

REVIEWS / RECENSIONER

Jazz and theatre

Sven Bjerstedt, 2021. *Storytelling in Jazz and Musicality in Theatre: Through the Mirror*. London: Routledge. 134 pp. ISBN: 978-1-138-31296-8 (hardback), 978-0-367-77578-0 (paperback), 978-0-429-45788-3 (e-book).

Sven Bjerstedt is both a jazz pianist and a senior lecturer at the Malmö Theatre Academy and Lund University. In the book *Storytelling in Jazz and Musicality in Theatre* he combines these experiences and as the subtitle indicates, he discusses how these art forms mirror each other.

The theoretical basis for Bjerstedt's investigation is Nicholas Cook's 'model for integrated art forms' (p. 4), which builds on the assumption that different art forms – despite their differences – have common attributes. This, then, makes it possible for them to meet on common ground: a so-called *blended space*. In this meeting space, the two art forms combine characteristics that are unique to them, and thereby construct a new meaning. Bjerstedt approaches such a meeting space by focusing on the blended space of jazz and theatre that he analyzes from both perspectives.

The book's central aim is to conceptualize the borderland between temporal art forms and investigate 'conceptual loans between the arts' (p. 3). With this term Sven Bjerstedt means the way in which practitioners from these disciplines set words to specific parts of their practice in order to explain the parts of these activities that they find hard to express otherwise. Thereby practices from one art form become metaphors that turn into vehicles that make these elusive practices sensible in the other art form.

The book is divided into four parts, with the first part positioning the study and clarifying the theoretical and methodological approach. This section is followed by the two core parts (II and III) consisting of 'Musical Storytelling' and 'Theatrical Musicality'. Part II focuses primarily on storytelling in jazz, whereas part III discusses musicality in the context of theatre. These two parts are, in turn, divided into four chapters each. The fourth and final part serves as a conclusion to the book as well as an investigation of its implications for artistic practice.

The central method of the study is interviews with practitioners from the respective art forms jazz and theatre that were held in 2010 and 2011. In the first part, Bjerstedt opens by arguing that the arts create metaphors and that this is an essential part of what the arts can be about, which I read as a testimony to the creative power of the arts and its practitioners, which is not in all cases easily translated into (written or spoken) words.

In order to analyze and understand this empirical material, the author explores the conceptual loans (artists using other art forms to explain what they do). Bjerstedt argues that his study does this in relation to the following areas: 'narrativity, on musicality, on metaphor, as well as on educational and sociological issues. In brief, then, this is an exploratory study' (p. 3). Of the book's core concepts, the metaphor is the most central one. Here, it is important to point out that the focus on metaphors is a way to enable artistic practice to be understood and transferred, rather than a way to analyze the use of metaphors as a kind of discourse surrounding an art form writ large. This does not mean that Bjerstedt is unaware of the power of metaphors, which he does discuss situated in the highly influential work by Lakoff and Johnson and all the metaphor theorists that have followed in their footsteps. As he shows in the final chapter, Sven Bjerstedt has reflected on the various ways in which the use of metaphors and the 'intermedial use of concepts' has influenced artistic practice.

Bjerstedt thus discusses the use of metaphors as significant ways in which artists operate but also reflect on their production. There are of course some issues with the idea that art forms

mirror themselves, the metaphor of mirroring reduces relations between different art forms to binaries which reduces the borderlands or the blended space to only two art forms.

The book not only combines a multitude of Bjerstedt's research interests, as his discussion of jazz musicians as storytellers is based on his 2014 PhD dissertation. Already in his dissertation, he commented on the potential of the area he had explored for jazz musicians: 'The field of conceptual loans between the arts has been demonstrated to be a rich and fertile domain for further research. In order to not only deepen but also broaden the investigative perspectives on intermedial metaphors, other art forms ought to be taken into consideration' (Bjerstedt, 2014, p. 349). Here, he specifically refers to the use of the word 'musicality' in spoken theatre. The book takes this previous research one step further, connecting his earlier work with new findings into a coherent publication that also reflects on the particular ways these metaphors influence the creative practices of artists.

