hade för Göteborg som musikstad att äga en "stor" aktiv tonsättare inom sina ramar. Man hade 1951 bildat en kammarmusikförening, Levande Musik, som småningom fick bilda en motsvarighet till både Fylkingen och Samtida Musik, och när eldsjälens Hilding Hallnäs fann Stockholmsdominansen för stor, initierade han 1957 en göteborgsk tonsättarförening som omfattade ett tiotal medlemmar och där bland andra Sven-Eric Johanson kom att bli en välkänd profil. Nystroems närvaro i kretsen var viktig och uppskattad, och ännu i april 1965 gav tonsättarna en egen konsert i anslutning till konstutställningen "Havet" på Röhsska museet med efterföljande supé på Valand, vilket kan intygas av en som också var med. Som "gage" fick vi efteråt välja var sitt grafiskt konstverk. Tyvärr måste dock Nystroem samma höst på grund av sjukdom lämna återbud till ett intervjuprogram i min serie "Möte med tonsättare".

Till sist dock två plumpar. På det ofta reproducerade fotot med fem tonsättare från 1960 (s. 170) är mannen längst till vänster inte Ingvar Lidholm utan Sven-Erik Bäck, och: kunde man inte hittat en målning av Nystroem själv för bokens framsida!?

Lennart Hedwall

Zornmärket

Karin Eriksson, 2017. *Sensing traditional music through Sweden's Zorn badge: Precarious musical value and ritual orientation*, 226 s. Studia musicologica upsaliensia, Nova series, 28. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. ISBN 978-91-5549-896-2.

Det ligger en mindre sensation bakom Karin Erikssons avhandling: När Zornmärkesjuryn släppte in en forskare i det allra heligaste, nämligen förhandlingarna kring utnämning av riksspelmän, var det första gången i institutionens historia.

Sedan 1933 har Zornmärkesnämnden delat ut Zornmärket. När det gäller svensk folklig tradition har jurymedlemmarna med tiden utvecklat ett omdiskuterat tolkningsföretäde kring kvalitetsfrågor. Känsliga frågor står på spel.

I ett internationellt sammanhang är utnämningen av godkända spelmän, så kallade riksspelmän, unikt. Det är dock inte unikt med strider om vad som kan rymmas inom traditionell musik; fältet är rikt på dragkamper om det nationella kontra det globala, exkludering kontra inkludering, nyskapande kontra bevarande. Med inspiration från aktuell internationell forskning kring ritualer och "orientering", eller snarare "desorientering" tar Karin Eriksson sig an den levda erfarenheten av förhandlingarna kring delaktighet och medlemskap i den förhållandevis snäva svenska folkmusikseliten. Jag hejdar mig i skrivandet, för kan verkligen ordet elit användas i detta sammanhang? Folklighet och elit utgör ju en besvärlig kombination. Och så tar jag ny sats, för den röda tråden genom hela avhandlingen är friktion, mellanrum och dragkamper. Intresset för mellanrum är både en reflektion av det empiriska materialet och den valda teoretiska ingången. Med referens till Sara Ahmed lyfter Karin

Eriksson fram hur känslor av desorientering och av att vara vid sidan av, eller i ett mellanrum, kan vara fruktbara att lyfta fram för att komma åt hur världen förstås och värden förhandlas:

...the orientations we have towards others shape the contour of space by affecting relations of proximity and distance between bodies [...] Orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitation, as well as “who” or “what” we direct our energy and attention towards. (s. 30, citat från Ahmed, 2006)

Karin Eriksson ser Zornuppspelningarna som ritualiserade musikaliska föreställningar, där ritual förstås som specifika typer av förkroppsligad mening, genom upprepade koreograferade handlingar. Studien fokuserar på hur kunskap nås och värderingar inom traditionell musik överförs och känns (*are sensed* på engelska) genom upprepade handlingar inom särskilda lokala kontexter. Den undersöker också förhandlingar kring tillhörighet mellan individer och grupp. I linje med aktuell ritualforskning riktas sökarljuset mot dynamik och flöden, anpassning till det utsagda, samupplevda hemligheter, liksom mot sprickor, oenigheter och olika synpunkter på ritualens innehåll. Att vara orienterad i Ahmeds mening innebär att ha hittat sin väg, att veta vad som ska göras och vilken riktning som ska väljas. Det innebär också att vissa stigar är vältrampade av andra och att vissa vägval tas för givna, så till den grad att den orienterade inte ens lägger märke till det förgivettagna förrän situationer av desorientering uppstår. Då, i ett omskakad läge, saknas orientering. Med begreppet orientering och dess motsats självvald desorientering fångar analysen hur nyfikenheten på olika former av sociala möten kan upprätthållas.

Karin Eriksson intresserar sig för de olika typer av bedömningar som görs vid provspelningarna, särskilt med avseende på upplevelser och ljud som tillskrivs olika typer av dåtid. Det gäller till exempel hur idén om ”tradition” lyfts fram som en åkallan av ett bättre förr. Till sin hjälp för att definiera begreppet tradition tar Karin Eriksson musiketnologen Barry McDonald, som beskriver tradition som en personlig relation. En tradition upprätthålles enligt denna förståelse av delad praxis och engagemang i handlingar och emotionella relationer. Som framgår av avhandlingstexten är Zornjuryns medlemmar ofta själva riksspelmän; de har suttit länge i juryn och har en egen djup relation till svensk folkmusikrörelse. Men det är inte bara juryns medlemmar som har detta engagemang. Det delas av de provspelande musikerna, som vill bli erkända som riksspelmän samtidigt som de förhåller sig med viss ambivalens till vad traditionellt spel innebär. De provspelande måste också förhålla sig till vad traditionellt spel kan tänkas vara för de som gör bedömningarna och i det arbetet vägs kända och okända kriterier mot varandra.

Karin Erikssons fältarbete omfattar Zornuppspelningarna under åren 2012–2016. Totalt observerades 219 provspelningar i Borås, Tobo, Umeå och Korrö. Under 2014 och 2015 fick hon tillåtelse att delta i juryns överläggningar. Därefter gjordes deltagande observation under juryns feedbacksamtal med 18 sökande, varav 14 intervjuades. Det gjordes en gruppintervju med jurymedlemmarna där preliminära resultat från observationerna presenterades.

Studiens två huvudsakliga forskningsfrågor undersöks i avhandlingens fem första kapitel, där kapitel ett och två intar de sökandes perspektiv, medan kapitel tre och fyra är skrivna utifrån juryns dilemman och utgångspunkter. När det gäller de sökande läggs fokus på de provspelandes emotionella, estetiska och sensoriska erfarenheter av att bedömas för titeln riksspelman. Här föreslås att provspelningarna kan förstås som en övergångsrit, och begreppet orientering används för att borra djupare i provspelningsakten. I kapitel tre och fyra – de mest känsliga i avhandlingen – vänds uppmärksamheten mot sinnliga sätt att uppleva och förstå musik, osäkerhet under bedömningen, hur förändring hanteras, liksom jurymedlemmarnas levda erfarenheter av tid och tradition.

De två forskningsfrågor som leder texten genom större delen av resultatdelen är:

1. Hur skapas, förstås, förhandlas, överförs och upprätthålls musikaliska värden inom dessa kontexter av gemenskap och kunskapsproduktion?
2. Vilka övergripande föreställningar förkroppsligas i dessa materiella och föreställda rumsligheter och platser?

Resultaten från fältarbetsperioderna återges i en text som gränsar till skönlitterär prosa, där läsaren får en inblick de miljöer och känslor som präglar Zornuppspelningarna. I kapitel fyra lyfts till exempel juryns vändor med att bedöma kvaliteter i folkligt spel, när det gränsar till västerländskt klassiskt idiom. Som utgångspunkt för analysen används här en provspelning, där spelmannen spelar låtar från Gotland.

In a sense, the jury is disciplining the body of the performer, inscribing on it the normative way of doing things. This enacts an interesting asymmetry, since music is perceived by the jury as an organic and flourishing art form. The clock, on the other hand, epitomizes something vastly different and becomes an embodied exercise of power, controlling the players' musical sounds, moves and operations of their body at audition. (s.195)

Till skillnad från provspelningar för symfoniorkestrar som ofta görs utan att juryn får se den spelande (för att undvika att genus, ålder och etnicitet dras in i bedömningar) görs Zornuppspelningarna live, framför jurymedlemmarna, som gärna vill använda fler sinnen för att avgöra spelmannens kvaliteter. Ofta hänvisas till icke spelmansmässigt kroppsspråk, ”manér”, med förmodat ursprung i klassisk skolning och anad standardisering, som ersätter spelmannens personliga uttryck.

Med utgångspunkt i diskussionerna kring låtar från Gotland behandlas spänningarna mellan uppfattningar om vad som är utmärkande kännetecken för traditionell folkmusik kontra mer klassiskt präglade musikaliska idiom, med fokus på intersektionen musik för dans respektive musik för scen. Här diskuteras även synen på institutionalisering av folkmusik. Det faktum att svensk folkmusik idag kan studeras inom varje led av utbildningskedjan utmanar gamla föreställningar kring den självlärda amatören och den professionellt skolade musikern, vilket bidrar till det delikata i juryns övervägningsarbete.

I kapitel fyra finns ett av avsnitten om hur Karin Eriksson arbetat med forskningsetiska frågor. Hon upptäckte i analysen av hur folkligt idiom bedöms sprickor i juryns arbete. Jurymedlemmarna har fått tillfälle att kommentera forskarens observationer, vilket har lett till fördjupade diskussioner, både kring juryns svåra arbete och forskarens roll. Med referens till litteratur kring etnologiskt fältarbete lyfter Eriksson fram att motsägelser och ofullständigheter ingår i mänskligt varande. I det empiriska materialet finns gott om exempel på diskrepanser mellan vad vi gör och vad vi tror att vi säger eller gör. Vissa värderingar kan till exempel vara potentiellt upprörande eller för besvärande att öppet framföra. För Zornjury, som valt att inte göra sina överväganden offentliga, blir forskarens iver att blottlägga eller spåra olika sätt att ”bli till” i provspegningsritualen naturligtvis inte enbart positivt kunskapsbyggande. Ambivalensen i juryns arbete när det gäller attityder gentemot folkmusik i högre utbildning är ingen ny fråga, och juryns medlemmar intar olika positioner. Detta är uppenbart en känslig fråga, och Karin Eriksson visar med många belysande detaljer de många sprickor som juryn hanterar i bedömningsfrågor avseende stilfrågor, lokala traditioner och uppförandepaxis.

I det femte kapitlet lyfts analysen ytterligare en nivå för att besvara en tredje forskningsfråga:

3. Hur mobiliseras sociala praktiker, tidsrum och historiska tidsgestaltningar för att forma tillhörighet och gemenskap?

Här fördjupas diskussionen kring hur traditionell musik känns, sinnligt uppfattas och förstås inom Zornmärkesuppspelningarnas kontext.

Det är en styrka att avhandlingen är skriven på engelska. Det ger Karin Eriksson en extra anledning att förklara för en internationell läsekrets varför Zornmärket är så omtvistat. Den svenska folkmusikscenen skiljer sig från många andra länders i det att själva genren folkmusik är snävt definierad, mycket beroende på Folkmusikkommissionens arbete i början av 1900-talet och ideologier som formats av tidiga upptecknare och bevaringsivrare som till exempel Anders Zorn. Även om kulturell konservatism och nationalromantiska drag ifrågasattes av folkmusikrörelsen på 1970-talet, lever många ideologier kvar. Som exempel nämns kampen mot kommersialismen och betoningen av det lokala. I konklusionen tar Karin Eriksson upp gruppen "Folkmusiker mot främlingsfientlighet" och dess arbete för en öppnare folkmusikdefinition, med tyngdpunkt på musikens förmåga att överskrida gränser och traditioners utveckling genom kulturella möten.

Studien visar att juryns arbete kan tolkas som uttryck för en essentialistisk kultursyn, med honnörsord som "autentisk" och "genuin". Denna kultursyn delas till stor del av många av de som provspelar. Trots att de, liksom juryns medlemmar, är medvetna om det komplicerade ideologiska bagaget, strävar de efter att få lära känna sina rötter, att bli en del av den kulturella gemenskapen – även om det som står på spel rör sig om ett imaginärt hem.

Karin Erikssons konklusion ringar effektivt in hur både spelmän och jurymedlemmar kämpar med svåra dilemman, och hur sprickor i juryns arbete hanteras:

In these times of tension and struggle, the responsibility of making choices is often handed over to the passage and lived experience of time – relying on the idea that history itself will eventually take care of the tricky questions itself. (s. 204)

I inledningen av slutkapitlet nämns att avhandlingsarbetet väcker nya frågor. Jag hade gärna sett ett avsnitt med mer information kring vari dessa består. En antydning ges i sista paragrafen, där Karin Eriksson nämner människans behov av att tillhöra, av att "göra rispor i huden av det sociala" och det komplexa sinnliga samspel som är involverat i musikaliskt lärande och vetande. Med avhandlingen om Zornmärkesuppspelningarna har Karin Eriksson gett ett välkommet bidrag till forskningen, både i belysningen av känsliga metodfrågor i fältarbetsituationer och i kombinationen av teoretiska begrepp från ritualforskning och queerforskning. Det blir spännande att följa vilka mellanrum som härnäst kommer att beforskas.

Eva Sæther

Referens

Ahmed, S., 2006. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham and London: Duke University Press, 2006.

Nordic network for music education

David G. Hebert and Torunn Bakken Hauge (eds.), 2019. *Advancing music education in Northern Europe*. London: Routledge. 292 pp. ISBN 978-11-3848-626-3.

The Nordic Network for Music Education (NNME) has been an important force in the regional development of music education in Northern Europe since its inception in 1997, organizing annual intensive Master courses and providing a forum for international cooperation between scholars from higher learning institutions. Now for the first time in its two-decade long history,

the NNME has produced a collaborative publication mapping the field of music pedagogy in the Nordic and Baltic regions. Co-edited by NNME founder Torunn Bakken Hauge and current NNME manager David G. Hebert, *Advancing music education in Northern Europe* provides a unique bird's eye view of how music education has developed across the diversity of the eight current member nations.

The book's focus on the challenge of building and maintaining international cooperation in times of change and uncertainty could not be more relevant in light of the Covid pandemic, which has seen a sudden disruption in the usually busy travel schedule of the typical music education researcher. The cancelling of major international conferences such as this year's International Society for Music Education (ISME) World Conference – which was to be held in Helsinki in August, 2020 – and the subsequent shift towards virtual spaces to replace them raises serious questions as to the sustainability of traditional forms of international collaboration. Central to the theme of *Advancing music education* is that successful networks are built slowly through the careful cultivation of professional friendships: 'Relations matter!', as the Danish music educationist Lars Brink succinctly puts it in his contributing chapter. What does the future hold for such collaborations, which have traditionally grown through travel and repeated face-to-face meetings between students and colleagues? The reflections contained in this volume serve as a timely consideration of this question and of what young academic disciplines like music education may have at stake in the new age of zoom.

The region covered by this book and the NNME organization is vast, offering a journey through music education practices readers will find at turns familiar and exotic. Contributions from the 18 authors – both established and emerging scholars – range from evolving Popular Music Education (PME) practices in Denmark and Sweden's hybrid adaptation of the *El Sistema* program to teaching Estonian *Runo*, Lithuanian *Sutartinės*, and the novel Lithuanian Emotional Imitation Method (EIM). A unique aspect of the NNME and subsequently this publication is that it bridges the Nordic and Baltic countries, offering insight into the traditions of neighbouring nations that despite deep historical ties are still only beginning to rediscover each other after the collapse of the Soviet Union a generation ago. In this regard, the thumbnail histories of national music education programs provided by many of the contributors for their respective countries will prove an invaluable resource for readers of music education. Reading about Baltic traditions may prove most intriguing for Nordic readers, just as Baltic readers may be most interested in learning more about Nordic practices. In her chapter, Lithuanian music educationist Jolanta Lasauskienė recounts her own powerful first experience as a young professional of the 'absolute contrast' of the Finnish music educational system compared to that she had grown up in:

I was invited to see music lessons in a primary school, and was surprised to be shown a room completely full of musical instruments, plenty for all of the children, which seemed incredible at the time. Every child was able to play or improvise as s/he wanted, and had access to a wealth of instruments.

Editors Hebert and Hauge note in their summarizing chapter how little is known of Russian music education practices in the West, and it is fascinating to consider in these accounts to what degree the Soviet era continues to cast its shadow over the Baltic states. They offer insight into nations that have lived through Soviet occupation and managed to maintain distinct national musical traditions, often in fact preserving musical practices as a form of political resistance. Writing on Estonian music education, contributors Anu Sepp, Urve Läänemets and Kristii Kiilu recount how an important founder of modern Estonian music education, Riho Päts, was himself a victim of Soviet repression, held in a Siberian prison camp until 1955. They write that 'the Soviet power exercised psychological and physical destruction of the cultural,

political and economic elite'. On the other hand, some Soviet initiatives such as a children's choral festival established in 1962 has persisted to the present day and is cited as a positive example of music education development from the occupation period.

While this book provides an interesting window through which to consider differences between East and West, taken as a whole it provides a strong impression of how each national tradition can be seen as unique and independent, with its own mix of historical connections to neighbouring nations within the regions. In her chapter, Icelandic music educationist Helga Rut Guðmundsdóttir suggests that traditional music education in Iceland has rather more in common with Baltic educational programs than with other Nordic ones. In Estonia, Sepp, Läänemets and Kiilu conclude:

We are in a curious position between the Nordic and the Baltic countries: geographically and historically we share a lot with other Baltic countries, yet culturally and educationally we also have a lot in common with Germany and Scandinavia, especially with Finland, as we share a lot in language and music (we even have the same melody for both of our national anthems!).

Indeed, bridging differences between the founding Nordic countries was perhaps in some instances as significant as adapting to a wider organisation that now includes the former Soviet states (the Baltics were latecomers to the NNME, joining Iceland, Norway, Sweden, Finland and Denmark in 2008). Politics, geography, and not least the region's different languages have contributed to the isolation of national music education research and practice. The decision taken by the NNME in 2005 to adopt English rather than Scandinavian languages as its main language for communication and events has in this regard proven to be a difficult but ultimately rewarding one. It allowed the Nordic meetings to evolve from being a 'linguistic stew that was hard to digest' in Guðmundsdóttir's formulation, leaving Finnish and Icelandic participants at a disadvantage, to being a level playing field that now provides students with useful training in academia's lingua franca. On a lighter note, Guðmundsdóttir relates a hilarious instance of clashing Swedish and Norwegian national sensibilities, where a Norwegian Master student, fed up after a long afternoon of back-to-back sessions planned without coffee breaks by his ambitious Swedish NNME conference hosts, spontaneously stands up in the middle of the lecture hall, loudly announcing, 'Jammen nå må jeg ha pause altså!', prompting an exodus of relieved Finns and Danes to follow after him to the cafeteria.

Many of the book's contributors note the NNME's role as a hothouse for nurturing potential doctoral students, thereby encouraging the sustainable growth of music education research in the region. For small nations, international cooperation such as NNME is a resource without which music education could not continue to develop as an academic and research-based discipline. As the Swedish music educationists Eva Sæther and Adriana di Lorenzo Tillborg note in their contribution, music education as a research field is under threat just across the Öresund in Denmark:

The current situation for music teacher education in nearby Denmark is especially a concern... Music education is a small field of research; therefore, we need each other to produce and spread research that shows the importance of music education, especially in times of migration challenges and globalization, with the increasing need for intercultural competence.

In their concluding chapter, editors Hebert and Hauge take up and discuss the above-mentioned challenges of migration and globalization and add to this list the forces of rising nationalism and a region-wide wave of institutional restructuring and consolidation as potential threats to continued international cooperation and development. As the book was published in 2019, the authors could not have anticipated the massive new challenge of lockdown and virtual conferencing that was about to become the new normal of the Covid-era workplace. It is

interesting nevertheless to look at their recommendations and suggestions in light of the current crisis, as they speak to some of the difficulties that international networks like the NNME may face in the current online meeting culture. Hebert and Hauge take up several concrete examples where personal contact, perseverance, and friendships born of shared experience have been integral to the network's continued existence and development:

It is important in a network of this kind that the leader should stay in touch with people, speak with them frequently, meet face-to-face, and also have informal contact. It does not work to rely only on formal strategies through mail. Communication and empathy are generally very important.

As colleagues across the Nordic and Baltic regions and worldwide struggle to maintain vital international networks via email, zoom, and social media, the world of music education research waits to see what forms – old or new – will eventually emerge from this difficult period of limbo and improvised work routines. *Advancing music education in Northern Europe* makes a strong case for the benefits of regional collaboration as a tradition to nurture and sustain through these times of crisis.

David Johnson

Religion and popular music

Häger, A., ed., 2018. *Religion and popular music: artists, fans, and cultures*. London: Bloomsbury Academic. 246 pp. ISBN 978-13-5000-147-3.

This edited volume offers a multifaceted introduction to the encounters between religion and popular music through the lenses of artists, fans, and cultures. A comparatively narrow field of research within the broader study of religion and popular culture, religion and popular music studies have received considerable attention in recent years, with the publication of a number of collections and handbooks. Concurrently, the study of religion and popular music has become a subject in its own right – rather than merely a scholarly side interest – for a growing number of scholars, thus further speaking to its increasing establishment. The study of religion and popular music addresses a continuously transforming cultural context that affects ‘the permeation of the boundaries between religion and popular music’ (p. 1). It is precisely in moments of close attention to these evolving relationships and frontiers between social, cultural, and religious spheres that this book is most productive – both in contributing to the formation of a field of study, and as a topical theorization of an oft-overlooked cluster of contemporary cultural practices.

The individual chapters of this anthology are structured around three primary sections, succinctly titled ‘artists’, ‘fans’, and ‘cultures’. Setting off, the artist section of the book offers case studies of music, text, video, and artist biography to explore multiple ways in which popular music and religion may bleed into each other, and to acknowledge the tensions arising in light of this blurring of boundaries. Starting out, Adrian-Mario Gellel's identification of a tripartite cluster of symbols – classical, folk tale, and biographical – in Katy Perry's music and music video productively points to the complexities arising upon the incorporation of religious symbolism in the individualist narratives of pop personae. The tensions between spirituality and a capitalist popular music industry are further examined in Angela M. Nelson's study of African American gospel artist CeCe Winan. Nelson productively juxtaposes theoretical concepts ranging from religious studies to critical theory, to examine Winan's strategies for

negotiating two seemingly incongruent cultural spheres throughout her career. Turning attention to the work of Judas Priest and Ozzy Osbourne, the subsequent chapters challenge quotidian assumptions about the representations of evil in rock and heavy metal music. While Brian Froese's analyses create an expansive survey of Judas Priest's use of religious symbolism, Michael Gilmour's study of Ozzy Osbourne's persona through the framework of the trickster/outlaw figure moves one step further in productively asking for the function of such representations in day-to-day negotiations of normative religious, cultural, and moral values.

At their most insightful, the analyses of the opening section are productive illustrations of *travelling concepts* (to borrow Mieke Bal's notion), employing theoretical tools from various scholarly traditions. Beyond analyzing the points of contact between religion and popular music, they challenge presumptions about each of these cultural practices in their own right. Somewhat jarring with this productive multiplicity of methods and concepts, the next to-total absence of music analysis is salient and feels like a missed opportunity. Given popular music's rich tradition of incorporating elements of religious music, and drawing on musical semiotics of the sacred, attending to sonic characteristics with the same rigor as to lyrics and visual imagery would have made the analyses of this section all the more insightful. The few instances, where analyses *do* extend to music in other sections of this volume – for instance David-Emil Wickström's discussion of the approximation of Middle Eastern scales in superposition with Islamophobic lyrics in a song by the Russian-Orthodox-identifying rock band Alisa – aptly illustrate this potential.

The second section shifts perspective to the spiritual and religious dimensions of fandom, primarily applying ethnographic and discourse-analytical methods. As a consequence of these methodological orientations, the chapters of this section are insightful in depicting the agency in and the diversity of practices of fandom. However, at times the analyses stop short of contextualizing fans' experiences in broader socio-cultural dynamics and discourses. For instance, Eloísa Martín's study of posthumous practices of fandom connected to the Argentinian singer Gilda is insightful in emphasizing the agency of fans in processes of mystification, while missing a critical discussion of underlying (stereotypical) discourses of gender, sexuality, and class that seem to play a substantial role in some fans' attachment to the singer. Somewhat similarly, Sabina Hadžibuli's analysis of Nick Cave-fandom in the context of the post-communist re-establishment of the Orthodox Church in Serbia as well as Carla Shriever's study of para-religious practices of Prince-fandom convincingly identify central themes in the respective practices of fandom, yet would have been strengthened by a more robust abstraction and theorization of these practices and their relationships to evolving religious cultures.

The structure of the publication is certainly partly responsible for this limitation. As with many collected volumes, the twelve individual analytical chapters are brief, only one of them exceeding fifteen pages in length. While these confinements become starkly visible in a number of chapters, they are also acknowledged by several authors, who point to spatial constraints at the outset of their respective chapters. Nonetheless, the relative briefness of chapters allows for a larger number of individual contributions, thus ultimately facilitating a comprehensive introduction to the topic that offers theoretical, methodological, and regional multiplicity. The latter aspect is one of the volume's definite benefits, and most pronounced in the final section, productively challenging overly simplistic understandings of secularization and sacralization informed by a Western-centric outlook.

Representing elementary concepts in religious studies, editor Andreas Häger productively describes secularization and sacralization as complementary boundary projects that take part in the tightening and widening confines of religion and culture (p. 7). As he explains further,

these processes are embodied for instance in the dynamics of appropriation between religion and popular music, and in the merging of or distancing between religion and the nation state (ibid.). While these 'boundary projects' inform most of the contributions to the volume, they take center stage in the analyses of the final section, which flesh out the complexities masked by linear understandings of processes of secularization and sacralization. The unlooked-for contradictions and complexities of sacralization are productively analyzed in Wickström's study of the instrumentalization of Russian rock by the Russian Orthodox Church that ultimately serves the promotion of a Russian nationalist ideology as well as Jim Donaghey's analysis of the individualized and complex negotiations of Islam and punk in contemporary Indonesia, where Islamic religion is increasingly culturally and socially instituted. Contrastingly situated in the secular national context of Sweden, Thomas Bossius studies the work of three Swedish country music artists to explore the consolidation of the particular cultural and aesthetic conventions of their genre, their personal belief, and the norms of a secularized society. The US and Sweden also provide the national contexts in Häger's study of so-called 'Dylan masses', where he examines the minute-negotiations of conventions of religious service and popular music informing the consolidation of Bob Dylan's music and Protestant or Lutheran church services.

Melanie Takahashi's closing study of contemporary EDM culture turns attention to questions of spirituality and affect through a differentiated comparison of electronic dance music and possession trance rituals. Epitomizing the synopsis of spiritual and popular musical practices, the chapter is a productive final illustration of the insights and possible limits of the emerging field of religion and popular music studies. Takahashi distinguishes the rave culture of the 1990s from contemporary (mainstream) EDM along the dividing line of spirituality, conceptualizing the experience offered by the former as a shared sonic-spiritual journey of listeners and the DJ. Whereas she argues that 'rave offered an understanding of the varying expressions of spirituality in a postmodern globalising world', she proposes that 'EDM speaks to the importance of dance *without any sense of commitment to belief*' (p. 199, emphasis mine). With this closing opposition, the volume may thus arrive at the limits of theorizing the encounters of religion and popular music. Perhaps, however, it merely reaches the frontier of a particular concept of religion and spirituality, thus calling for the continuous theorization of dynamic and increasingly individualized forms of spirituality in the 21st century.

Veronika Muchitsch

Musikkulturens främjande

Edward Klingspor, red., 2020. *Stiftelsen Musikkulturens Främjande 1920–2020. Jubileumsboken*. Stockholm: Stiftelsen Musikkulturens Främjande. 201 s., ill. ISBN 978-91-519-3358-0.

Man måste beundra Stiftelsen Musikkulturens Främjande, eller rättare sagt alla personer bakom den verksamhet som stiftelsen bedrivit – och fortfarande bedriver. Först och främst: ett hopplöst namn som effektivt döljer att det handlar om ett musikinstrumentmuseum, ett arkiv, med manuskript till musikaliska verk och musikrelaterade brev, samt en konsertarrangör. Allt detta ryms i en lokal på Riddargatan i centrala Stockholm och sköts av en liten stab av hängivna medarbetare. Musiksveriges bäst bevarade hemlighet? Dock inte för musikhistoriker som alla borde vara förtrodda med stiftelsens enastående samlingar.

Stiftelsen, med alla sina verksamheter, är ett monument över en passionerad samlare: Rudolf Nydahl (1882–1973). Född i Stockholm som son till en vinhandlare, drabbades han tidigt av musiken och inledde en bana som tonsättare. Men livet ville annorlunda. Runt 1920 byggdes det statliga alkoholmonopolet, och den lukrativa vinhandel vid Stureplan som Nydahl ärvt efter sin far löstes in mot en försvarlig summa pengar. (Inredningen finns för övrigt bevarad och ingår i Spritmuseums samlingar.) Förmögenheten gjorde att Rudolf Nydahl helt och hållet kunde satsa på musiken. Redan tidigare hade han rest flitigt, framför allt till Paris, där han tog lektioner i musikteori vid stadens musikkonservatorium. Nu ägnade han i stället sina resor åt inköp av äldre musikinstrument, av musikaliska verk i manuskript, av brev från tonsättare och musiker och av andra föremål med musikanknytning. Han besökte systematiskt antikhandlare och antikvariat, lade bud på auktioner och byggde upp ett kontaktnät med säljare och andra samlare. Ganska snart blev samlingarna mycket stora. Intressant nog bildade han redan 1920 en stiftelse som skulle äga samlingarna. Han tänkte sig alltså att samlandet hade ett högre mål än att fylla magasinerna med föremål och arkivalier – till samlarens egen glädje. Det hopbragta godset skulle ”främja musikkulturen”.

En anteckning till historien om musikteoriundervisning i Sverige: Rudolf Nydahl ville byta ut den tyska musikteorin som gällde vid musikkonservatoriet i Stockholm. Enligt hans mening var den franska musikteorin, sådan han mött den i Paris, den tyska överlägsen. Från 1920 gav den då nybildade stiftelsen kurser i fransk musikteori med Nydahl och tonsättaren Melcher Melchers som lärare. (Om detta skriver Anders Edling i sin avhandling om franskt i svensk musik [1982, s. 194 f.]) Nydahl skrev till yttermera visso en lärobok i ämnet, men den kom först 1934, då Melchers redan undervisade i den franska skolan vid musikkonservatoriet i Stockholm.

Rudolf Nydahl var bestämd på en punkt: hans samlingar skulle aldrig övergå i statlig ägo. Hellre skulle samlingarna flyttas utomlands, trots att det var pengar från svenska staten som möjliggjorde samlandet.

Någon statlig verksamhet har den Nydahlska stiftelsen aldrig blivit. Den är fortfarande genuint privat. Det är därför mycket speciellt att det på några kvarters avstånd i Stockholm finns två musikmuseer med gamla anor, ett statligt (för närvarande med pseudonymen Scenkonstmuseet) och ett privat.

Stiftelsens första hundra år firas bland annat med en jubileumsbok som undertiteln meddelar. En av medarbetarna, Edward Klingspor, fungerar som redaktör men har också skrivit och fotograferat. Övriga författare är Göran Grahn, Madeleine Modin samt Bonnie och Erling Lomnäs. Författarnamnen anges lustigt nog bara på kolofonsidan. Ingenstans står vad respektive författare skrivit. Texterna är faktamättade men saknar käll- och litteraturhänvisningar.

Jubileumsboken har ett slösande rikt bildmaterial som dessutom framträder fint på det glansiga papperet: bilder på musikinstrument, målningar med musikmotiv, manuskript, brev och en hel del fotografier från verksamheten, gamla såväl som nytagna. Redan illustrationerna lockar den musikhistoriskt intresserade att fördjupa sig i boken.

Boken innehåller fem avdelningar. Ett avsnitt om grundaren Rudolf Nydahl inleder. Därefter följer en krönika om stiftelsens verksamhet. Ett tredje avsnitt beskriver de människor – konsertbesökare, museibesökare och forskare – som stiftelsen nått. Samlingens instrument ägnas (förstås) en egen avdelning, liksom arkivets rika innehåll. En coda med förtecknade konserter och stiftelseledamöter avslutar.

I den femte avdelningen beskrivs översiktligt innehållet i Ingmar Bengtssons stora arkiv som stiftelsen mottagit. Ingmar Bengtsson (1920–1989), professor i musikvetenskap vid Uppsala universitet 1961–1985, lämnade bland annat efter sig forsknings- och undervisningsmaterial,

korrespondens, musikalier, böcker och åtskilligt annat. Här finns kort sagt viktiga källor för den som vill skriva den svenska musikforskningens historia.

Det är en verklig prestation att en hårt kämpande stiftelse, med begränsade resurser, kunnat publicera en jubileumsbok av detta format. Som jämförelse kan sägas att det statliga grannmuseet inte lyckades åstadkomma en skrift när man firade 100 år 1999 – det gjorde däremot Musikhistorisk museum i Köpenhamn vid sitt jubileum 1998. Med jubileumsboken har Stiftelsen Musikkulturens Främjande givit sig själv en praktfull hundraårspresent, men också alla oss beundrare en 200-sidig påminnelse om vad en livslång passion kan leda till.

Gunnar Ternhag

Referens

Edling, Anders, 1982. *Franskt i svensk musik 1880–1920. Stilpåverkan hos parisstuderande tonsättare och särskilt hos Emil Sjögren*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Musikundervisning och social rättvisa

Anna-Karin Kuuse, 2018. *”Liksom ett annat uppdrag” – Iscensättning av social rättvisa i musikundervisningens retorik och praktik*. Diss. Umeå: Umeå universitet. 155 s. + fyra artiklar. ISBN: 978-91-7601-976-4.

Anna-Karin Kuuse disputerade i januari 2019 i ämnet pedagogiskt arbete vid Institutionen för estetiska ämnen på Umeå universitet. Genom ett övergripande socialkonstruktionistiskt perspektiv har Kuuse undersökt hur social rättvisa kommer till uttryck i musikundervisning, företrädesvis inom ramen för El Sistemaprogrammet i Sverige. Avhandlingen, som är en sammanläggningsavhandling, består av en kappa på drygt 100 sidor samt delstudier redovisade i fyra artiklar varav vid tiden för disputationen två var publicerade, en tredje accepterad och en fjärde inskickad.

Studiens övergripande syfte, att *identifiera, beskriva och problematisera konstruktioner av social rättvisa i två svenska musikundervisningskontexter: grundskolan och kulturskolan*, ser ut att gripa över hela musikundervisningen i de båda skolformerna. Med undantag för den fjärde delstudien handlar det dock om verksamhet inom El Sistema. El Sistemaprogrammet, eller verksamhet inspirerad av programmet, fanns vid tiden för datainsamlingen i cirka 25 städer i Sverige och sedan dess har fler startats. Programmet bedrivs på många håll som ett samarbete mellan grundskola och kulturskola men lärarna är vanligen anställda av kulturskolan. När kulturskolelärare arbetar i grundskolan omfattas de av grundskolans styrdokument. Det innebär att det i läraruppdraget ingår att främja elevernas sociala utveckling i enlighet med svensk värdegrund. Liknande tvingande skrivningar finns inte i kulturskolans uppdrag, vars ursprung dock bygger på idén om alla barns rätt till musikutbildning oavsett socioekonomisk bakgrund. Det är i dessa spänningsfält, dels inom det tudelade läraruppdraget – att undervisa i musik och att främja social utveckling – dels mellan obligatorisk och frivillig musikundervisning, som Kuuse har genomfört sin undersökning. El Sistema är sålunda en väl vald kontext för detta spänningsfält eftersom verksamhetens grundläggande idé bygger på att musik är ett medel för social utveckling. Barn och unga som lever i utsatta miljöer ska få möjligheter att skapa sig en god framtid genom att få musikundervisning och delta i kör- och orkesterverksamhet. Som avhandlingens titel indikerar framgår det av studiens resultat att det tudelade uppdraget upplevs som ambivalent av de musklärare som deltagit i studien.

Kappans forskningsöversikt är uppdelad i tre områden. Inledningsvis behandlas internationell engelskspråkig forskning om musikundervisning i och utanför skolan med fokus på sociala aspekter och social rättvisa, därefter samma område i den skandinaviska kontexten, i synnerhet kulturskolan. Den sista delen tar upp musikundervisning utifrån tidigare forskning om lärares syn på social rättvisa. Forskningsöversikten har alltså tonvikt på studier om barns och ungas möjligheter och rätt till demokratisk musikundervisning, studier som problematiserar metoder och traditioner i musikundervisning samt synen på ämneskonceptioner i musik. Det empiriska materialet består av två filmer från svenska El Sistemas hemsida, officiella textdokument (artikel 1), en termins deltagande observation i en nybörjargrupp i orkester i El Sistemas regi och en skolledarintervju, officiella dokument (artikel 2) och en (artikel 3) respektive två (artikel 4) fokusgruppintervju/er med musiklärare. Den mångsidiga empirin bildar tillsammans studiens övergripande etnografiska ansats.

”The feelings have come home to me’. Examining advertising film on the Swedish website of El Sistema” är titeln på den delstudie som redovisas i artikel 1, skriven tillsammans med handledarna, Monica Lindgren och Eva Skåreus, och publicerad i *Action, Criticism, and Theory in Music Education*, 15 (1). Empirin utgörs av två filmer valda från Svenska El Sistemas hemsida; den ena utspelar sig i svensk kontext och den andra i Venezuela. Syftet var att undersöka och problematisera innehållet i svenska El Sistemas kommunikationsstrategier. Filmernas förlopp – hur ljud och musik, deltagarna och deras handlingar, iscensättning samt text och tal har kombinerats och på så sätt kommunicerar budskap – synliggörs med hjälp av multimodal diskursiv mikroanalys. Utdrag ur analysen som redovisas i artikeln pekar på hur filmerna konstituerar synen att musikundervisning och musik i sig konstruerar goda, demokratiska och harmoniska människor. Det huvudsakliga budskapet i den svenska kontexten är att musiken bidrar till att skapa ett harmoniskt familjeliv, i den venezuelanska är det att barn genom deltagande i El Sistema räddas från ett liv i misär och kriminalitet. I diskussionen problematiseras hur musik i filmerna behandlas som ett objekt. En befogad fråga ställs om det är möjligt att hävda att undervisningen bidrar till social utveckling utan att ta hänsyn till den diskursiva praktik i vilken musikundervisningen sker.