Especially the educational possibilities of the metaphor of storytelling make the book interesting. As the author argues, this metaphor can be used to summarize important elements (especially temporal aspects) of jazz improvisation. In that sense, storytelling is a way to analyze the act of improvising and a pedagogical tool to underline the multidimensional character of jazz improvisation. The metaphor thereby turns into a way to make tangible skills that go beyond music theory. 'Storytelling' can function as a multidimensional temporal analysis of improvisation as a 'now', an inner voice and vision and relations to pre-existing materials as well as plans or expectations of what is to come.

Bjerstedt opens his conclusion by stating the contribution of his book as follows: 'This study could be viewed as an expansion from word to world: from the terms "storytelling" (as used with regard to jazz improvisation) and "musicality" (as used with regard to spoken theatre) to a multitude of implications regarding theoretical issues and artistic practice, as well as educational and sociological perspectives' (p. 127). The author finds many similarities between the ways in which theatre and jazz practitioners use these metaphors, metaphors that are both appealing and useful since these art forms have common attributes: 'Both have to do with qualities and abilities that are needed throughout the sequence of consecutive moments that make up the temporal performances of jazz improvisers and actors' (p. 130).

Bjerstedt concludes that the metaphors he has investigated should be seen as bidirectional. With that he means that if musicality is used as a metaphor in a theatre setting, it says something about what theatre can be as well as it says something about what musicality can be. He continues to argue that if a jazz solo is considered to tell a story, this is a metaphor based in written or spoken language, but at the same time, the sounding music itself is a metaphor. In that perspective the meeting point - or blended space - between the different art forms means that the metaphor is active on a linguistic as well as a musical level.

As language also structures reality, a question that arises is if a discourse about 'telling a story' also constructs some kind of reality that musicians have started to believe in? Does that create a kind of circularity in the argument of storytelling as a metaphor? This chapter is an interesting reflection as it shows how theoretical discussions and abstract concepts can influence the way practitioners think and the way their practice is formed. In other words, academic reflection turns into a catalyst for new artistic practice. Therefore, questions such as those posed here above are not the most important, as the book is not primarily focused on thinking about jazz and theatre, but rather about how to create them.

The main contribution of the book is in the areas of artistic practice as it analyzes the ways in which artists aim to make those parts of their practices that are hard to describe conceivable by using metaphors from other art forms. In that perspective, the book has great potential in educational contexts, as it both indicates how those parts of practices that are hard to express in words can be transmitted, and at the same time provides food for reflection on the fact that

many ways in which practices are described rely heavily on metaphors. Finally, the book is a valuable reminder of the impact that academic research has on the practical activities of artists.

Mischa van Kan

Svensk hifi-kultur

Alf Björnberg, 2020. *En trovärdig illusion av musik. Den svenska hifi-kulturens uppgång och nedgång*. Mediehistoriskt arkiv 46. Lund: Föreningen Mediehistoriskt arkiv. ISBN 978-91-985-8012-9.

Hifi, vad är det, varför är det viktigt? Förkortningen står för "High Fidelity", "hög trohet" eller på svenska, "hög naturtrohet". Titeln på Alf Björnbergs bok *En trovärdig illusion av musik. Den svenska hifi-kulturens uppgång och nedgång* är tagen från en tidskriftsläsares definition av hifi som en "illusion av musik": "Musik är live. Hifi är en plastbit och en mängd elektronik. Därav illusionen" (s. 202). De teknologier, idéer och diskurser som utgör hifi-begreppets centrala nätverk av innebörder, handlar om koncentrerat *lyssnande* till *inspelad* musik med för ändamålet dedikerad *apparatur* med föreställd hög ljudkvalitet eller naturtrohet vad gäller avläsning/uppspelning av mjukvara, signalbehandling, kablage och återgivning genom högtalare eller hörlurar – ett av 1900-talets centrala och särpräglade bidrag till musikens receptions-praktiker.