Artikel 2 är publicerad i *Research Studies in Music Education*, 40 (2) och har titeln ”We will fight Goliath’ – negotiation of space for musical agency in children’s music education”. Studiens forskningsfråga lyder: *How is musical agency constructed within a situated discursive practice within El Sistema Sweden?* Empirin bygger på deltagande observation som Kuuse genomförde under en termin inom El Sistemas orkesterverksamhet. Hon deltog i 16 lektioner om 40 minuter med tio barn i åldrarna sju till nio år. Lektionerna var schemalagda efter ordinarie skoldag i kulturskolan regi. Data genererades genom ljudinspelningar av lektionerna, informella samtal med deltagarna, en intervju med en lokal ledare, dokumentstudier samt fältanteckningar från lektioner, konserter och träffar där föräldrar också deltog. Empirin är således mångsidig och omfattande. Det är dock främst analysen av lektionerna som redovisas i resultatet. Analysen har gjorts med hjälp av det analysverktyg om musikalisk agens som Karlsen (2011) utarbetat utifrån ett sociologiskt perspektiv. Analysverktyget spänner över såväl individens som kollektivets konstruktion av musikalisk agens i en situerad diskursiv skolkontext och gör det möjligt att belysa hur elever och grupper av elever konstruerar musikalisk agens. De beskrivande utsnitten och citaten från empirin visar hur lärarna på ett respektfullt och varmt sätt instruerar eleverna, håller fokus på uppgiften och vänligt men bestämt leder tillbaka eleverna mot uppgifterna om deras uppmärksamhet riktats mot något annat. Vid enstaka tillfällen under terminen skapas inom lektionerna improvisatoriska eller elevstyrda moment. Innan och efter lektionerna däremot spelar, sjunger och dansar eleverna på eget initiativ. Ett exempel som lyfts fram är hur eleverna i slutet av en lektion är upprymda av att de tillsammans klarat av att spela

något de övat på. En elev börjar sjunga en sång av en välkänd artist och de andra eleverna faller in. Lärarna är uppmuntrande men uttrycker att eleverna kan sjunga sången samtidigt som de lägger i ordning sina instrument i instrumentfodralen. Med inlevelse sjunger eleverna och gör synkroniserade rörelser till. Instruktionen om att lägga tillbaka instrumenten har de glömt bort. Sången, Goliat, handlar om den lilla människan som tillsammans med andra blir stark och står upp för planetens överlevnad och mot orättvisor. De mycket engagerade eleverna vill fortsätta med andra sånger men lärarna avslutar lektionen. Beskrivningarna i resultatet tjänar således som exempel på hur musiklektionerna genomförs efter lärarnas planering och att elevernas möjligheter att påverka är små. Kuuse problematiserar undervisningens instruktionsinriktade karaktär och därmed elevernas möjligheter till förhandling och handlingsutrymme, med andra ord deras möjligheter att utveckla musikalisk agens såväl på individuell som kollektiv nivå. Hon ställer frågan om det är möjligt att hävda att undervisningen bejakar social utveckling i relation till de styrande strukturer som undervisningen upprätthåller.

Den tredje delstudien, ”Det är lätt att känna sig otillräcklig’ – musiklärares förhandlingar kring musikundervisning och sociala mål” var vid tiden för disputationen accepterad för *Nordisk musikkpedagogisk forskning Årbok 19*. Studien är baserad på ett fokusgruppssamtal med lärare anställda av en kulturskola och ansvariga för ett El Sistemaprogram. För att besvara syftet, *Hur musiklärare artikulerar mening kring sin egen undervisningspraktik*, har Kuuse med hjälp av teori om affektiva tolkningsrepertoarer analyserat transkriptionen av ett 45 minuters samtal med lärarna. I resultatet framkommer dels den glädje och entusiasm som lärarna upplever i arbetet, inte minst vikten av uppdraget att kunna göra skillnad för de barn de undervisar, dels frustrationen över att både ha ett socialt uppdrag och musikaliskt uppdrag vilket de upplever som problematiskt och knappt möjligt att förena inom själva undervisningen. I diskussionen behandlar Kuuse frågan om hur musikundervisning som definieras som en praktik för sociala handlingar kan vara ett forum där såväl musikalisk kunskap som social rättvisa utvecklas. Den frågan behöver särskilt behandlas av dem som är i praktiken, alltså musiklärarna, menar Kuuse, något hon också framhåller i den fjärde delstudien samt i avhandlingens övergripande diskussion.

För analysen av fokusgruppssamtalen i den fjärde delstudien har Kuuse inspirerats av Erwing Goffmans dramaturgiska ansats (2014/1959). De intervjuade musiklärarnas rolltaganden, sådana de framkommit av analysen, utgör också artikelns titel; ”Konstnären’, ’Fostraren’, ’Tjänstemannen’ och ’Rebellen’ – Musiklärares dramaturgiska framträdanden kring musikundervisning, social rättvisa och demokrati”. Artikeln var vid tiden för disputationen inskickad till *Nordisk Musikkpedagogisk forskning Årbok 20*. Analysen är baserad på transkriptionen av två fokusgruppssamtal och observationsanteckningar. Den ena intervjun, om 90 minuter, genomfördes med musiklärare anställda vid en kulturskola i en mindre stad, den andra, om 60 minuter, med ett musiklärararbetslag på högstadiet i en grundskola. Studiens syfte var att undersöka musiklärares rollframträdanden kring musikundervisning för barn och unga i relation till förståelsen av undervisningens sociala och demokratiska aspekter. I konstnärsrollen framträder lärarna som engagerade och musikaliskt kunniga. Konstnärsrollen upplevs till viss del som hotad av fostrar- och tjänstemannauppdraget varför rebellrollen, läraren som struntar i pålagor och regler, kan visa sig hos lärarna. Genom att mejsla fram dessa olika roller och hur de tampas om utrymmet inom en och samma person blir det belyst hur komplext musikläraryrket är – för musiklärare finns det i studiens resultatbeskrivningar troligen en hög grad av igenkännande. Liksom i övriga artiklar lyfter och problematiserar Kuuse den svaga kopplingen mellan musikundervisningens innehåll och social rättvisa, vilket hon menar framkommit ur studiens resultat.

I avhandlingens övergripande diskussion resonerar Kuuse om hur de undersökta praktikernas ramfaktorer, instruktionsinriktade metodik och brist på relevanta verktyg för reflektion skapar strukturella hinder för inkluderande och socialt rättvisa musikundervisningsmiljöer. Här pekar Kuuse också på den övertro hon menar lärarna har på musikundervisning som medel för social utveckling. Hon efterlyser ett kritiskt förhållningssätt till hur praktikerna iscensätts och därmed till såväl elevernas som lärarnas handlingsmöjligheter. Vad som hade kunnat berika den diskussionen, inte minst med tanke på studiens teoretiska ansats, är ett historiskt perspektiv. El Sistemas syn på musik som medel, hur praktiken som redovisas i studien utformats och de intervjuade lärarnas retorik hade med fördel kunnat relateras till hur musikutbildning i historiska, sociala och kulturella sammanhang har använts som medel för att ge människor möjligheter att skapa sig ett bättre liv och/eller för att gagna samhällsnyttan. Det historiska arvet är inte ovidkommande för att kunna förstå och kritiskt granska hur ämneskonceptioner i musik konstrueras och upprätthålls.

Övergripande är avhandlingen väl sammanhållen vilket inte alltid är fallet med sammanläggningsavhandlingar. Mängden empiri i relation till vad som faktiskt redovisas är något obalanserad mellan de olika delstudierna. Studien som redovisas i den andra artikeln där faktisk undervisning har observerats hade med fördel kunnat få betydligt större plats i avhandlingen, inte minst med tanke på den omfattande mängd data som studien bygger på. Kuuse lyfter själv upp delstudien som ett viktigt bidrag till förståelsen av hur multimodala diskursiva ansatser kan bidra till att synliggöra elevers kommunikativa handlingar och hur detta synliggörande i sin tur kan bidra till kunskap om hur elever skapar/kan skapa handlingsutrymme. Det finns en tid efter avhandlingen också, varför förhoppningsvis fler artiklar baserade på den empirin kommer.

Annika Falthin

Referenser:

- Goffman, E., 2014/1959. *Jaget och maskerna. En studie i vardagslivets dramatik*. Lund: Studentlitteratur.
- Karlsen, S., 2011. Using musical agency as a lens. Researching music education from the angle of experience. *Research Studies in Music Education*, 33 (2), s. 107–121. doi:10.1177/1321103X11422005.

Norsk militärmusik

Niels Kristian Persen, red., 2018. *I storm og stille. Forsvarets musikk 1818–2018*. Oslo: Forsvarets musikk. 483 s. ISBN 978-82-303-3927-5.

Militärmusik i Norge sedan 1818 är det samlande ämnet för en stor illustrerad jubileumsantologi, *I storm og stille. Forsvarets musikk 1818–2018*. Firningsämnena är två. I första hand är det året 1818, då landets försvar, inklusive militärmusiken, omorganiserades. Samtidigt celebreras att Norges Musikkorps forbund stiftades år 1918.

Vid vart och ett av de nya fem förbanden, brigaderna, kunde från år 1818 med statlig finansiering hållas totalt nitton musiker, på olika befattningar, att utgöra brigadens musikkår. Besättningar och benämningar på musikerna – hoboister, valthornister, spillemenn med mera – har varierat mellan kårerna och över tiden. Brigadmusiken har senare blivit divisionsmusik och fått nya anknytningar till nytillkomna vapenslag, men i stort sett har fem à sex musikkårer bibehållits på samma orter: Halden, Oslo, Trondheim, Bergen och Kristiansand.

Det är två sekler under olika hegemonier: unionstiden och det självständiga Norge med ockupationstiden under andra världskriget. *I storm og stille* har ändå mer att säga om musik i ”stille”, naturligt nog, eftersom militära musikkårer inte har inrättats för att gå ut i fältslag.

I den första av bokens tre delar ges en övergripande historik i ett omfattande och väl underbyggt kapitel. Andra delen är tematiskt upplagd, och i den tredje presenteras en historik för varje nu existerande musikkår. Genom att personer med olika bakgrund och skilda relationer till ämnet har engagerats blir resultatet en provkarta över olika sätt att skriva om militärmusik. De flesta av författarna är inte musikkforskare. Uppdraget att redigera dessa olika inlägg har gått till Niels Kristian Persen, militärhistoriskt bevandrad amanuens vid Forsvarsmuseet i Oslo.

Historiken

Militärmusik förekom i Norge även före 1818, under dansk regim. Det redovisas i en stor inledande historik av bokens redaktör. Niels Persen skildrar utvecklingen av besättningar, organisation med mera under de två seklerna, men har också kunnat föra sin utförliga historik tillbaka till en kunglig dansk-norsk resolution år 1767 om att sex hoboister (hautboister) skulle finnas vid staben på varje infanteriförband. Persens forskning visar hur musikkårerna, liksom i övriga Europa, växte i storlek under 1800-talet. I början av 1900-talet blev brigaderna ”divisjoner”, och en period av aviserade indragningar av militärmusiken kännetecknar större delen av seklet.

Liksom de flesta militärmusikhistoriker avser Persen med ”militärmusik” vad som i Sverige under lång tid har kallats harmonimusik, d.v.s. musikkårernas flerstämmiga musik. Persen behandlar alltså inte ”spelet”, *tamburer* och *pipere*, på kompanierna eller ordergivningen i exercis och i fält med signaler och liknande på trumma och signalhorn. Detta har visserligen förekommit ännu längre tillbaka i tiden men har inte haft samma användning, roll eller position som musikkårernas ceremoni- och underhållningsmusik. Persen betonar vikten av att den som bedriver forskning om militärmusik både använder arkiven och sätter sig in i militär organisation för att kunna hitta i källmaterialet.

Särskilt engagerar nog skildringarna av militärmusiken under den tyska ockupationen år 1940–1945, då norska musiker uppmanades att ingå i ockupationsmaktens musikorganisation men, med några undantag, flydde till Sverige och fortsatte verksamheten där eller övergick till annan yrkesverksamhet. I denna del kan man också läsa en mer sammanfattande artikel i ämnet av Harald Herresthal. Käll- och litteraturförteckning följer varje enskilt kapitel.

Teman

I en tematisk andra del skriver författarna med varierande bakgrund om musik i skilda sammanhang, utbildning, instrument, uniformer, reception m.m. Förgrundsgestalter, både 1900-talets musikkåredirektörer och invandrade 1800-talsmusiker som F. A. Reissiger, Paolo Sperati och ensemblen Harz-Musikverein, presenteras och omnämns på olika ställen i boken. Ett personregister hade varit välkommet.

Olika uppfattningar om militärmusik kommer till tals i boken. Bente Illevold framhåller helt korrekt att militärmusik definieras genom musikernas tillhörighet, men bibehåller tyvärr inte distinktionen spel–militärmusik i sitt avsnitt ”Militærmusikk og samfunn”. Hon vill undersöka militärmusikens betydelse och låter några valda musiker berätta men gör ingen analys. Ett inlägg, ”Musik som påverkningsvapen” av Wolfgang Plagge, pianist, kyrkomusiker och tonsättare, med inslag om filmmusik och Wagners musik, kunde ha fått utgå eller hårdredigeras. Plagge föreställer sig marschmusik avsedd som ”musikk til bruk i krig”, för att skrämja fiender och elda soldater, och menar att ”militärmusik” vore ”musikk som skal

oppildne til aggresjon og krig". Bland annat tror han att militärmusikkårer først helt nyligen har fått nya verk som "ikke lenger bare handler om å spille glad musikk i marsjtakt".

Att tidigare militärmusik inte har varit enbart glad musik i marschtakt visar bland annat redogörelsen för repertoar i Forsvarsmuseets arkiv från tiden 1830–1850 för 1. brigades musikkår i Halden: såväl tryckta noter från tyska förlag som handskrivna partitur och stämmor, drygt 100 "nummer". Sigrid Egtved är flöjtist, specialiserad på tidig 1800-talsmusik och borgerskapets musikliv, och har med detta kommit in på ett nytt forskningsämne. Hon redovisar inledningsvis något av den forskning som föreligger på området och redogör utförligt för repertoaren samt notation och instrument. Några missuppfattningar förekommer även här, såsom "besætning" när numerär avses, att "hoboist er det samme" som blåsare, att partitur vore avsedda för musikledaren – dåtidens partitur var främst förlagor till utskrift av stämmor.

Musikkåreerna

Medlemmar i musikkåreerna har skrivit, var och en ur eget perspektiv, om den egna kåren. Somliga skriver mest om personliga erfarenheter, vilket ger inblick i musikernas vardagliga arbete, andra mer som en presentation à la konsertprogram, där kårens aktiviteter redovisas kronologiskt. Upprepningarna boken igenom får ses i ljuset av att läsares intresse kan tänkas gälla någon viss musikkår och att boken inte är avsedd att läsas från pärm till pärm.

Sammanfattning

Behöver försvarsmusiken försvaras? De 200 åren kännetecknas av såväl tillväxt som inskränkningar. 1900-talets frekventa indragningsvarsel, som brukat motiveras med att musiken inte vore nödvändig i stridssituationer – vilken den de facto aldrig varit avsedd för, kunde ha tillagts – har ju förmärkts i de flesta länder och redovisas utförligt. Intressant hade förstås också varit ett resonemang kring egentliga orsaker därtill.

Även i denna bok uppges flerstädes att militärmusiken skulle vara till för att "elda soldater och göra dem redo för kamp", men i Illevolds kapitel, och flera andra, ligger ett fokus på musikens positiva roll i det civila samhället. Persen och hans medförfattare framhåller den betydelse musiken har haft för lokalsamhällena genom konserter och genom enskilda musikers deltagande på olika sätt i musiklivet "ute" i samhället. Beror det kanske på källaget att detta oftare redovisats i tidningar och andra berättande källor och att musikens roll inom förbanden är sämre belagd? Eller anses rollen att representera försvaret i närsamhället mer legitim än dess roll inom förbandet, som underhållning på officersmässor och vid ceremonier och högtider – vilket var dess ursprungliga uppgift?

Förutom av Egtved berörs själva musiken, repertoaren, i Persens historik och redovisas i några tematiska inslag och i f.d. radioproducenten Jan Eriksens inlägg om militärmusik i norska radiosändningar. En uppföljning härvidlag kunde fylla en uppgift.

Utgivaren ser det som en tillgång att musiker själva skriver, och musikernas beskrivningar av musikkårens aktiviteter, framför allt i lokalsamhället men också genom turnéer och samverkan med instanser utanför förbandet, framstår i kontrast till uppfattningen om militärmusik som "krigisk" musik, präglad av musik inlagd i filmer. Visst framgår det att det finns mycket att lära innan man kan ge tillförlitliga besked om militärmusik – missuppfattningar därom är närmast legio. Persens önskemål om en uppföljning i någon forskargrupp är välmotiverad. Kanske hade en redigering utförd av en musikforskare kunnat medföra att bokens referenser blivit mer enhetliga.

För att sätta sig in i svensk militärmusikhistoria med dess många musikkårer och omorganisationer får man främst läsa framställningar i olika regementshistoriker, skivkonvoluttexter, gamla licentiatavhandlingar och några isolerade avsnitt i *Musiken i Sverige I* (Jonsson, Nilsson och Andersson, red., 1994) och *III* (Jonsson och Tegen, 1992). I

motsvarigheten *Norges musikkhistorie* (Vollsnes, red., 1999–2001) behandlas militärmusik rätt så kontinuerligt. Att skriva en historik över ”den svenska militärmusiken”, med dess många musikkårer och omorganisationer, vore ett övermaga företag. Denna ansats till att ge en komplett bild av norsk militärmusik är en imponerande början, som förhoppningsvis kan följas upp på akademisk nivå.

Ann-Marie Nilsson

Referenser

Jonsson, L.; Nilsson, A-M; Andersson, G., red., 1994. *Musiken i Sverige, I: Från forntid till stormaktstidens slut*. Stockholm: T. Fischer.

Jonsson, L; Tegen. M., red., 1992. *Musiken i Sverige, III: Den nationella identiteten*. Stockholm: T. Fischer.

Vollsnes, A. O., red., 1999–2001. *Norges musikkhistorie, 1–5*. Oslo: Aschehoug, 1999–2001.

Theatre performance: Deleuzian perspectives

Johan Petri, 2016. *The rhythm of thinking: immanence and ethics in theater performance*. Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy in Fine Arts and Performance in Theatre and Music Drama at the Academy of Music and Drama, Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, University of Gothenburg, Sweden. ISBN 978-91-982-4230-0.

The author is active as a director, playwright, dramaturge, and composer. An aim that permeates his artistic work is to bring together text, music, and dance. In his dissertation, Petri describes the work on three scenic/musical productions that he has directed/arranged, as well as theories and thoughts behind these. The works are *John and the mushrooms*, a performance for children, four years and over, produced by the Royal Dramatic Theatre in Stockholm in 2010, with music by John Cage; *vorschläge*, produced by Alice Collective for Sound&Stage Art in 2009, with music by Mathias Spahlinger; and *Ryoanji – a meeting*, produced by Alice Collective for Sound&Stage Art in 2012, with music by John Cage.

In his doctoral thesis, Petri discusses these scenic/musical works in relation to a theoretical framework built in the first place on writings of Gilles Deleuze, Brian Massoumi, and Rosi Braidotti. The text covers 485 pages, mainly distributed over descriptive sections, essays, conversations, and interviews. The dissertation is published as a book and as a multimedia platform.

In the book and its connected material, Petri attempts to investigate the meaning of the notion of *immanence* in the collective process of theatre-making. The productions discussed in the dissertation have an improvisational character and build on collective creativity, unpredictability, and chance. In his artistic work, Petri wants to transform theoretical and philosophical discourse into concrete compositional structures; he wants to formulate dramaturgical discourses beyond semantic language, question ideas of composition as an expression of an intuitive and emotional creative force or as expressing the artist’s emotions, to use a formulation by Cage quoted by Petri in the dissertation; and, finally, Petri wants to investigate and dissolve hierarchical structures in artistic creation and out of this formulate an ethical positioning.

Petri distances himself from representation and narrative storytelling, and, as a consequence, from the convention that a theatre work is built on a dramatic text. He uses the word ‘composition’ for structuring factors in the music as well as in the scenic performance.

At the center stands, as previously mentioned, the concept of immanence as defined and explained by the philosopher Gilles Deleuze. Another concept Petri uses to describe his artistic work is *univocity*. Immanence, in the understanding referred to by Petri, stands for the idea that there is only one stream of life, or one level of being, a perpetual movement, a flow of becoming, of differences. The definition of univocity is closely linked to that of immanence: univocity stands for a non-hierarchical, non-binary outlook on being as a flow of differences. Not least, Petri sees representation as an example of the kind of binary, hierarchical relation (the one between fiction and reality) that is opposite to univocity.

Petri's artistic ideal is one of maximal artistic freedom. The performer should as little as possible be steered by hierarchies, be these composers, stage directors, conductors, or choreographers in their traditional functions, or ingrained patterns of thinking and perception, such as causality, representation, or ideas about 'good' or 'bad'.

In his reading of Deleuze, Petri is influenced by the process philosophy of the Australian philosopher and social theorist Brian Massumi, according to whom change is a continuous transformation, saturated with potentiality. Everything is perpetual becoming.

For Rosi Braidotti, another thinker who has inspired Petri, the subject is something that finds itself in the process of constant change, a nonunitary coming into. This thinking also affects Petri's use of the word 'ethics' in the dissertation and its subtitle. Braidotti talks about an 'ethical pragmatism', according to which the subject is not an individualistic core representing a moral intention or rational consciousness. Instead, ethics is about how the actions of each individual affect others in the world. In Petri's aesthetics, this idea is given a practical application within his dramaturgy, which aims at making the scenic composition relate to each individual involved.

A source of inspiration for Petri, besides Deleuze and his interpreters, is John Cage, both through his musical works and through his oral and written comments to these. But there are bridges between philosophy and these artistic points of reference. For Petri, Cage's orientation towards Zen Buddhism stands out as akin to the continuous process of becoming, which forms the grounding content of Deleuze's ontology. To be sure, the concept of 'difference' does not have any place in Cage's vision, but Petri sees Cage's non-hierarchical outlook on things as related to Deleuze's idea about univocity.

What in the first place attracts Petri in Cage is the fact that, for him, communication is a sequence of interchange beyond semantical language, but it also becomes a questioning of *mimesis* as a grounding dramaturgical tactic. Petri sees Cage's creative energy as filled with social and political content and as an expression of his aversion to controlling structures and the implementation of overarching ideologies. For Petri, Cage's use of chance in his work also becomes an expression of an aim to exclude purpose as an artistic expressive strategy.

The first of the scenic works that Petri presents in his dissertation, *Johnny and the mushrooms*, was inspired by Cage. The production also included the staging of a scenic/musical work by Cage himself, *Water walk* from 1959. In this playful piece, a performer, originally the composer, moves between various objects associated with water and produces sounds out of them. The piece brings together scenic and musical elements in a way that highlights Cage's role as a precursor of performance as a stage art. In the production *Johnny and the mushrooms*, the ambition was to find out a directorial concept beyond hermeneutics.

In the second production, *vorschläge*, built around music by Mathias Spahlinger, the aim was, in the composer's spirit, to push the role of the director into the background and find out an improvisational form that builds on the 'individual sensibilities' of each of the participating musicians. For Petri, Mathias Spahlinger represents a radical questioning of hierarchies in

collective creation. The overarching aim was still that the work should reflect the ideal of immanence and univocity.

In the third production, Petri returns to Cage, using the latter's composition *Ryoanji* as the basis. Petri worked with dancers, whom he, rather than choreographing, gave a series of instructions/suggestions as departing points for their own investigations. The aim was here to bring about a *relation-of-nonrelation*, an expression borrowed from Massumi, with the meaning that the performers should be offered the opportunity to experience continuous becoming. Apart from that, no final result was expected or sought.

As a reader, one could wish for more convincing support for the supposition permeating Petri's discourse: that creative freedom is tantamount to the reduction of constraints. Rather, and paradoxically, his radical recipe can sometimes stand out as a rigorous set of rules. It is not only that Deleuze's ontology is transformed into a kind of normative aesthetics, but also that there is a demand for the artistic work to bear the distinctive feature of this ontology. The fact that ideas are given such a dominant role sometimes puts the performers into serious difficulties. The actor Staffan Göthe talks about the complete emptiness he could experience onstage in *Johnny and the mushrooms*. Some of the musicians in *vorschläge* argue that if they lack intention with their music, no music will come out. It seems to be one thing to formulate thoughts that question meaning, purpose, and identity, quite another thing to use one's physical presence before an audience to corroborate such ideas.

Petri's 'theory-heavy' way of approaching artistic practice does not, however, lay a heavy load on his writing, which flows smoothly throughout the many pages. The discourse is well-articulated and infused with energy. *The rhythm of thinking* offers a fascinating insight into the application within an artistic field of philosophical ideas that today play a considerable role within artistic activities, as well as within academia.

Erik Rynell

Psalmernas väg

Psalmernas väg. Kommentarer till text och musik i Den svenska psalmboken, band 1–4, 2014–2019. Visby: Wessmans förlag. 611 + 652 + 604 + 292 s., notex. ISBN 978-91-87711-034-6/052-0/-1068-1/-1069-8.

Psalmernas väg är titeln på det största enskilda hymnologiska kommentarverk som någonsin publicerats om en gällande svensk psalmbok. I fyra volymer om runt 2 200 sidor har samtliga psalmer i den delvis ekumeniska *Den svenska psalmboken* av 1986 behandlats i band 1–3, samt de tre senaste tilläggen i band 4 (*Psalmer i 90-talet*, urval ur *Psalmer i 2000-talet*, samt förlaget Verbums inofficiella tillägg, numren 701–800). Huvudredaktör och projektledare för detta Herkulesarbete har varit teologen Per Olof Nisser. Nisser har också skrivit många av de teologiska kommentarerna, medan Inger Selander (1936–2018) svarat för litteraturvetenskapliga kommentarer och Hans Bernskiöld för de musikvetenskapliga. Därutöver har drygt tjugo andra författare medverkat med kommentarer och analyser. Bland musikvetarna märks Anders Dillmar, som kommenterat psaltarpsalmerna i band 3. I band 4 har både musik- och textkommentarer huvudsakligen författats av Karin Karlsson, samt ett mindre antal av Sofia Wastesson.

Att dessa volymer kunnat ges ut av ett svenskt förlag, därtill ett som annars är specialiserat på utgivning av musikalier, är en stor bedrift. Produktionsspannet mellan första och sista banden

är dessutom bara fem år (2014–2019). Arbetet inleddes 2010 och med avseende på arbetets art, planeringsbehov och redaktionella resurser är ett decennium från början till fullbordan närmast rekordtid för en sådan bokprodukt (det motsvarar ungefär tjugo av de kunskapspackade manuskriptsidorna i månaden under hela perioden).

Uppdelningen i text- och musikkommentarer har fallit väl ut. En typisk psalmkommentar omfattar totalt två eller tre sidor i volymerna, där text och musik för en given psalm ges ungefär lika stort utrymme och fokus. Detta kan med stor musikvetenskaplig belåtenhet jämföras med tidigare svenska psalmkommentarer som Johan Wilhelm Beckmans drygt tusensidiga *Den nya svenska psalmboken: Framställd uti försök till svensk psalmhistoria* (1845–1872) och Oscar Lövgrens *Psalms- och sånglexikon* (1964), där litterära och teologiska kommentarer starkt överväger. Hans Bernskiöld har nästan helt själv skrivit musikkommentarerna till de ordinarie psalmerna 1–651 (vissa har skrivits av Lars Eckerdal). Det bör nämnas att dessa välskrivna kommentarer höjer sig långt över ett blott sammanfattande av tidigare på olika håll publicerade musikupplysningar. Detta hade i och för sig varit gott nog, men nu får läsaren dessutom ta del av utredningar ner på handskriftsnivå, samt i vissa fall små musikanalyser där Bernskiöld argumenterar för vissa melodiers släktskap, dateringar och spridningsvägar av melodierna. Melodiutredningarna för de äldre psalmerna, ofta med en snarig väg till sina texter och de melodiversioner som kom att ingå i 1986 års psalmbok, är speciellt värdefulla.

Det är ofrånkomligt att invändningar kan resas mot vissa beskrivningar och analyser även i ett så exceptionellt välgjort arbete som Bernskiölds, om inte annat på grund av dess stora omfattning. Vid ett par tillfällen nämns 1553 års *Een liten Song-book* som ”den andra upplagan” (så till exempel band 1, s. 484). Här kan två anmärkningar göras. Dels är det inte självklart att quartoupplagan (som nog avses) är en andra upplaga, då ingen säker datering gjorts av det foliotryck som bara överlevt i två exemplar. Ingen har lyckats lägga fram klara belägg för att folioboken skulle vara tryckt tidigare, även om många på mindre säkra grunder antagit det. Dessutom skulle man här vilja veta vilket exemplar av 1553-trycket som avses, då det rör ett konkret melodibelägg. När Bernskiöld skriver: ”Med svensk text *Christe som ljus och dagen* är fanns melodin i den andra upplagan av *Een liten Song-book*” rör det alltså ett tryck med text och linjer, utan nothuvuden. De för hand inskrivna noterna (i de fall sådana ens finns) skiljer sig i hög grad mellan exemplaren.

En annan kritisk anmärkning som skulle kunna göras rör analysen av Waldemar Rudins melodi till ”Ack saliga dag, som i hoppet vi bidar” (Sv.ps. 1986: 314), för första gången tryckt 1888. Denna jämförs i band 2, s. 280, med tre andra Rudinmelodier, alla innehållande ett sextsprång i någon frasöppning. Denna likhet är ovedersäglich mellan flera av de melodier Bernskiöld nämner. Detta leder honom att vidare anta att intervallstrukturen kan vara modellerad efter den vitt spridda sången ”’Tis the last rose of summer”, vilken har stort sextsprång och också har förekommit i samma tryck där Rudins melodier ingått. Men den Rudinmelodi som är analysens utgångspunkt innehåller inget sådant intervall i frasöppningen – melodins enda direkta sextsprång kommer mitt inne i slutfrasens tonikaparallellvändning och får anses som generiskt för väldigt många mollpsalmer under 1800-talet. Inledningen har kvartssprång från upptakt till grundton och därefter mollters, en helt annan sorts ramintervall än de andra exemplen.

Mycket värdefulla analyser ges de melodier där det finns en osäkerhet huruvida det är över- eller understämman som utgör melodi (samma fenomen som i det kända anglikanska fallet med ”The first Nowell” (i Sverige känd som ”I Betlehem en vinternatt”), som i senare hymnologisk forskning visat sig ha börjat sitt öde som diskantstämman till en i stort sett bortglömd originalmelodi). Sv.ps. 1986: 72 (”Du sanna vinträd, Jesu kär”) och 130 (”En stjärna gick på himlen fram”) har bägge denna problematik. Detsamma gäller den melodi som psalmboken

kopplat till Samuel Hedborns ”En blomma uti öknen stod” (Sv.ps. 1986: 347). Här har både över- och understämman i den fauxbourdonsats Rhaus tryckeri gav ut 1589 kommit i bruk som psalmmelodier.

I fjärde bandets kommentarer om tilläggspsalmerna finns en hel del adjektiv som är kontextuellt färgade och svåra att konkretisera (”mjuk”, ”vemodig”, ”svängig”). Dessa hade möjligen kunnat utelämnas utan att kommentarerna i övrigt blev lidande. Beskrivningen av melodiers tillkomst har här relativt ofta skett genom inhämtning i första och andra hand efter de ännu levande upphovspersonerna, vilket kan vara mycket värdefullt för framtida hymnologiskt arbete med dessa melodier och psalmdiktare.

Även om denna recension främst bedömer bokverkets musikaliska aspekter måste även en textfråga beröras helt kort. En tvivelaktig attribuering tycks föreligga för nummer 751 i det officiella Verbum-tillägget (band 4, s. 69). Texten ”O, vad världen nu är skön, klädd i sommardräkten” tillskrivs Jacob Axel Josephson utifrån ett sångtryck för folkskolan 1861. En viss Hermann Adam von Kamp (1796–1867) har dock med säker och tidigare daterad attribuering skrivit texten ”O wie ist die Welt so schön / in dem Frühlingskleide” till samma Mozartmelodi – intressant nog just i ett tyskt skolsammanhang. Tills någon tidigare datering av Josephsons svenska text kan läggas fram bör nog von Kamps text anses vara förlagan, vilket borde ha uppmärksammats både i tidigare psalmboksarbete, av den annars noggranne Oscar Lövgren (1964), och i *Psalmernas väg*.

Sammantaget kan konstateras att *Psalmernas väg* står sig mycket bra i jämförelse med våra systemationers jämförbara projekt *Nytt Norskt Salmeleksikon* (fyra band, Holter et al., red., 2011–2018) och Jørgen Kjærgaards *Salmehåndbog* (2003). I jämförelse med dessa kan noteras att det svenska arbetet är retroaktivt. Man beskriver den psalmbok som gällt i närmare 35 år, medan de norska och danska projekten växt fram i samband med pågående psalmboksrevisioner. Det finns fördelar med bägge dessa modeller. De västnordiska lexikonerna har i sitt hymnologiska arbete kunnat påverka pågående psalmboksarbete och förväntas ha längre aktualitet i formell mening, då dessa psalmböcker kommer att gälla för lång tid framåt. *Psalmernas väg* fullbordas just under de år då Svenska kyrkan inlett förarbete inför eventuellt arbete med ny psalmbok. En stor fördel med det svenska retroaktiva perspektivet är dock att man kunnat fånga upp psalmernas receptions- och verkningshistoria sedan 1986 års psalmboks tillkomst.

Psalmernas väg är det enskilt mest betydelsefulla som hänt inom svensk hymnologi sedan utgivningen av den psalmbok som utgör kommentarverkets *raison d'être*. Nisser, Selander, Bernskiöld, Karlsson och alla andra medarbetare har lagt en självklar och fast grund för framtida hymnologi i Sverige.

Mattias Lundberg

Referenser

- Beckman, J.W., 1845–1872. *Den nya svenska psalmboken: Framställd uti försök till svensk psalmhistoria*. Stockholm: Norstedt.
- Holter, S.W., Grøm, R., Øystese, V. B., Hamnes, D.S., Vederhus, I., och Kyrkjebø, R., 2011–2018. *Nytt norsk salmeleksikon*, 4 vol. Trondheim: Tapir.
- Kjærgaard, J., 2003. *Salmehåndbog*, 1: *Salmehistorie. Med biografier af forfatterne i Den Danske Salmebog 2002*. København : Kgl Vajsenhus' Forlag.
- Lövgren, O., 1964. *Psalms- och sånglexikon*. Stockholm: Gummesson.

Skillingtrycksvisor

Märta Ramsten, 2019. *De osynliga melodierna. Musikvärldar i 1800-talets skillingtryck*. Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv, 48. Stockholm: Svenskt visarkiv/Statens musikverk, 216 s., illustrationer och musikex. ISBN 978-91-889-5734-4.

Titeln på Märta Ramstens bok *De osynliga melodierna* är på samma gång illustrativ och missvisande. Illustrativ så till vida att studieobjektet, löst sammanfattat som skillingtrycksmelodier och deras kontext under 1800-talet, inte med enkelhet går att få information om och därmed inte heller med lätthet utforskas. Missvisande, eftersom Ramsten, trots de hinder som ligger i vägen, både lyckas synliggöra och levandegöra melodierna och deras funktion för läsaren.

1800-talet utgör enligt Ramsten "det 'stora' århundradet i skillingtryckens historia", och syftet med studien är att utforska "skillingtryckens bruk av melodier under 1800-talet" (s. 11). Detta sker genom fyra fallstudier med skiftande fokus: "Melodier i sifferskrift", "Soldat- och krigsvisor 1848-1865", "Skillingtrycken och teatern" och "Nid och satir". De tre första tar ett mer övergripande grepp om sina respektive områden, den sista gör närstudier av den poetisk-musikaliska formeln "Allt väl - ni förstår mig väl" som förekommer i flera skillingtryck under det aktuella seklet.

Studien brottas med några källkritiska problem. Ett är den omfattande produktionen av skillingtryck under 1800-talet, vilken medfört avgränsningar för att göra materialet hanterbart. Ramsten har valt att studera de pliktexemplar som tryckerierna levererade till universitetsbiblioteken, främst tryck från Kungliga bibliotekets skillingtryckssamling och George Stephens samling i Växjö stadsbibliotek.

Ett större problem är att skillingtrycken oftast enbart hänvisar till vilka melodier som respektive visa ska sjungas till. Till detta kommer att hänvisningar dessutom ofta kräver en brukare som är insatt i hur de ska tolkas. Vad innebär exempelvis kommentarer som "sjunges under sin vanliga melodi"? Dessutom har enbart en mindre del av trycken en melodianvisning (detta gäller framför allt de världsliga trycken) och notskrift saknas i princip helt. Det är därmed inte helt enkelt att komma åt skillingtryckens melodivärldar. Valet att genomföra fyra olika fallstudier framstår därmed som rimligt.

Först ut bland fallstudierna är "Melodier i sifferskrift". Den behandlar det lilla antalet tryck där melodierna återges med sifferskrift. Utifrån transkriptioner av 57 melodier från sifferskrift till notskrift och analys av dessa, menar Ramsten bland annat att "melodierna från 1800-talets mitt visar på en brytningstid när det gäller det folkliga melodiförrådet" (s. 86).

Transkriptionerna ger också en motvikt till insamlarnas bild av vilka melodier som användes från samma period, då skillingtrycken inte hade den antikvariska ansats som insamlarna arbetade utifrån. De transkriberade melodierna finns återgivna som en del av fallstudien.

Den andra fallstudien - "Soldat- och krigsvisor 1848-1865" - tar sig an skillingtryck med olika former av krigspropaganda kopplade bland annat till krigen mellan Danmark och Tyskland om hertigdömena Slesvig och Holstein. Här behandlas skillingtryck tryckta i Sverige vilka var en del av krigskampanjen och som "förhäriligade kriget och också manade till strid" (s. 89). Fallstudien exemplifierar skillingtrycken som förmedlare av ett dagsaktuellt innehåll. De både speglade sin samtid och påverkade den, bland annat genom att sprida ett skandinavistiskt idégod. Dessutom - och detta i större utsträckning än i första fallstudien - ges här en inblick i bruket av visorna, som sjöngs av "de marscherande soldaterna under fälttågen i Danmark" (s. 103).

Skillingtryckens funktion som aktualitetsmedium och även som kommersiella produkter framgår med all tydlighet i den följande fallstudien "Skillingtrycken och teatern". Här beskrivs

hur populära melodier och sånger från teatern kunde spridas till en vidare krets via skillingtrycken. Särskilt intressant är beskrivningen av hur olika former av medier i en – med Ramstens ord – ”medial samverkan” tillsammans förstärkte en visas popularitet.

Den sista fallstudien – ”Nid och satir: ’Allt väl – Ni förstår mig väl’ som poetisk-musikalisk formel i 1800-talets skillingtryck” – skiljer sig från de övriga genom att vara en närstudie av refrängen ”Allt väl – Ni förstår mig väl”. Ramsten betecknar refrängen som en poetisk-musikalisk timbre; ibland omtalas den som en formel. Den användes i satiriska visor och nidvisor, och Ramsten menar att den genom sin symboliska innebörd ”gör visans text insinuant” och därmed ”fungerar [...] som en kommentar till vistexten – en menande blinkning – och en signal till den som är bekant med timbren” (s. 134). Timbren användes flitigt i skillingtryck, varav flertalet baserades på verkliga händelser. En förteckning över visor i skillingtryck som använder timbren finns sist i kapitlet.

Ramsten menar att fallstudien visar hur skillingtryck är något mer än berättelser om ”hjärtknipande kärlekshistorier eller sensationella olyckor”. Skillingtrycken framträder istället som ett medium som ”interagerar med både vardagliga och samhällsliga händelser”, behandlande allt från skvaller till övergrepp och samhällskritik (s. 171). Påpekandet har bäring även på de övriga fallstudierna.

Ramstens studie är i många avseenden brokig. De fyra fallstudierna kan tyckas spreta åt olika håll då de knyter an till och hanterar många olika områden: siffernotation, skandinavism, svensk teaterhistoria och text- och musikanalys på detaljnivå, för att nämna några. Perspektiven är ibland lite väl många och flyttar stundtals fokus bort från själva melodierna.

Samtidigt är denna perspektivrikedom förstäelig. Källaget ställer till problem för den som vill komma åt det klingande, vilket i sig kräver ett heterogent angreppsätt utifrån de ingångar som står till buds. I en musiketnologisk studie är det också rimligt att skillingtrycken sätts in i en vidare kontext, i den mån detta låter sig göras. Insikter i relationen skillingtryck-bruk är central för en förståelse av melodiernas funktion. De många forskningsperspektiven speglar dessutom perspektivrikedomen i tryckens innehåll och användningsområden. Det avslutande sammanfattande kapitlet, som tematiskt knyter ihop trådarna i studien, fyller därmed en viktig funktion.

Framställningen griper stundtals tag i mig på ett känslomässigt plan. Skillingtryckstexternas skildringar är ibland starka, och melodierna bidrar till att förstärka dem ytterligare. Jag finner mig exempelvis sitta och bokstavligen må illa av de citat ur skillingtrycksvisor med formeln ”Allt väl” som mycket detaljerat beskriver grova övergrepp och misshandel av – tänker jag mig – unga pigor.

Studien bidrar avslutningsvis till ett bredare forskningsfält som enligt förordet till *Tryckta visor. Perspektiv på skillingtryck som källmaterial* (Ramsten, Strand och Ternhag, red., 2015) numera intresserar allt fler, även dem som inte primärt håller på med visforskning. Karin Strand har exempelvis de senaste åren publicerat flera studier av skillingtryckens texter och berättelser, bland annat *En botfärdig synderskas svanesång* (Strand, 2019). Även de för skillingtrycken så viktiga tryckerierna har nyligen behandlats av Eva Danielsson (2019).

Till detta forskningsområde är det välkommet med en studie som Ramstens, just genom dess starka fokus på skillingtryckens melodier och deras funktion. Boken bidrar därmed till att även inom skillingtrycksforskningen göra melodierna mindre osynliga.

Karin L. Eriksson

Referenser

Danielsson, Eva, 2019. *Skillingtryckarna. Skillingtrycksproducenter under det långa 1800-talet*. Stockholm: Svenskt visarkiv / Musikverket.

Ramsten, M., Strand, K., och Ternhag, G., red., 2015. *Tryckta visor. Perspektiv på skillingtryck som källmaterial*. Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.

Strand, K., 2019. *En botfärdig synderskas svanesång. Barnamord i skillingtryck mellan visa och verklighet*. Möklinta: Gidlunds.

Luther och musiken

Maria Schildt, Mattias Lundberg och Jonas Lundblad, red., 2019. *Celebrating Lutheran music: scholarly perspectives at the quincentenary*. Uppsala: Uppsala universitet. 415 s. ISBN 978-91-513-0809-8.

Martin Luther (1483–1546), en komplex, genial, tidvis gladlynt, ofta ångestfylld personlighet. Martin Luther, den mångtydige, ständigt kämpande, växlande mellan ljus och mörker, oscillerande från en ståndpunkt till en annan och ibland tillbaka igen. I ena stunden ställer han sig med drastiska formuleringar på påvens sida mot "entusiasterna"; det handlar då om eukaristins realpresens. I det andra ögonblicket markerar han distans till Traditionens förståelse av exempelvis både prästämbete och eukaristi när han kommer de böhmiska protestanterna till undsättning.

Kanske är det så att den mångskiktade Martin, mitt i sin inre kamp, själv förmodligen aldrig ens kan ana vidden av de krafter han bidrar till att släppa lös. Den personliga processen samspelar dessutom med ett förvirrat förändringsskede i Västerlandets historia. Och även om han någon gång anar vartåt det bär hän – har han i så fall verktygen tillgängliga? Förstår han att det omvälvande samspel mellan tron, idévärlden, kyrkolivet och samhället som präglar samtiden senare kommer att förses med en rad definierande etiketter som fortfarande utgör referenspunkter: reformation, renässans, humanism, språkmaterialism, nyttokataloger...? Förstår Martin samtidigt vidden av de såväl dynamiska som destruktiva tolkningsmöjligheter och tolkningsfriheter som nu tillhandahålls – och att han själv erbjuder generöst med material och möjligheter åt traditioner vi brukar betrakta som mer eller mindre oförenliga? Vem åberopar sig inte på Luther? Var finner man inte hänvisningar till den Reformator som ibland närmast får drag av *Übermensch*, också i sammanhang där en sådan term annars skulle väcka avsky? Och vilka skilda ställningstaganden inspireras inte av den nya Tradition som utgår från Wittenberg, det må nu handla om väckelsekristendom ("Min Frälsare lever, jag vet att han lever") eller sekulariseringsteologi ("Gud är död"), om Rosenius eller Nietzsche, om Schartau eller Wingren!

Ett sätt att hantera utmaningarna är att på allvar närma sig anknytningspunkterna, men också att ta sig an de inbyggda spänningarna, kontrasterna mellan realismens kosmiskt förankrade livs- och troshållning respektive antirealismens eller nominalismens ofta oreflekterade nyttobestämda segertåg. Utmaningen kan förenklat illustreras med vägskyltar som antyder de båda vägarnas i praktiken ofta divergerande riktningar: väsen eller verkan, intelligibel eller sinnlig, ande eller materia, tro eller förnuft, kyrka eller individ. Eller med realismens transcendentalier sanning, godhet, enhet och skönhet som kontrast till nominalismens och modernitetens begreppstriangel: förnuft, teknologi och nytta.

Apropå utmaningen för oss modernitetens människor – och för forskningen – att göra också den realistiska världen full rättvisa, är det i vilket fall nyttigt, förmodligen även livsavgörande, att påminna sig det perspektiv som romanisten Ernst Robert Curtius (1886–1956) formulerat på följande sätt: "Den moderna människan övervärderar bortom alla gränser konsten, därför att hon har förlorat sitt sinne för den skönhet som grundad i det som är bortom sinnena [...] Här

handlar det om en skönhet om vilken estetiken inte har en aning” (citerat efter Eco, 1970 / 2010, s. 22).

Umberto Eco, modernisten, framhåller i detta sammanhang: ”Paradoxalt nog är det inte medeltiden som inte äger en estetik: det är den moderna världen som har en torftig eller otillräcklig bild av estetiken” (ibid.).

På annan plats sammanfattar Eco konfrontationen mellan realism och modernitet, det vill säga den väggorsning kring vilken Martin Luthers livsdrabbning utspelas. Luthers egen teologiska och trosrättliga utveckling kan ju inte skiljas från reformatorns pastorala insatser eller musikaliskt-estetiska bedömningsgrunder. Eco framhåller: ”Den estetiska njutningen hos den medeltida människan består därför inte i en fixering vid autonomin i det artistiska resultatet eller i naturens realitet, utan i att sammanföra alla översinnliga samband mellan objektet och kosmos, att i själva det konkreta objektet uppfatta ett ontologiskt återsken av den kraft som äger delaktighet i Gud själv” (Eco, 1987 / 2009, s. 22 f).

Utifrån sådana reflektioner väcker en antologi som *Celebrating Lutheran Music* betydande förväntningar. Volymen redovisar en del av skörden från jubileumskonferensen *Lutheran Music Culture Conference*, organiserad 2017 av Institutionen för musikvetenskap vid Uppsala universitet. En andra volym är också aviserad.

Tre huvudavsnitt utgör utgåvans struktur:

1. **Strömningar under 1500-talet.** Esther Criscuola de Laix redogör på ett förträffligt sätt för frågan om relationen mellan latin och folkspråk i de lutherska psalmböckerna och den roll som latinet spelade i ”*less educated classes*”. Martin Berntsons viktiga forskning om de tidvis ganska pragmatiska förändringsprocesserna under svenskt 1500-tal kommer till uttryck i hans redogörelse för sociala konflikter och användningen av folkspråk i svensk reformatörisk liturgi. Luthersk påverkan i olika avseenden kring liturgi och liturgisk sång på Island samt i Finland/Sverige, Livland och Böhmen behandlas därpå av respektive Árni Heimir Ingólfsson, Erkki Tuppurainen, Anne Heminger och Eliška Baťová. I avsnittets näst sista kapitel behandlar Teresia Derlén den för reformationstiden centrala frågan om hur man skulle kunna ”tränas att bli lutheran genom att sjunga”. Författaren utgår ifrån psalmen ”Jesus Kristus är vår hälsa” som ett exempel på hur denna psalm blev till ett i praktiken nationellt program för att främja en luthersk sakraments- och kyrkosyn. Slutligen redogör Otfried Czaika för frågor kring svenska psalmböcker och psalmbokstryck under 1500-talet.
2. **Musiken inom den konsoliderade lutherdomen** för handlingen vidare. Olga Gero redogör för katolsk andaktsmusik hos Buxtehude i det protestantiska Lübeck. Hon konstaterar att ”luthersk kyrkomusik” i Lübeck mellan omkring 1650 och 1710 hade en utpräglad, i någon mening överkonfessionell natur, något som främjades av de allt starkare influenserna från Italien men också från konfessionsöverskridande andaktslitteratur. Daniel Johansson bidrar med en noggrann utredning kring Bachs *Actus tragicus* (Kantat nr 106). Han hävdar att Bach genom musiken och sammanställningen av texter hade som målsättning att genom kontrasten mellan lag och evangelium skapa ett tröstens verk i medeltida tradition. Anders Jarlert behandlar i sin uppsats den roll som de gammaltestamentliga deuterokanoniska skrifterna (apokryferna) hade i den tidigmoderna lutherska musikkulturen. Stannar i sitt hemland USA gör Kim-Eric Williams. Han behandlar det dynamiska skedet när ett svenskt missionsprojekt med sin hymnodi växte fram i Delaware, New Sweden, där Andreas Rudman (1668–1708) gjorde banbrytande hymnologiska insatser. Eva Heleniuslyfter fram J.H. Romans verk *Te Deum* och *Jubilate* som framfördes fffg med anledning av det stort uppslagna

svenska 200-årsfirandet av det protestantiska märkesåret 1530. Christina Ekström och Joel Speerstra utforskar repertoaren för soloröst och klavikord med särskilt fokus på de herrnhutiska kretsarna. Hanna Drakengren behandlar orgelns effekt på psalmsång med referens till Överselö kyrka 1754 medan Samuli Korkalainen diskuterar rollen för musiken och den lutherska kyrkan i Ingermanland, i samband med att en nationell stolthet hos de ingermanländska finnarna växer fram. Avslutningsvis tar Anders Dillmar upp Luthers betydelse för de svenska koralboksredaktörerna J. C. F. Haeffner och Harald Göransson. Dillmar gör en mycket intressant jämförelse under tre rubriker där han jämför de båda koralboksgiganterna: En jämförelse med fem *likheter* mellan de båda, därefter tre *utvecklingsperspektiv* och slutligen sju *olikheter* med bäring på Haeffners respektive Göranssons insatser.

3. **Systematiska och nutida perspektiv** är temat för volymens tredje del. Torbjörn Johansson skriver i sin essä om att lyssna på lutherskt sätt genom att ge teologiska perspektiv på psalmens utveckling, och att söka besvara frågan ”varför psalmen utvecklades och blomstrade inom den lutherska traditionen”. Tomas Appelqvist reflekterar över hur dynamiken mellan elementen i det reformatoriska begreppsparat *sacramentum* och *sacrificium* i liturgin kan levandegöra reformatorernas förståelse av lag och evangelium. Sam Eatherton ger ett barn- och ungdomsperspektiv på kyrkomusiken utifrån en studie relaterad till lutherska kretsar i Dallas. Ryoto Akiyama beskriver hur brassensembler kan fungera som *community building* med referens till den tyska traditionen med *Posaunenchor*. Theo van Wykhar sitt sammanhang i den lutherska traditionen sådan den kommer till uttryck i Sydafrika; han diskuterar dess inflytande på den sydafrikanska liturgiska orgelmusiken. Martin V. Clarke och Marcell SilvaSteuernagel avrundar avsnittet med att behandla lutherska influenser på global hymnodi respektive hur en i någon mening luthersk tradition kan präglade brasilianskt kyrkoliv.

Volymen *Celebrating Lutheran music* – som med rätta kan kallas guldgruva – vittnar om såväl forskarmässig akribi som välkommen bredd gestaltad i författarförteckningen. De många frågeställningar som här presenterats är förstås inte uttömda utan inbjuder till fortsatt fördjupning, samtidigt som de aktualiserar en rad andra utmaningar. Därför kommer här några frågeställningar som gärna får uppfattas som inspel inför framtiden:

- Vad betyder det för Lutherforskningen att det ekumeniska fältet ändrats mycket snabbt, att relationen till andra kyrkotraditioner rimligen också måste inkludera de många ortodoxa och orientaliska kyrkofamiljernas – men inte bara dessas ! – intåg, inte minst i Sverige? På svensk mark har nu etablerats två radikalt skilda sätt att uppfatta liturgins ontologi och firande. Ett exempel: Inom Svenska kyrkan finns en långvarig förtrogenhet med både sång och instrumentalmusik i liturgin – en lutherskt inspirerad koppling som dessutom inte sällan presenteras som en nära nog kanonisk sanning. De ortodoxa traditionerna vilar däremot på en realistisk världsbild som erbjuder ett minst lika genomarbetat tänkande som det lutherska och med betydligt längre historia. Bland de ortodoxa är som bekant (enbart) sången den mänskliga och tillika gudomliga klingande röst som förenar kyrkan, församlingen och den enskilde med hela tillvaron, både den synliga och den osynliga.
- Vad betyder det vidare för Lutherforskningen att det ekumeniska samtalsklimatet förändrats och att en del kontroversfrågor mellan lutheraner och katoliker har, om inte alltid lösts, så dock förts undan? Finns det någon risk för att äldre (tyskinfluerad)

Lutherforskning i behov av att skapa demarkationslinjer till katolska sammanhang resulterat i preciseringar som drar åt reformert håll? Finns det i så fall en omvänd risk för missförstånd när det handlar om bilden av studieobjektet Luther, utifrån starka icke-lutherska forskarmiljöer i vissa delar av den anglosachsiska världen?

- Hur kan man utifrån ett forskarperspektiv reflektera kring det spridda fenomenet att applicera "lutherska" aspekter på sång och (instrumental)musik inom traditioner som inte sällan medvetet markerar distans till luthersk reformation? Här skulle man i samtiden ibland önska sig en mer kritisk diskussion.
- Sist men inte minst: Sävitt underteknad kan bedöma är de idéhistoriska aspekterna på Luthers teologi och de musikalisk-liturgiska konsekvenserna han drar därav något av ett svart hål i Lutherforskningen. Jo, det har som sagt gjorts vissa försök i den riktningen inom anglosachsiskt område och antytts i vissa grundläggande tyska bidrag, men i det förra fallet uppenbarligen utifrån otillräckliga egna erfarenheter av Luther och "lutherskt".

Robin Leaver (2007) hör till dem som hävdar en sådan tendens. Han menar att utifrån en reformert tradition tenderar musiken i gudstjänsten att bedömas som ett tillägg till det *verkligt* väsentliga, med följd att den teologiska betydelsen av gudstjänstmusiken i luthersk tappning kommit i bakgrunden eller negligerats.

Men Leavers kritik drabbar i så fall också den egna luthertraditionens studier som (fortfarande) präglas av en allt mer besvärande brist på genomreflekterade idéhistoriska fundament. Den utmaningen tar Leaver inte heller upp i sin i övrigt utmärkta studie *Luther's liturgical music*, inte heller i sin redogörelse för enligt hans mening negligerade forskningsområden. Det handlar enligt min mening närmare bestämt om att man i Lutherforskningen knappast alls har fäst uppmärksamhet vid den betydelse för Luthers musik- och gudstjänstskapande som hans brottning i skärningspunkten mellan en realistisk respektive en antirealistisk/nominalistisk förståelse uppvisar. Luthers betonande (överbetonande?) av nyttoaspekten i anslutning till och delvis beroende av medeltida antirealistiska gestalter som Gerson, Tinctoris, Biel eller Ockham ställer också till det för honom själv. Exempelvis när han vill hävda realpresensen som realistisk inkarnatorisk verklighet i nattvarden men med nominalistiska verktyg, eller hur musikens verkan på människan (*accidensen*) på ett trovärdigt sätt skall kunna harmoniera med en realistisk förståelse av dess väsen (*substans*). För att inte tala om konflikten mellan Jaget och Kyrkan (och därmed exempelvis texterna i de reformatoriska hymnerna) i Luthers egen brottning. Detta bara för att antyda några aspekter som skulle kräva omfattande precisering i annat sammanhang.

Och nu väntar vi med stort intresse på den andra volymen!

Henrik Tobin

Referenser

Eco, U., 1970/2010. *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. Milano: Bompiani.

Eco, U., 1987/2009. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani.

Leaver, R., 2007. *Luther's liturgical music. Principles and implications*. Grand Rapids, MI: W. B. Eerdmans.

Funktionsharmonik

Thomas Solak, 2019. *Funktionsharmonik – en guide til oplevelsesorienteret analyse*. Faxø: Octopus. ISBN 978-87-971-5080-1.

Thomas Solaks *Funktionsharmonik – en guide til oplevelsesorienteret analyse* er et velkomment bidrag til den ellers ganske omfattende dansksprogede litteratur om funktionsteori og funktionsanalyse. Når bogen ikke bliver en ren gentagelse af områder, som ellers er velbeskrevne i den eksisterende litteratur, er det først og fremmest fordi bogen – med forfatterens egne ord – er “den første i en længere årrække, som lader satslæren helt ude af betragtning, og som koncentrerer sig eksklusivt om det reflekterende og analytiske” (p. 11). Korallharmoniseringsøvelser og fordoblingsregler må man altså kigge efter andetsteds – og det er netop i udeladelsen af dette hyppigt forekommende praktiske aspekt, at bogen finder sin berettigelse. Med sit analytiske fokus er bogen næsten rensset for konstruerede, satstekniske model-eksempler; i stedet eksemplificeres pointerne med uddrag fra “rigtig” musik fra det barokke og det klassisk-romantiske repertoire. Dette er blandt fremstillingens absolutte styrker.

Bogens 286 sider fremstår i en flot produceret hardback, hvor der bl.a. er kræset for layoutmæssige detaljer. Desuden er bogen suppleret af en hjemmeside, www.funktionsharmonik.dk, hvor man kan høre MIDI-versioner af de mange musikeksempler. Selvom MIDI-versionerne tilbyder en noget flad reproduktion af musikken – det “oplevelsesorienterede” taget i betragtning – er det et stort plus, at man nemt og bekvemt kan finde og høre de relevante takter i et givent stykke musik. Hermed kan de fleste følge med – også dem, som ikke måtte være i stand til at spille eksemplerne ved et klaver. Solak selv stiler bogen til “alle, som beskæftiger sig professionelt med musik, og som ønsker at styrke bevidstheden om dens harmoniske aspekter” (fra bogens bagside), men hjemmesiden er med til at øge tilgængeligheden og gøre bogen oplagt til bredere undervisningsbrug.

Bogens hoveddel består af en indledning samt fem kapitler. Hertil følger der sig et afsnit med fire komplette funktionsanalyser af hele satser af J. S. Bach, Mozart, Schubert og Wagner (Tristanforspillet, naturligvis) samt et ganske fyldigt appendiks, som systematisk gennemgår og eksemplificerer forskellige typer af accidentale dissonanser. Afslutningsvist findes et symbolregister og et stikordsregister – et register over de analyserede værker havde været prikken over i et i denne meget gennemarbejdede fremstilling. Desuden findes en litteraturfortegnelse, men fordi der ikke er nogen litteraturhenvisninger i brødteksten, fremgår det desværre ikke, hvilken rolle de enkelte tekster har spillet i Solaks arbejde. Dette er muligvis et resultat af at Solak, ifølge ham selv, “ikke sigter mod at redegøre for funktionsteorien på historisk eller akademisk vis, men nærmere at vise, hvilke resultater min version af den kan frembringe” (p. 9). Solaks version kan heldigvis frembringe interessante resultater, men denne prioritering resulterer ikke desto mindre i nogle problemer, som jeg skal vende tilbage til.

Ved første øjekast er disponeringen af de fem kapitler noget uigennemskuelig: De bærer titlerne “Forankring”, “Individualisering”, “Varietet”, “Delegering”, og “Ornamentik”. Bag disse langt fra fasttømrede begreber i funktionsanalysesammenhæng gemmer der sig dog en struktur, som faktisk giver god mening – i hvert fald på rent funktionsteoretiske præmisser. Hermed også sagt, at fremstillingen er stramt styret af det analyseværktøj, som er i fokus, i stedet for f.eks. at være en historisk indføring i harmoniske fænomener fra barok over klassik til romantik – også denne prioritering vil jeg vende tilbage til.

Kapitel 1, “Forankring”, handler om grundstenene i funktionsanalyse, nemlig idéen om den tonale kadence og de tre stamfunktioner, tonika, dominant, og subdominant. Kapitel 2, “Individualisering”, giver en indføring i de særlige kendetegn ved de enkelte stamfunktioner, dvs. de såkaldte karakteristiske dissonanser (dominantseptimakkord og subdominant med

tilføjet sekst), og særlige fremtrædelsesformer som den ufuldkomne dominant, den ufuldkomne subdominant, og den neapolitanske subdominant. Kapitel 3, "Varietet", omhandler det funktionsteoretiske diktum, at andre akkorder end I, V og IV på forskellig vis kan repræsentere T, D og S. Dette er vel nok bogens mest interessante kapitel, hvorfor det kommenteres mere udførligt nedenfor. Kapitel 4, "Delegering", introducerer begreber som bidominant, bisubdominant, bikadence og modulation, og er med sin detaljerede beskrivelse af "tonikalisering" en interessant, velreflekteret og original fremstilling af disse fænomener, især hvad angår afsnittet om tonikalisering af akkordtrin fra paralleltonearten. Kapitel 5, "Ornamentik" indfører slutteligt læseren i flere udtryk af stamfunktionerne, f.eks. altererede former af dominanten – særligt de såkaldt italienske, franske og tyske former af den forstørrede sekstakkord – samt tonika med tilføjet septim eller sekst, osv.

Solak indskriver sig i den specifikt danske tradition for funktionsteori, og denne adskiller sig på afgørende punkter – især terminologisk – fra både svensk, norsk og tysk funktionsteori. Solak benytter sig af de begreber, som gradvist er blevet udviklet på dansk grund siden Finn Høffdings *Harmonilære* (1933), med Svend Westergaards *Harmonilære* (1961) og Teresa Waskowska Larsens og Jan Maegaards *Indføring i romantisk harmonik* (1981) som nogle af de betydeligste udgivelser. Når Solak i kapitel 3 skal præsentere, hvorledes akkordtrin kan repræsentere stamfunktionerne, er det derfor ikke parallelbegrebet, han tyr til som det første, men derimod begreber som afledning, gennemgang, stedfortræder og – som Solaks nye begreb – repræsentantskabet. Den skuffende kadence ender derfor ikke på en "tonikaparallell" eller "tonikakontraparallell" (som i svensk funktionsteori), men på en "tonikastedfortræder" i både dur- og moltonearter. Først i kapitel 4 vender Solak sig mod parallelbegrebet. For så vidt er bogen måske endda særlig interessant for svenske og norske læsere, som er vant til at benævne stamfunktionernes repræsentanter med begreber som "parallel", "kontraparallell" (i Sverige) og "mediant" og "submediant" (i Norge).

Som bogens undertitel indikerer, forfægter Solak en "oplevelsesorienteret" analyse. Undervejs dvæles der derfor ofte ved musikeksemplerne, og forfatteren forsøger at klargøre, hvorledes man lytter "funktionelt", som det hedder flere steder. Ofte giver Solaks "funktionelle lytning" intuitiv mening – i hvert fald for nærværende anmelder – og når den ikke gør det, er forfatteren som regel opmærksom på alternative analyser eller lyttemåder, som også anerkendes. Men det er også det "oplevelsesorienterede", som oftest afstedkommer undren – både af den sunde, men også af den mere skeptiske slags. Man kan blive i tvivl, om Solak er fortaler for at lade ens oplevelse guide funktionsanalysen, eller at lade funktionsteorien guide ens oplevelse? På funktionsteoriens præmisser – sådan som Solak opstiller dem – har han ret i, at "den eneste sandsynlige" (p. 105) tolkning af g-molakkorden i takt 12 i Eksempel 1 er, at den er subdominant.

10 Ver - drießt dich denn mein Gruß so schwer? ver -

14 stört dich denn mein Blick so sehr? So muß

(C:) D *) (d:) S₃ D (C:) oS₃ D T

Eksempel 1. Thomas Solaks analyse af Schuberts “Morgengruß” fra *Die schöne Müllerin*, t. 11–16 (p. 104).

Men beskriver dette den eneste sandsynlige “oplevelse” af det harmoniske forløb? Her kan man sammenligne Solaks analyse med David Lewins berømte essay “Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception” (1985). I denne tekst dvæler Lewin længe ved netop disse takter for at illustrere den myriade af fortolkningsmuligheder, som tilbyder sig alt efter hvordan man forholder sig til musikkens temporalitet. Når Solak flere steder skriver om vekselvirkningen mellem forventninger og retrospektive omfortolkninger i harmoniske forløb synes sammenligningen med Lewins brug af Husserl’sk fænomenologi og begreber som fremadskuende protention og bagudskuende retention uomgængelig, og i det lys er det langt fra indlysende, at der kun er én sandsynlig fortolkning af g-molakkorden (og de andre akkorder).⁴

En anden Schubertanalyse, som netop angående det “oplevelsesorienterede” inviterer til refleksion, er Solaks ukommenterede analyse af “Gefror’ne Thränen” fra *Winterreise*. Sammenlign Solaks analyse af tre forskellige steder i satsen nedenfor⁵:

⁴ Lewin baserede analysen på et endnu længere essay om disse takter, som cirkulerede bredt blandt nordamerikanske musikforskere, før det endelig blev udgivet i sin fulde og kommenterede udgave på Oxford University Press i Bard-Schwarz og Cohn (2015).

⁵ Analysetegnet “af” betyder *afledning*. Solak definerer fænomenet således: “Når en funktion forlænges under akkordskift til sin underterts-beslægtede akkord med netop to fælles toner, er der tale om afledning af denne funktion” (s. 48).

Nicht zu langsam

Singstimme

Pianoforte

pp *fp* *decresc.*

(f) D T D T $\frac{6}{4}$ D T ₃ af (D)S(⁵S₅)⁶

Eksempel 2. Thomas Solaks analyse af Schubert, "Gefror'ne Thränen" fra *Winterreise*, t. 1-4 (p. 235).

9

gl.

fal - len von mei - nen Wan - gen ab:

fp

T $\frac{6}{4}$ D⁽⁹⁾ T D T ₅ af ₃

Eksempel 3. Thomas Solaks analyse af Schubert, "Gefror'ne Thränen" fra *Winterreise*, t. 9-11 (p. 236).

29

gl. gg

Und dringt doch aus der Quel - le der

gl. gl. gl.

T (D) [S]
= (Ab) D⁷ ₃ 1 3 T $\frac{6}{4}$ oml.

Eksempel 4. Thomas Solaks analyse af Schubert, "Gefror'ne Thränen" fra *Winterreise*, t. 29-31 (p. 238).

I alle tre uddrag tager Solak de vertikale samklange så bogstaveligt, at de på anden fjerdedel faldende accentuerede bastoner afstedkommer nye funktionssymboler alt afhængigt af deres kontekst og videreførelse. Hvis funktionsanalysen skal give et nyt label til hver ny samklang, er

Solaks analyse præcis. Men min egen “oplevelse” er, at disse accentuerede bastoner ikke altid er at regne for harmoniske bestanddele, men som melodisk-motiviske tonemalerier af de frosne dråber (gefror’ne Thränen), som tungt rammer jorden. Hvorfor ikke lade denne oplevelse influere funktionsanalysen, således at de accentuerede bastoner i eksempel 2 og 3 anskues som oktavforlægninger af det melodiske indledningsmotiv i stedet for egentlige “funktionelle” kvartsekstforudhold eller akkordomvendinger? I dette perspektiv er det interessant at eksempel 4 synes at vende forholdet på hovedet: I takt 31 (og de tilsvarende steder i satsen) synes det bestandigt forekommende es i bassen at fornægte forsøgene på at kadencere i As-dur ved at forvandle alle de tilsyneladende tonikaakkorder til omlægninger af et mere fundamentalt dominantkvartsekstforudhold (Solaks “oml.” betyder da også netop omlægning). Nok er det Solaks sigte at diskutere funktionsanalysen “så ‘rent’ som muligt”, som han selv formulerer det det (p. 218), men ikke desto mindre er det et relevant spørgsmål, hvordan sådanne motiviske og tekstanalytiske forhold kan influere ens “oplevelse” af harmonisk-funktionelle sammenhænge, og i hvilken udstrækning analysen skal afspejle denne oplevelse.

Mest interessant er det selvfølgelig, at man kan anlægge flere lyttemåder, og Solaks bedste analyser er da også dem, hvor han kombinerer en akkord-for-akkord analyse med en mere lagdelt og bred lyttemåde – “de større milepæles perspektiv” (p. 97) – f.eks. i hans analyse af åbningen af Mozarts Pragsymfoni (pp. 90–92). Og heldigvis er den undren og refleksion, som er skitseret ovenfor, og som bogen ofte inviterer til, et af de bedste aspekter ved bogen. Solaks stil er mere personlig og reflekterende, end den er stringent og postulerende, og kan man acceptere denne afsøgende og nysgerrige tilgang til funktionsanalyse – og den sunde undren, som den kan afstedkomme – så er der rigtig meget at hente i bogen.

Som nævnt er det ikke Solaks sigte “at redegøre for funktionsteorien på historisk eller akademisk vis, men nærmere at vise, hvilke resultater min version af den kan frembringe” (p. 9). Fordelene ved denne tilgang er allerede nævnt ovenfor, men ulemperne skal også nævnes. Blandt de mindre vellykkede dele af bogen er således først og fremmest den teoriehistoriske introduktion, som desværre rummer en række unøjagtigheder. Det er ikke rigtigt, at trinanalysen er grundlaget for Jean-Philippe Rameaus (1683–1764) *Traité de l’harmonie* (1722), som Solak ellers skriver (p. 9). Rameau kom fra en generalbaslæretradition og udviklede fra denne sin fundamentalbasteori. Trinanalysen udvikledes først gennem teoretikere som Kirnberger (1721–1783), Vogler (1749–1814) og Weber (1779–1839). Det er også en unuanceret udmelding at “Schenkers model er langt mere inspireret af strukturanalyse end af harmonisk analyse” (p. 10), idet dette jo tager patent på selve begrebet om harmonisk analyse på en måde, som det meste af Schenkertraditionen nok ville stille sig undrende overfor. Schenker, som jo tidligt i sin karriere forfattede en *Harmonielehre* (1906), benyttede stort set ikke begrebet “struktur”, og da slet ikke i den formalistiske mening som den efterfølgende anglo-amerikanske tradition har gjort; hans “model”, i det omfang man kan kalde den det, var først og fremmest inspireret af den wienske fundamentalbasskole, som den blev udøvet af især Simon Sechter (1788–1867) og hans efterfølgere. Det kan således ikke hævdes, at Schenker ikke var inspireret af “harmonisk analyse” – selvom Solak selvfølgelig har ret i, at Schenkeranalysen på afgørende punkter adskiller sig fra mange andre tilgange til harmonik, deriblandt funktionsanalysen. Slutteligt kan det undre, at Hugo Riemann indtager så beskeden en plads i Solaks historiske indføring.

Når bogens struktur som nævnt er stramt styret af funktionsteori, giver det på den ene side muligheden for en systematisk og grundig indføring i teorien, men anskuer man disciplinen musikanalyse eller harmonisk analyse lidt bredere ser man også visse ulemper. Det er f.eks. bemærkelsesværdigt, at det først er i sidste kapitel, “Ornamentik”, at de ellers så almindelige kvartsekst- og kvartkvint-forudhold for dominanten introduceres. Solaks forklaring lyder: “Der

er en lang tradition for, at fænomenet ‘forudhold’ introduceres som en del af den basale viden om kadencer. Imidlertid er det min opfattelse, at dette hænger sammen med mange tidligere fremstillingers sammenkædning af emnet med korallharmonisering, hvilket jo netop ikke er indfaldsvinklen i den nærværende” (p. 133). Der er altså tale om et bevidst (fra)valg, og det er prisværdigt, at Solak her, som så mange andre steder i sin bog, er meget eksplicit om sådanne. Men for denne anmelder er det ikke indlysende, at forudhold har noget specifikt med korallharmonisering at gøre. Terminologien kommer fra generalbaslære og influerer også visse typer af trinanalyse. Følger man funktionsteoriens historiske spor vil man finde at dominantkvartsekstforudholdet indtager en central plads i Riemanns tidlige teori, hvor det var en del af den “große Cadenz”, som han beskrev som havende tetiske, antitetiske og syntetiske momenter, hvad der siden udviklede sig til funktionstanken (Riemann, 1872, p. 280). Når et så centralt og almindeligt fænomen som forudhold for dominanten kommer til at fremstå som en art ekstra overbygning på funktionsteorien, glider det musik- og teoriehistoriske altså så meget i baggrunden, at Solaks systemstyrede fremstilling bliver for kontekstløs.

Trods enkelte kommentarer og lejlighedsvis undren er det min opfattelse, at Solaks indføring i funktionsanalyse absolut hører til blandt de bedre. Fokuseringen på analyse frem for satsteknik er forfriskende og berigende, og det er i høj grad lykkedes forfatteren at kombinere en levende og reflekterende skrivestil med velvalgte analyseeksempler og en indføring i en konsistent funktionsteori. Men kombinationen af den mangelfulde teoriehistoriske indføring og den teoridikterede progression medfører væsentlige problemer, og både analyseobjekt og analysemetode havde nydt godt af mere kontekstualisering. Jeg kan ikke desto mindre varmt anbefale at læse bogen fra ende til anden – Solaks skrivestil inviterer særligt til dette – og kan også se den implementeret som undervisningsmateriale på især konservatorie- og universitetsniveau. Det er min klare vurdering at bogen ikke kun er relevant for danske læsere, men bestemt også – måske endda især – læsere i andre nordiske lande.

Thomas Jul Kirkegaard-Larsen

Referencer

- Bard-Schwarz, D. og Cohn, R., red., 2015. *David Lewin's Morgengruß*. New York: Oxford University Press.
- Høffding, F., 1933. *Harmonilære*. København: Wilhelm Hansen.
- Larsen, T.W., og Maegaard, J., 1981. *Indføring i romantisk harmonik*. København: Engstrøm & Sødring.
- Lewin, D., 1986. Music theory, phenomenology, and modes of perception. *Music Perception*, 3 (4), pp. 327–392.
- Rameau, J.J., 1971 (1722). *Treatise on Harmony*. Oversat af Philip Gossett. New York: Dover Publications, Inc.
- Riemann, H., [Ries, Hugibert, pseud.]. 1872. Musikalische Logik: Ein Beitrag zur Theorie der Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*, 68, pp. 279–282, 287–288, 353–355, 363–364, 373–374. Genoptrykt i *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, vol. 3, pp. 1–22. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1901.
- Schenker, H., 1906. *Harmonielehre*. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.
- Westergaard, S., 1961. *Harmonilære*. København: Wilhelm Hansen.

Musik som bildning och existens

Øivind Varkøy, 2017. *Musikk – dannelse og eksistens*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. 185 s. ISBN 978-82-025-3338-0.

När jag fick förfrågan att recensera Varkøys bok *Musikk – dannelse och existens*, blev jag mycket glad. Varkøys texter, tänkande och inte minst syn på musik i musikpedagogiska sammanhang har inspirerat mig i över tjugo år. Hans filosofiska hållning och gärning som forskare i musikvetenskap och musikpedagogik har varit och är viktig. Inte minst i ”mätbarhetens tidsålder” (Bornemark, 2018) har de begrepp som Varkøy värnar om och utforskar – bildning, dialog, möten, varande och blivande – hamnat i bakgrunden. Texterna, som erbjuder reflektion över musikens ”inre” mening, behöver läsas av och diskuteras bland lärare, utbildningsledare, forskare och studenter på flera nivåer, för att möjligheter till hängivna möten med musikens hela meningsuniversum, och reflektioner över desamma, skall kunna skapas. Som Varkøy själv skriver i boken är det viktigt att den som skall erbjuda andra existentiella möten med musik är medveten om sin egen musiksyn, för att inte ställa sig i vägen för andras erfärande.

Läsningen gav möjlighet att fundera och reflektera över egna yrkesmässiga och privata existentiella, estetiska, etiska och politiska frågor i relation till musik, i tider där död och isolering är mer närvarande än vanligt. Boken ger i varje kapitel, beroende på varierande filosofiska utgångspunkter och varierad ton i språket, en ny möjlighet att ge sig hän och, som Varkøy tillsammans med Inger Anne Westby i kapitel sex uttrycker det, att befinna sig i gränsområden, göra gränserfarenheter och erfara gränsoverskridanden, med andra ord att vara i det okända, att bildas och existera i tänkande om musikens inre mening. Boken kan ses som en hermeneutisk-fenomenologisk studie av fenomenet *musik som bildning och existens*, regionaliserad till filosofiska landskap och musikpedagogisk praktik.

Boken innehåller såväl reviderade, tidigare publicerade, som nyskrivna texter, och är organiserad i två delar. Varkøy gör också plats för samarbeten med andra filosofiskt grundade kollegor, nämligen Petter Dyndahl, Hanne Fossum, Sigrid Røyseng och Inger Anne Westby, vilket ytterligare bidrar till en av bokens nämnda styrkor, variationen av filosofiska blickar och av ton i språket, vilket i sin tur ger en bred tillgång till varierade möten med bokens fenomen: *musik som bildning och existens*.

Bokens första del erbjuder läsaren sex sådana möten. Det första mötet inramas av berättelser om relationen mellan lärare och elever, och visar på vikten av elevens aktiva del i möten med lärare och innehåll. Det andra mötet sätter bildning och musik i fokus. Där används rese-metaforen för att visa på bildningens ”krav” på att lämna det trygga och kända och i stället kasta sig ut i det okända, och vilken roll musik som konst kan ha i sammanhanget. Vilka krav ett sådant förhållningssätt till bildning i sin tur ställer på utbildningsinstitutioner diskuteras också i kapitlet. I kapitel tre möter läsaren det norska begreppet ”erkjennelse” som dessvärre inte existerar på svenska, men som är ett mycket användbart begrepp, när det gäller att närma sig bokens fenomen: *musik som bildning och existens*. Erkjennelse kan förstås som insikt och förståelse, såväl processen som leder till kunskap, som själva insikten. Erkjennelse är alltså både ett verb och ett substantiv, som i relation till musik som konst visar på mötets många möjligheter. Satt i ett musikpedagogiskt sammanhang tydliggör erkjennelse-begreppet krav på öppenhet bland lärare och elever men också krav på den musikpedagogiska situationen i sig, när existentiell erfarenhet sätts i fokus. Här tas vikten av lärarens medvetenhet om sin egen musiksyn fram. En utgångspunkt är också Nielsens (2006) bild av musik som mångspektralt meningsuniversum. Här åskådliggörs utmaningen för läraren att inte reducera musik-erfarenheter till något instrumentellt, utan i stället erbjuda musik som en möjlighet att erfara livets stora frågor.

Nästa möte läsningen erbjuder, är mötet med själva mötet som fenomen, där Varkøy med utgångspunkt i Bollnows och Bubers tänkande visar ytterligare på utmaningen för läraren att skapa möten mellan elever och musik som konst, i målstyrda musikundervisningssammanhang. Kapitlet guidar läsaren i spänningsfältet mellan planerad kontinuerlig undervisning och den diskontinuerliga karaktären hos möjligheter till existentiella möten med musik. Återigen synliggörs vikten av lärares reflektion, i relation till styrdokument samt till sitt i någon mån motsägelsefulla uppdrag, vad gäller att se och skapa möjligheter till diskontinuitet och individuella existentiella erfarenheter bland elever. I det sjätte kapitlet får läsaren möta Westby och Kierkegaard och utmanas i sitt tänkande gällande musik, existens och bildning som estetik, etik och religion. Läsaren får hjälp med att förkasta ytliga och nyttofokuserade motiv för möten med musik, och i stället se vikten av att kasta sig ut i ett religiöst tillstånd där människan ger sig hän och överlämnar sig åt konsten. Återigen diskuteras lärares möjligheter och utmaningar i sammanhanget.

Dylika utmaningar reflekteras och utforskas vidare i bokens del två, först i relation till Bourdieus tänkande och professionsbegreppet. På en metanivå diskuteras nytta och frihet relaterade till musikeryrket och därtill anknuten utbildning. Med grund i resonemangen i bokens del ett blir en konstnärs främsta uppgift att erbjuda människor existentiella och bildande erfarenheter, men kapitlet visar vilka krafter som är med och spelar på fältet, och det utmanar självklarheten i professionen. I kapitel åtta utmanar författaren det gamla talesättet ”konst för konstens egen skull” med hjälp av Arendts (1958) handlingsnivåer, något som utvecklats av Varkøy under lång tid. Att reflektera över musikens ”onytta” på detta sätt bidrar till att se potential i musikalisk erfarenhet som tankehandling, vilket kan sägas vara ett sätt att vara och bli sin fulla potential i världen.

I bokens två nästkommande kapitel bjuds läsaren in till dialoger som fördjupar just nytto-onytto-tänkandet i relation till musik, vilket är ett spännande grepp. Först med Røyseng, därefter med Dyndahl. Här fördjupas de styrkor jag tidigare nämnt, att med olika röster och filosofiska perspektiv erbjuda – som författaren själv hävdar – en spiralformad fördjupning av förståelse för fenomenet *musik som bildning och existens*. Läsaren tas med på vandring i nya områden, guidad av författaren och hans sällskap. I dialogen med Røyseng diskuteras musikens legitimering i tekniskt respektive rationellt avseende, där samhällliga och politiska tendenser av instrumentell karaktär utmanas. Med avstamp i musikens legitimerande idéhistoria förs dialogen mellan de två och fördjupar insikter vad gäller risken för övertro på musikens möjligheter att hela och läka. Vikten av att se och förhålla sig till paradoxer och flertydighet som (filosofisk) forskare tas tydligt fram med hjälp av det dialogiska greppet. Med Dyndahl – och med Derrida – resonerar författaren sedan om musikens bidrag till likhet respektive olikhet i utbildning och i förlängningen samhället. Även en mängd ytterligare filosofer bjuds in i det kritiska samtalet, vilket ger läsaren insikt i komplexiteten. Till sist släpps läsaren in i ett sammanhang där Varkøy och Fossum tar utgångspunkt i UNESCOs rapport *Rethinking education: Towards a global common good*, samt ett av Jorgensen drivet upprop i anslutning till rapporten (Yob och Jorgensen, 2020), för att utforska begreppet *nykterhet* i spänningsfältet mellan övermod och resignation. De vill med det ge en mer nyanserad blick på musikens roll som bildning och kultivering mot humanitet. Med hjälp av Murdoch, Nussbaum och Taylor får läsaren följa med på en resa över nämnda spänningsfält, mellan övermod och resignation i relation till musikens möjligheter i humanitärt avseende. Kapitlet, och därmed boken, avslutas i ett slags nyktert hoppfullt tillstånd.

Med sin kritiska men också just hoppfulla, filosofiskt välgrundade ton har boken en mycket viktig funktion på musikforskningsfältet, men också i utbildningen av musiker och inte minst av musikpedagoger och lärare. Om aktiva och blivande lärare upphör med eller inte får tillfälle

att reflektera över sin egen syn på musik i relation till bildning, existens, människosyn och kunskapssyn ur varierande perspektiv, riskerar utbildningen att bidra till mer instrumentella samhällen. Dessutom har boken en mycket viktig funktion på det allmänpedagogiska fältet, om än det inte utgör STM-SJM:s primära målgrupp. Det finns inte så många skandinaviska böcker som på ett så tillgängligt och samtidigt tankeväckande sätt sätter konst som bildning och existens i fokus för undervisande och pedagogiska sammanhang. I hög grad är det som jag ser det möjligt att använda boken i sammanhang där allmänpedagogik, bildpedagogik, dramapedagogik, eller danspedagogik utgör portalen till resonemangen.

En annan styrka med boken är att kvinnor med grund i filosofi och med intresse för musik och musikpedagogiska problem kommer till tals. Varkøy har genom åren på ett föredömligt vis möjliggjort samskrivande och utrymmen för att genomföra och förmedla filosofiska musikpedagogiska studier och på så sätt bidragit till att bredda fältet. I linje med detta vill jag framföra en önskan om att författarens nästa bok innehåller studier av fler kvinnliga filosofers tänkande. De behöver utrymme på det filosofiska musikforskningsfältet, bland annat med hjälp av med sådana grepp som Varkøy i denna bok (liksom i andra texter) visar prov på. Hannah Arendts tänkande, vilket visar sig mycket funktionellt för att få syn på, tänka kring och hantera musikpedagogiska fenomen, får mycket utrymme, vilket även andra kollegor bidragit till (Ferm Almqvist, Benedict och Panagiotis, 2017; Benedict, 2015). I denna bok är dock Arendt i stort sett ensam omgiven av män, med undantag för inpass från Martha Nussbaum och Iris Murdoch (och kanske någon till). Det vore väldigt spännande att se en bok där till exempel Simone de Beauvoir, Edith Stein, och varför inte Sara Ahmed, och flera, bjöds in till dialog. Kanske skulle det erbjuda Varkøy nya existentiella och bildande möten som, med hans kloka, kritiska och välgrundade sätt att bedriva filosofiska studier kring musikens legitimitet och många möjligheter, kunde utmana oss till vidare tänkande och handlande.

Till sist vill jag säga att alla borde skapa utrymme för att ge sig hän åt denna bok, liksom för existentiella bildande möten med musik karaktäriserade av *erkjennelse*, samt för kritiska reflektioner över desamma.

Cecilia Ferm Almqvist

Referenser

- Arendt, H., 1958. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benedict, C., 2015. What do we think we know? I: C. Benedict, P. Schmidt, G. Spruce och P. Woodford, red., 2015. *Oxford handbook of social justice in music education*. Oxford: Oxford University Press, s. 257–271.
- Bornemark, J., 2018. *Det omätbaras renässans. En uppgörelse med pedanternas herravälde*. Stockholm: Volante.
- Ferm Almqvist, C., Benedict, C., och Panagiotis, A. K., 2017. Pedagogical encounters in music. Thinking with Hannah Arendt. *European Journal of Philosophy in Arts Education*, 2 (1), s. 6–52.
- Nielsen, F. V., 2006. *Almen musikdidaktik*. Köpenhamn: Akademisk Forlag.
- Yob, I. M., och Jorgensen E. R., red. 2020. *Humane music education for the common good*. Chicago: Indiana University Press.

Bachs musikaliska universum

Christoph Wolff, 2020. *Bach's musical universe: the composer and his work*. New York: W. W. Norton. 410 s. ISBN 978-03-930-5071-4.

Det moderna standardverket om Johann Sebastian Bach är Christoph Wolffs *Johann Sebastian Bach, The learned musician* (2001). Det är en ytterst välinformerad och läsvärd framställning grundad på Wolffs mångåriga umgänge med Bachs liv och verk, alltsammans insatt i ett flerdimensionellt, socialt och historiskt sammanhang. Wolff har i sina många publikationer visat att han är en både innovativ och kommunikativ forskare som också når utöver fackkretsarna. Efter doktorsexamen i Tyskland 1968 flyttade han till USA där han 1976 blev professor i musikvetenskap vid Harvard. Han har fått många utmärkelser genom åren och har också varit föreståndare för Bach-Archiv i Leipzig.

Lagom till sin 80-årsdag har denne auktoritet utkommit med ännu en omfattande Bach-monografi där titeln signalerar en annan accent. Snarare än en recension får denna text närmast bli en presentation av bokens upplägg och vissa iakttagelser därtill. Boken kan läsas med stor behållning både av dem som redan är väl förtrogna med Bach och av dem som önskar en kvalificerad introduktion.

Författaren vill söka det som är konstitutivt i Bachs skapande genom att välja ut ett antal verk och verkgrupper som han diskuterar från såväl inre som yttre perspektiv. Det är inte fråga om att, som i den tidigare monografin, ge en bred skildring av alla möjliga mer eller mindre relevanta omständigheter kring Bachs livsverk, även om det nästan är ofrånkomligt med vissa överlappningar mellan de två studierna. Syftet är denna gång att försöka rekonstruera, förstå och tydliggöra hur Bach själv koncipierade de viktigaste stationerna i sitt livsverk.

Den verkförteckning över faderns produktion som sonen Carl Philipp Emanuel meddelade i den berömda nekrologen tar Wolff som en lämplig utgångspunkt (kapitel 1). Han föreställer sig nämligen att den ordningsföljd som redovisas i 16 poster motsvarar den uppställning av musikalierna Bach hade i sitt arbetsrum på Thomasskolan. Wolff vill reda ut efter vilka principer Bach ordnade allt detta enligt sin "Master Plan", eller, som det heter i bokens titel, "Musical Universe". Detta må vara en något vittomfamnande metafor, vilket författaren utan vidare erkänner, men den ger en god bild av vad det här är fråga om. Wolff hävdar att uppställningen i arbetsrummet visar att Bach medvetet ordnade sina verk i grupper eller opus, till skillnad från de många manuskript som var material i det dagliga arbetet – som bekant återanvände Bach under hela sitt liv egna och andras verk, reviderade och kompletterade. Förteckningen, uppgjord samma år som Bach avled, inleds med de tryckta verken, sammanlagt åtta poster, därefter alla manuskript, vilka utgjorde den större mängden. Även i den senare gruppen vill Wolff se opusliknande kategorier som Bach särskilt värdade sig om.

Den första problemkretsen (kapitel 2) handlar om Bachs situation då han var i färd med att lämna sin tjänst vid hovet i Anhalt-Cöthen för att söka kantorstjänsten i Leipzig. Bach saknade universitetsutbildning och den pedagogiska och vetenskapliga meritering som krävdes för tjänsten. Eftersom andra sökande, som uppfyllde dessa krav, av olika skäl hade dragit tillbaka sina ansökningar – däribland Bachs gode vän och konkurrent Georg Philipp Telemann – fick Bach en förnyad chans. Men det var nödvändigt för honom att presentera handfasta dokument som kunde övertyga antagningsgruppen, däribland skolans rektor Ernesti, som hade en gedigen akademisk meritering. Utöver de lyckosamma framförandena i Leipzig av två kantater våren 1723, måste Bach även visa fram något som kunde styrka hans pedagogiska skicklighet. Det var bråttom. Det fanns kompositioner för klaver som han hade haft under arbete under ett antal år och som kanske kunde hjälpa honom. De måste granskas, renskrivas och förses med passande titlar och förord. Bach kunde presentera tre genomarbetade verk: 1) *Orgel-Büchlein*, 2) *Das*

Wohltemperierte Clavier och 3) *Aufrichtige Anleitung* (inventioner och sinfonior). Wolff ger här som i de följande kapitlen instruktiva tabeller och sammanställningar på detaljnivå och därtill en mängd faksimil av autografer och kopior.

Den protestantiska koralen utgjorde en viktig replikpunkt för Bachs verksamheter. Han vänder ofta tillbaka till detta reformatoriska arv som han klär in i olika skepnader, både texterna och melodierna. Det största projektet genomför han i den andra årgången kyrkokantater 1724–25 (kapitel 4). Till skillnad från den första årgången, som till stor del utgjordes av parodieringar av äldre kantater från Weimar, består denna andra årgång av nya kompositioner med individuella lösningar som skulle levereras varje vecka till söndagarnas gudstjänster, vilket Bach också, med några få undantag, genomförde under en tiomånadersperiod. Utförligt visas hur koralerna inte bara fungerar som ramverk i varje kantat utan ofta integreras i arior och recitativ där de obligata soloinstrumenten ägnas uppmärksamhet (traversflöjt, cello, orgel). Denna långa kedja av omkring 60 mästerverk, vart och ett med sin profil, genomför Bach vid sidan om alla andra uppgifter – en prestation som ”remains difficult to imagine”. Det historiska långperspektivet finns där, inte bara genom Bachs förtrogenhet med detta reformatoriska arv, utan också genom föregångare som tagit sig an en liknande uppgift med början hos J.H. Schein i hans viktiga *Opella Nova* (1618 och 1626). Wolff redovisar samtliga använda koraller i en instruktiv tabell,

De under Bachs livstid publicerade fyra delarna av *Clavier-Übung* tog form i olika etapper under cirka 15 år (kapitel 5). Två samlingar klavermusik med samma titel hade tidigare utgivits av J.N. Kuhnau. Några allmänna övningar är det i Bachs fall minst av allt fråga om; här handlar det enligt Wolff om den mest avancerade klavermusiken under århundradet.

Clavier-Übung del 1, är ett brett upplägg där några av de sammanlagt sex partitorna (sviter) återfinns redan i hustrun Anna Magdalenas notbok 1725. Den första partitan utgavs 1726 som ett slags marknadstest som föll väl ut. Under de närmast följande åren trycktes ytterligare fyra partitor separat, och 1731 publicerades samlingsvolymen *Clavier-Übung* med tillägg av en sju partita. En jämförelse med de då opublicerade – och därför inte så kända – engelska respektive franska sviterna några år tidigare visar att samlingen inte är en reprisering av tekniker och upplägg. Så har dessa partitor inledningssatser av skiftande karaktär, och i flera av de följande danssatserna finns många exempel på Bachs detaljarbete inom standardiserade ramar.

I den andra delen av *Clavier-Übung* har Bach konfronterat två av barockens musikvärldar, den franska Ouvertyrsviten och den tresatsiga italienska konserten, vilka i det här sammanhanget skall spelas på en tvåmanualig cembalo. Det var genrer som Bach var väl förtrogen med, och deras respektive upplägg och formprinciper förekommer på många ställen i hans vokala och instrumentala produktion. Den välkända italienska konserten sätter han i F-dur, den franska Ouvertyrsviten däremot i h-moll. Genom det oförsonliga tritonusavståndet understryker Bach den stora skillnaden mellan de två alternativen.

Wolff menar att den tredje delen av *Clavier-Übung* kan betraktas som en sammanfattning av Bachs (komponerade) orgelkonst, en motsvarighet till Frescobaldis *Fiori musicali* (1635) och Nicolas de Grignys *Livre d'orgue* (1699). Det är ett synnerligen diversifierat verk som inte bara kräver stora färdigheter i orgelspel utan också vållade nottryckarna i Leipzig och Nürnberg åtskilligt huvudbry. Den försenade publikationen förelåg hösten 1739 vid den årliga och kommersiellt viktiga Mikaelimässan i Leipzig.

Som den fjärde och sista delen av *Clavier-Übung* brukar man räkna *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicymbal mit 2 Manualen* – även om det inte framgår av titelsidan att detta verkligen är den fjärde delen. Inför utgivningen 1741 återknöt Bach kontakten med Nürnbergförläggaren Balthasar Schmid, som åtog sig publiceringen. Det rör sig om ett stort anlagt variationsverk som sedan länge kallas Goldbergvariationerna, en titel som bygger på en

berättelse som återges av den första Bachbiografen Johann Nicolaus Forkel långt senare, men som saknar förankring i den historiska verkligheten, vilket Wolff också klargör.

Kapitel 6 behandlar de stora vokalverken, passionerna och oratorierna – tre av varje – som sammantagna är utläggningar kring de avgörande tidpunkterna och centrala händelserna i Jesu liv, gestaltade i de kyrkliga högtiderna jul/nyår, påsk och pingst. I detta bokens mest omfattande kapitel utreder Wolff ingående olika förutsättningar, skillnader och inre strukturer i dessa verk. Startpunkten för verken, som sysselsatte Bach under drygt 20 år, är *Magnificat*, som tillkom vid jultiden 1723 (Bachs första år i Leipzig) och som var hans dittills största vokalverk. Här öppnar sig ett stort perspektiv när det gäller form, innehåll och ambition, som följs upp några månader senare i Johannespassionen. Vi får en tydlig bild av de omedelbara förutsättningarna för passionsmusiken under långfredagarna i Leipzig (Telemann, Kuhnau) och B.H. Brockes banbrytande poetiska utläggningar av Bibeln som Bach också använder sig av.

Det givande samarbetet mellan Bach och den 25-årige amatörpoeten Christian Friedrich Henrici (alias Picander) och den jämförelse långa förberedelseperioden Bach hade inför premiären av Matteuspassionen långfredagen 1727 är viktiga utgångspunkter för detta verk, som inom familjen Bach benämndes "die grosse Passion". Wolff betonar att Henrici spelade stor roll för Bachs musikaliska koncipiering. Det finns genom detta fruktbara samarbete en enhetlighet som kan efterlysas i Johannespassionen. Här drar Wolff också fram betydelsen av dubbelkörerna (något som också framhölls i nekrologens verklista) och verkets funktion som ett slags virtuell opera med inslag som delvis liknar de många uttrycksfulla *accompagnato-recitativ* i *opera seria*. Dessa recitativ och de efterföljande ariorna lägger grunden för mänskliga känslor, reaktioner och eftertänksamheter som saknar motsvarighet i Bachs övriga verk.

Återanvändningen av tidigare kompositioner präglar Juloratoriet, Påskoratoriet och Himmelsfärdsoratoriet.

Bach såg ingen principiell skillnad mellan biblisk s.k. *historia*, opera och passion vad gäller uttrycksmedlen. Wolff påminner om att samtiden betraktade passionen som en form av oratorium, och det finns anledning att betrakta de tre passionerna (av vilka Markuspassionen endast delvis är bevarad) samt de tre oratorierna som sex etapper, som delar av ett helt, där Jesu födelse, död och uppståndelse är det sammanbindande temat.

I det näst sista kapitlet utgår Wolff från ombyggnaden av Thomasskolan, där familjen Bach hade sin bostad, i början av 1730-talet. Det var nu läge att rensa ut gammalt material, vilket mycket väl också kan ha skett i omgångar både tidigare och senare. Ofullkomliga ungdomsverk kan ha försvunnit. Det är betecknande att det inte finns några autografer från första delen av Bachs karriär (till ca 1715) – däremot avskrifter gjorda av hans elever. Wolff har med utgångspunkt i förteckningen i nekrologen och egna iakttagelser koncentrerat sig på det som Bach själv ansåg vara tyngdpunkter i sin verksamhet: verk och verkgrupper som hade opuskaraktär, oavsett om de var publicerade eller inte. En sådan opusliknande sammanställning representeras av de 18 stora koralpreludierna för orgel, som komponerats tidigare, men som Bach nu reviderar och renskriver: utåtriktade konsertanta verk, mer lättillgängliga än orgelrepertoaren i *Clavier-Übung* del 3. En liknande översyn och sammanställning gör Bach av klaverkonserterna, som Wolff menar var tänkta att utges i två volymer om vardera sex konserter.

Bach arbetade från slutet av 1730-talet intensivt med kanon som en samlande idé, en generell ingång till kontrapunktikens alla vinklar och vrår, där Bach på ett till synes ändlöst varierat sätt fann nya uppslag och lösningar. Det åttonde kapitlet ägnas åt de sista storverken *Die Kunst der Fuge*, *Das musikalische Opfer* och h-mollmässan. Det är en mycket ingående diskussion och analys som Wolff ger sig in på, där likheter och skillnader i de stora verkens inre och yttre villkor beskrivs detaljerat och åskådliggörs och summeras i överskådliga tabeller och

figurer supplerade med faksimil. Bachs uppfattning av kanontekniker är det sammanbindande kompositoriska elementet mellan Goldbergvariationerna, *Das musikalische Opfer* och *Kunst der Fuge* – i det senare verket kallar Bach själv de olika satserna för *contrapunctus*. Rubriken *Kunst der Fuge* var ett tillägg av Bachs medhjälpare (och blivande svärson), Johann Christoph Altnickol; titeln tillkom inför den förestående (postuma) tryckningen.

Kapitlet är en fascinerande läsning där Wolffs engagemang och intresse för kompositoriska utmaningar och deras möjliga problemlösningar tycks nästan lika omfattande som Bachs. Rimligen lades grundstenen i författarens doktorsavhandling om *stile antico* hos Bach (1968). Wolff har en beundransvärd kontroll över många enskildheter i de kompositoriska och analytiska processerna.

I en epilog påminner Christoph Wolff om att Johann Sebastian Bach framför allt var en utövande musiker som inte höll teoretiska läroböcker och torra exempel särskilt högt. ”Praxis cum theoria” är en omvändning av det dictum, den ordningsföljd mellan de två begreppen, som Leibniz och andra filosofer och vetenskapsmän utgick från.

Det är en utmaning som Wolff tagit på sig, nämligen att försöka bestämma förutsättningarna för och rymden i Bachs musikaliska universum. En ingående diskussion och positionering av ett urval av nyckelverk har varit en klok strategi för att överhuvudtaget kunna orientera sig i denna till synes oändligt expanderande rymd. Att Christoph Wolff på ett så fokuserat, självständigt och kommunikativt sätt kunnat genomföra sitt projekt hade knappast varit möjligt utan hans egen livslånga erfarenhet och kunskap – allt detta som rymts i författarens eget universum.

Erik Kjellberg

Referens

Wolff, Christoph, 2001. *Johann Sebastian Bach. The learned musician*. New York: W.W. Norton.

ESSÄRECENSION:

Fyra tonsättarbiografier – Stenhammar, Bäck, Börtz, Rehnqvist

Magnus Haglund, 2019. *Wilhelm Stenhammar*. Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 145. Möklinta: Gidlunds förlag. ISBN 978-91-7844-400-7.

Mattias Lundberg, 2020. *Sven-Erik Bäck*. Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 146. Möklinta: Gidlunds förlag. ISBN 978-91-7844-408-3.

Sara Norling, 2017. *Daniel Börtz*. Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 142. Möklinta: Gidlunds förlag. ISBN 978-91-7844-965-1.

Per F. Broman, 2018. *Karin Rehnqvist*. Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 144. Möklinta: Gidlunds förlag. ISBN 978-91-7844-994-1.

Under sista sommarmånaden hade jag det stora nöjet att läsa fyra biografier utgivna av Musikaliska Akademien. De handlade om Wilhelm Stenhammar, Sven-Erik Bäck, Daniel Börtz och Karin Rehnqvist och läsningen gav mig inte bara information om deras musik och liv utan förde mig också ut på vidare tankar om musiklivet i Sverige från 1890 och fram till idag.

Den första boken jag läste handlade om **Wilhelm Stenhammar** (1871–1927), skriven av kulturskribenten och författaren Magnus Haglund, som är bosatt i Göteborg och har närhet både till

människor som fortfarande idag bär på kunskaper om tonsättaren och till det stora Stenhammararkivet i Göteborg. Bo Wallners trebandiga Stenhammarbiografi på sammanlagt 1 897 sidor nämns, men författaren förhåller sig fritt i förhållande till den.

Stenhammars musik skulle kunna ha samma ställning för Sverige som Carl Niensens för Danmark, Edvard Griegs för Norge och Jean Sibelius för Finland, men den positionen har han tyvärr aldrig tilldelats. Trots det framstår han för mig som den nationella symbolen, och jag tycker mig höra en nedtonad och sympatisk "svenskhet" i hans musik. För mig framstår han också som den främste svenske tonsättaren. Varken Alfvéns, Peterson-Bergers eller någon av de mer sentida tonsättarnas musik intar samma position som Stenhammars.

De fyra böckerna har samma uppläggning. Efter en kort inledning följer kapitel som alla har sin utgångspunkt i kompositioner av tonsättaren. Biografin om Stenhammar inleds med en essä om körstycket *Sverige*, som framförs efter tolvslaget varje nyårsnatt. Kantaten *Ett folk*, där sången ingår, komponerades sommaren 1904 i Släp söder om Göteborg och samma sommar tillkom första satsen ur fjärde stråkkvartetten, några motiv till andra pianokonserten, flera sånger och orkestersången *Ithaka*. Det var en produktiv sommar trots samtidigt pågående äktenskapliga komplikationer.

Stenhammars barndom som är intressant lyfts fram. Farfadern var prost och riksdagsledamot, pappan arkitekt och amatörtonsättare. Wilhelms bror var en känd arkitekt och familjens vänner i det konstnärliga och intellektuella Stockholm var viktiga. Stenhammar var från början i likhet med flera andra svenska musiker Wagnerfantast men Schumanninfluerer i den tidigaste pianomusiken som *Tre fantasier* och de långt senare komponerade *Sensommarnätter* avslöjar djupare kunskaper. Intressant är också att Stenhammar under hela sitt liv hade tre spår: tonsättare, dirigent och pianist.

I flera essäer tar Haglund sin utgångspunkt i intervjuer med personer som har studerat eller står nära Stenhammars musik. Essän "Den Levertinska kretsen" inleds med mötet med musikforskaren Anders Wiklund och Stenhammars komponerande av operan *Gildet på Solhaug*, som påbörjades sommaren 1892, samtidigt som han debuterade som pianist, kammarmusiker och tonsättare. Som pianist hade han Brahms, Beethoven och Chopin på sin repertoar men ännu under studieåren i Berlin hade han Wagners musik i öronen. Musik från Wagners *Lohengrin* finns som ett "klangdis" i balladen *Florez och Blanzeflor* komponerad 1891 till vännen Oscar Levertins text, och Wagnerinfluserna märks också i balladen *Snöfrid* till text av Viktor Rydberg, skriver Haglund.

I skildringen av Stenhammars sånger från 1890-talet lyfter författaren fram C.J.L. Almqvists *Songes* som förebild. Eftersom det fanns släktband mellan familjerna Stenhammar och tonsättaren Adolf Fredrik Lindblad skulle jag nog också lyfta fram influenser från Lindblads sånger, som sjöng regelbundet både i hemmen och vid de konserter som gavs kring sekelskiftet 1900. Jag är dock överens med författaren om att sångerna är geniala och vackra.

En poäng med Haglunds skildringar är att han flera gånger har sökt upp de miljöer Stenhammar vistades i. I Florens har han gått kring huset där familjen Stenhammar bodde, han har slagit sig ner på en bänk och tagit till sig ljudmiljön, funderat över vilka melodislingor som kommit till tonsättaren och sambandet mellan ljudmiljön och klangbilden i exempelvis orkesterverket *Serenad för orkester*.

Operan *Tirfing*, som bara getts ett fåtal gånger, sista gången på operan i Malmö år 2011 och som jag själv såg och upplevde alla dess svagheter både i librettot och i musiken, behandlas ganska flyktigt, medan däremot de sex stråkkvartetterna och deras form skildras rätt ingående, nästan som programpresentationer; här finns vissa likheter med Bo Wallners biografi, där också stråkkvartetterna lyfts fram som höjdpunkter i Stenhammars produktion.

De sista 60 sidorna handlar om Stenhammar som chefsdirigent i Göteborg. Perioden 1907 och 1922 utgör en höjdpunkt både i Göteborgs musikliv och i Stenhammars liv. Göteborg var den enda staden i Sverige som hade fast symfoniorkester (Stockholm hade Hovkapellet, men Filharmonin startade först 1914) och ett eget konserthus, beläget på Heden, byggt i trä och tyvärr nedbrunnet 1928. I Göteborg tillkom flera av hans viktigaste verk. Opuslistan upptar 45 verk, och från och med opus 23 är alla tillkomna under Göteborgstiden. Hans stil hade nu mognat – jag tänker på hans andra symfoni i g-moll, enligt min åsikt ett mästerverk som framförs alldeles för sällan. Samarbetet med musikerna i orkestern nämns, och några målningar, som till exempel Richard Berghs *Nordisk sommarkväll*, lyfts fram som inspiration. Nu tillkom också flera stycken för piano. Även Stenhammars sällskapsliv på Särö, där somrarna tillbringades, skildras.

Att Stenhammar bodde och verkade i Göteborg hade betydelse för honom. Musiklivet i Stockholm var trängre, och den frihet som fanns i Göteborg saknades. Till Göteborg kom både Carl Nielsen och Jean Sibelius; deras verk framfördes med Stenhammar som dirigent, och det satte djupa spår i det svenska musiklivet.

Sist måste jag ställa frågan varför Stenhammar inte utsetts till den svenska nationaltonsättaren? Vem kan tävla med honom i betydelse när det gäller att föra fram ny musik, som han gjorde i Göteborg, eller med hans kompositioner som definitivt intar en särställning? Trots att författaren kommer från Göteborg och säkert är lika imponerad av Stenhammars musik som jag är, finns det i boken inga överord om Stenhammars suveränitet.

Sven-Erik Bäck (1919–1994) var en gåtfull person som alltid har funnits i min periferi. Jag mötte honom aldrig, men jag kände mer eller mindre flera av hans vänner. Efter att ha läst biografien förstod jag honom bättre än tidigare. Bäck var en känd stockholmsprofil, född och uppvuxen i Stockholm och med A. F. Lindblads och E. G. Geijers sånger och en frikyrklig familjebakgrund i bagaget. Han spelade violin och fick tidigt sin musik framförd i radion.

1938 skrevs Bäck in i musikkonservatoriets violinklass i lokalerna på Nybrokajen. Under åren på konservatoriet knöt han kontakter som blev bestående, och han deltog vid bildandet av Måndagsgruppen, vars ledare var tonsättaren Karl-Birger Blomdahl. Samtidigt var han en av dem som gav ut tidskriften *Prisma*, där diskussioner fördes kring estetik. Måndagsgruppens estetik som salufördes i *Prisma* stod långt från den äldre generationens senromantiska tonspråk, och konflikterna var täta mellan Måndagsgruppens företrädare och flera senromantiska tonsättare. Bäck ansågs efter andra världskriget vara en svårtillgänglig modernist; från början var han en outsider i Måndagsgruppen; han var radikal, och det statliga stipendiestödet drogs in.

Under andra världskriget hade resor till kontinenten varit praktiskt taget omöjliga för en hel generation musiker. När Europa öppnade sig efter kriget, reste Bäck till Basel, senare även till Darmstadt, som under 1950-talet var ett centrum för konstmusik, och till Rom, och han studerade bland annat för den engelske tonsättaren Peter Maxwell-Davies.

Bäcks ideal var kammarmusiken. Han gillade inte Gustav Mahlers stora orkestersats, däremot den sparsamma tolvtonsmusiken. Trots det hade han en bredd som musiker och tonsättare. Han var också musikkritiker och en av de första som på 1950-talet intresserade sig för uppförandep Praxis beträffande renässansens och barockens musik.

Bäck anses vara landets främsta tonsättare av kyrkomusik, trots att han varken var körledare eller organist. Mellan 1959 och 1970 komponerade han motetter som uppmärksammades internationellt. Samtidigt ledde han Sveriges Radios utbildning för stråkar, och flera av de främsta stråkmusikerna i landet kom från hans elevgrupper. Till Edsbergs slott, där han var rektor, inbjöds bland andra György Ligeti, Stravinskij, Lutosławski, Nadja Boulanger, Schnittke och flera andra kända tonsättare från kontinenten.

Bäck är kanske idag mest känd för sina koraler. Under 1970-talet knöts en grupp tonsättare till arbetet med förnyelse av den svenska mäss- och psalmboken. Bäck var starkt kritisk till flera av de psalmer som antogs av psalmbokskommittén. Han ansåg dem vara för "slagdångeaktiga", och han anklagade kommittén för "popularitetsjakt". Flera sånger som antogs menade han var "utslätad[e], spänningslös[a], ointressant[a]" och uttunnade "till en profan folklighet". Han hoppade av allt arbete med den nya psalmboken och drog tillbaka sina psalmer. Trots det finns sju psalmer av Bäck kvar i psalmboken. De är vackra men anses vara svårsjungna.

Bäck tillhörde modernisterna, han var oppositionell och provocerande och ställde sig inte bakom allt som pågick under hans livstid. I biografien träder han fram som en person med starka synpunkter och argument om musik som man i efterhand hade hoppats vägt tyngre i svenskt musikliv.

Daniel Börtz (född 1943) kommer jag väl ihåg från mina studier vid KMH på 60-talet. Det hände att man hamnade i hans studentrum på Hugin och Munin på Gärdet lite då och då. Alltid lika trevligt. Sedan har våra vägar skilts åt. Några gånger har jag sett honom på konserter, men det har inte varit ofta.

Sara Norling har följt och intervjuat honom flera gånger, och även om bokens innehåll är koncentrerat kring Börtz musik ges en bra bild även av hans liv. De största och mest betydelsefulla i både musikaliskt och livsmässigt avseende av de cirka 130 verken skildras. Börtz kommer från norra Skåne, och eftersom Hilding Rosenberg var släkt med familjen och tillbringade sina somrar på Bosjöklöster fick Daniel nära kontakt med honom. 1962 blev Daniel antagen till violinklassen på Musikhögskolan i Stockholm och året efter till kompositionsklassen. Börtz gillade Brahms, Mahlers och Bruckners senromantiska musik, och när Ingvar Lidholm övertog undervisningen i kompositionsklassen passade det Börtz mycket bra.

Sedan följer man genom läsningen Börtz troget i spåren. Han mötte den ungerske tonsättaren Ligeti och den amerikanske tonsättaren Terry Riley och han besökte elektronmusikstudion, dock utan att fastna där. Norling skildrar Börtz möte med Kafkas bok *Processen* och hans komposition *Josef K*. Kompositionen skildrar den lilla människans plats i världen, och det temat har sedan varit grunden för hans skapande. Från 1970-talet var Börtz en fullfjädrad modernist med Bruckner som husgud; den polska tonsättarskolan och arvet från den så orättvist bortglömde symfonikern Allan Pettersson lyser igenom i hans musik. Hans verk återknyter till den senromantiska musiken, inte som nostalgi utan för att han känner sig som en del av traditionen med dur-moll-tonaliteten och melodin.

En av förklaringarna till Börtz framgångar är att han tidigt hittade vägen till institutionerna. Flera av hans sinfonior har spelats av Sveriges Radios symfoniorkester, och från 70-talets början upptäckte medierna honom. *Femina* och *Röster i Radio* skrev om honom, han var programledare för musikradions "Nya timmen", och han undervisade på Kungliga Musikhögskolan. Han satt i styrelsen för Föreningen Svenska Tonsättare och i Filharmonins programråd, och han deltog i Expressens debatt med rubriken "Varför tystas svensk musik i Sverige?" – en debatt som fortfarande är aktuell.

Senare fick han kontakt med Ingmar Bergman, vilket ledde till operafilmen *Backanterna*, som hade stor framgång. Han mottog det ärofyllda Christ Johnson-priset och komponerade flera orkesterverk. 1992 ägnade Stockholms konserthus sin tonsättarfestival åt Börtz musik, och det blev en oväntad publiksuccé. Komponerandet fortsatte med några uppmärksammade verk: trumpetkonserten till Håkan Hardenberger (1996), en violinkonsert, en klarinettkonsert och en pianosonat komponerad för Hans Pålsson. Andra verk som fick stor uppmärksamhet var operan *Marie Antoinette*, och efter den tillkom flera operor, musik för blockflöjter, tre operor som avlöstes av nya symfonier och sedan ytterligare en opera, *Medea*.

Vid bokens slut är Börtz i 70-årsåldern, och han fortsätter att komponera, fortfarande engagerad för den lilla människan. ”Daniel är en moralist”, säger Hans Pålsson. Moralist, men också humanist, tillägger Sara Norling, alltid på den lilla människans sida.

Så annorlunda det var att läsa om **Karin Rehnqvist** (född 1957). ”Utan musik kan man inte leva”, säger hon, och mångfalden i hennes komponerande och liv har satt sina tydliga spår. Karin har en egen stil som tonsättare. Hon blandar folkmusik och fäbodmusik med konstmusik men inte bara det; hon söker något avskalat, bortom sminket och klädkulturen, något som är djupt mänskligt. ”Jag skriver musik utifrån mitt sökande och min längtan. Jag måste hitta ett språk inom musiken som verkligen är jag, ett absolut äkta jag, Och då är jag kvinna.”

Karin var den första kvinnan i kompositionsklassen på Kungliga Musikhögskolan. 1976 började hon i musiklärarklassen där, och fyra år senare antogs hon till kompositionsutbildningen där hon fick undervisning av bland andra den brittiske tonsättaren Brian Ferneyhough. Hennes första stora komposition var *Stråk*, som har folkloristiska drag men också påminner något om bland annat Béla Bartók. *Stråk* uruppfördes hösten 1982 på Island och sedan i Stockholm. Ungefär samtidigt förändrades klimatet för tonsättarna, och de vände sig bort från modernismen. Några tog ABBA:s framgångar i försvar, andra vände sig mot mer romantisk musik. Karin utvecklade en genreöverskridande *crossover*-stil.

Den kanske mest kända kompositionen är *Davids nimm*. Det är en bearbetning av en polskas tre första ord ”minns du vad” spelad baklänges. Kompositionen är för tre sångerskor och den är så speciell att den blev en omedelbar succé. Rehnqvist hade hittat sin stil. Sången och körerna har alltid varit viktiga för henne, och när hon blev ledare för ”Stans kör” utvecklades en livaktig, genremässigt generös verksamhet. Stans kör sjöng folkvisor, gjorde sketcher och framförde sånger med både vardagliga och provocerande teman. Repertoaren kom från populärkultur, trubadurlåtar och visor.

Förutom folkmusik och öppenheten mot världen är kvinnors röster de viktigaste inslagen i Karins musik. Inspirerad av kulningen komponerade hon *Puksånger – lockrop*, som blev ett känt verk och fick både applåder och burop. Det har inte funnits någon kritik från folkmusikhåll men däremot en kritisk röst från en konstmusikkritiker som menade att *Puksånger – lockrop* var ”lättsinnig”.

För cirka 20 år sedan var hon en av dem som konstaterade att det bara fanns ett fåtal kvinnliga tonsättare vilkas musik spelades. 2008 grundade hon föreningen KVASt (Kvinnlig Anhopning av Svenska Tonsättare) där kvinnliga tonsättare möttes och kunde stödja varandra. 2009 blev hon den första kvinnliga professorn i komposition på Kungliga Musikhögskolan. Detta innebar en förändring i utbildningen. Kompositionsutbildningen hade alltid varit en manlig bastion, men nu blev fler kvinnor antagna. Studenterna gjorde studiebesök, de reste och började ta emot gäster, och de samarbetade med ensembler, organisationer, tonsättare, librettister, med orkestrar och med Radiokören.

Stilblandningen är typisk för Karins musik. Det finns inga genrer – allt är musik! Karin är en nytänkare, en originell tonsättare, hon är genreöverskridande och får idéer och komponerar musik som känns naturlig. I boken fångas hennes öppenhet mot världen och livet.

* * *

De fyra böckerna ger en fin spegling av händelseförloppet i musiklivet från sekelskiftet till idag. Stenhammar levde nära sina musiker och hade en bred krets av vänner från olika konstnärliga och intellektuella sammanhang. Hans musik var inte svår att lyssna på för någon av hans vänner. Sven-Erik Bäck levde under en mindre generös tid. Modernismen var mer svårtillgänglig för lyssnarna och kretsen kring Måndagsgruppen kändes trång både för honom

och för oss idag. Regler, strukturer och förebilder från modernister gav ett mindre utrymme för hans musik. Daniel Börtz som tillhör nästa generation fick från början större utrymme, och genom goda kontakter har hans musik förändrats, utvecklats och blivit känd. Med Karin Rehnqvist är vi framme vid dagens generösa uppfattning om konstmusik. Allt är tillåtet, och hon har nått ut som få i hennes generation. Sist men inte minst: Kungl. Musikaliska Akademiens serie om svenska tonsättare ger bra information om 1900-talets musikliv i Sverige, och fler böcker väntas!

Eva Öhrström