Syftet är att "empiriskt undersöka i detalj ... hur hifi-idealet har artikulerats historiskt i en svensk kontext" (s. 15). Han utgår därför i undersökningen – som omfattar perioden från ca 1925 till nutiden – från expertlyssnarnas, delvis konsumenternas, perspektiv, snarare än producenternas. Det är en diskursanalytisk studie, som söker efter spår av den "centrala regulativa grundföreställningen" för hifi: "en så hög grad som möjligt av uppfattningsbar likhet mellan teknologiskt reproducerat ljud och icke-reproducerat ljud är eftersträvansvärd, och den är möjlig att åstadkomma med hjälp av tekniska innovationer" (s. 18). Som kronologisk och mediehistorisk ram finns teknologisk utveckling av "hårdvara" (som grammofoner, radioapparater) och "mjukvara" (som fonogram) med. Främst diskuteras dock hur de skiftande teknologierna kulturellt och diskursivt har *tilldelats* (eller frångåtits) attribut och kvaliteter i diskursen. Han tar därmed utgångspunkt i en större medieteoretisk diskussion. Bokens anslag är brett och rörligt, men konsekvent genomfört.

Teoretiskt är ett par huvudperspektiv utgångspunkter för att belysa genomgående drag och förändringar i hifi-kulturen, som med teorin historiseras och kontextualiseras. Primärt är det Jay David Bolters och Richard Gruisins begrepp "hypermedialitet" (*hypermediacy*) som operationaliseras för ljudreproduktionsmedier. Med "hypermedialitet" åsyftas här en process där både medium och medieringsprocessen av ett musikaliskt material framhävs istället för att döljas. Det är något som potentiellt står i motsats till hifi-idealet om "hög (natur-)trohet"; apparaturen som transparent direktkanal mellan ursprunglig ljudhändelse – framförandet, kompositionen – och lyssnarögonblicket vid en annan tidpunkt. Björnberg beskriver processen som ett pendlande mellan bejakande av mediet som *medium* och ett förnekande av mediets inverkan på musiken. Det handlar alltså om en (ibland) dubbel lyssnarstrategi: att samtidigt avnjuta "den transparenta presentationen" av musiken och mediets "opacitet". Tanken kan gå till situationen att avlyssna en lp med favoritmusik på en välfungerande stereoanläggning; samtidigt och direkt nås du som lyssnare "transparent" av musiken och erfar "hypermedialt" mediet och medieringsprocessen i pickupens rörelser över skivan, knäppningar, brus och biljud. Hypermedialitet betyder ett framhävande *både* av mediet och medieringsprocessen (s. 14) *och* av det "som låter bra" (s. 200). Denna hypermedialitet återkommer författaren till genom texten, ofta mer implicit än explicit. Därutöver anknyts till begreppen *medialisering* och

musikalisering (Pontara och Volgsten, 2017), det senare syftande på en process av ökad musikalisk närvaro i samhället.

Huvudkällorna är tidskrifter och dagspress – till synes kompletta årgångar av tidskrifterna *Populär Radio/Populär Radio och Television/Radio och Television* (1929–1982) samt *Stereo-Hifi/Hifi & Musik* (1970–) – och en hel del annat tryckt material. Dispositionen är kronologisk och tematisk. I kapitlen ”Elektricitet”, ”Kvalitet” och ”Flexibilitet”, tecknas de stora linjerna i hifi-kulturens uppgång, utveckling och nedgång.

Runt 1925 gav elektrisk inspelnings- och uppspelningsteknik, radio och ljudfilm, nya förutsättningar för konsumtion av inspelad musik. Redan på 1930-talet var flera tankemodeller om lyssnande till medierad musik etablerade i en tidig hifi-diskurs. Begreppet hifi handlade om ett vitt spektrum av musikteknologiska aktiviteter som utgick från elektrisk teknik:

hobbybyggande av radioapparater, gramfonskivor, mobilt lyssnande och fjärrmanövrerade apparater, liksom heminspelning. Blomstringstiden inföll under perioden från början av 1950-talet till en kulmen under 70-talet, då högkvalitativ mediering av utpräglad lyssningsmusik på lp-skivor, spelade på dedikerade stereoläggningar, dominerade. En period med mer mobil och ”lågkvalitativ” lyssning medelst ”freestyle” (Walkman) och ”bergsprängare” följde på 1980-talet, med ett gradvist sammanbrott för hifi-kulturens mer enhetliga värden. En del av förändringen inleddes med förbittrade – inte helt sakliga – diskussioner om den digitala cd-tekniken. Dessa följdes av en nedgång för en entydig diskurs med sanningsanspråk och påföljande splittring mellan olika, allt mer subjektivt odlade ideal och meningar om innebörden i ”ljudkvalitet”, ”naturtrohet” och teknikens ”musikalitet”. Med Internet förändrades förutsättningarna igen med fildelningsdebatt, mediekonvergens och såväl illegalt nedladdad som legalt strömmande, bitreducerad musik. Redogörelsen slutar i den epok där vi nu befinner oss: ljudets flexibilitet och mobilitet har blivit överordnade tidigare ideal om transparens, naturtrohet och ljudkvalitet. ”Hifi” är således teknik, kultur och diskursiva praktiker, utvecklade i ett intrikat samspel.

Hifi fick sitt stora genombrott efter andra världskriget, då innovationer som högfrequensmagnetisering, FM- och trådradio, *Full Frequency Range Recording* (ffrr), transistorer, tråd- och rullbandspelare, lp- (som tidigt kallades ”vynylskiva”) och ep-skivor slog igenom. Hifi-kulturen kopplades under 1950-talet diskursivt till mer solitära sätt att lyssna, livsstil och genus (”rökande män med skägg”, ”hifi-entusiaster”, ”audiofiler”, ”hifi-narkomaner”), heminredning, transparent mediering av musik och ”transportmetaforer”; upplevelsen att uppslukas av medierad musik. Hifi blev en viktig del av konsumtionskulturen under välfärdsårens stora ekonomiska tillväxt.

Björnberg lyfter centrala begrepp i den tidiga hifi-diskursen på 1920- och 30-talen: ”ljudkvalitet” och ”naturtrohet”. ”Ljudkvalitet” står, som ordet antyder, för en kvalitet hos själva mediet eller teknologin. ”Naturtrohet” syftar på transparens hos mediet, där lyssnaren når fram till det naturliga ”första” ljudet, som det antas ha låtit vid framförandet. Dessa begrepp och tankefigurer kommer att under flera decennier vara styrande. Även om idén om en ursprunglig ljudhändelse, fångad på inspelningen, är stark under lång tid och kopplas till exempelvis konstmusik på lp, ifrågasätts den efterhand. Det blir uppenbart att ”den ursprungliga ljudhändelsen” är en illusion – så vad exakt ska ”troheten” i återgivningen förhålla sig till? Björnberg visar tydligt hur lyssnarna genom medieringen av musik under etthundra år också gradvis vänjer sig vid att musik ”ska” låta på ett visst sätt, t ex med en ”mörk ton” (som inte är särskilt realistisk eller ”naturlig”) och endast med svårighet förmår lära om, trots att ljudkvaliteten hela tiden tycks utvecklas mot allt högre grad av ”naturtrohet” – i såväl mer absoluta tekniska som diskursiva termer. Kvalitetshorisonten är i ständig rörelse. Det är i allt detta en utmärkt teknikhistoria som presenteras: författaren pendlar mellan initierade redogörelser för hur teknologier varit byggda och fungerat, till att redogöra för särdrag i diskurserna om dem. Många träffande citat får undertecknad att le – särskilt de som uttrycker vad som måste betraktas som ren vidskeplighet och magiskt tänkande kring ljudritualer och

format, såsom den närmast religiösa tron på vinylskivan som bärare av "sanning" och "musikalitet".

Något jag saknar? Jag hade gärna sett en lite mer utvecklad diskussion kring begreppet "work of phonography" i relation till hifi-diskursen, som här blir litet allmän. Eftersom boken behandlar hifi ur svenskt perspektiv, förvånar det att The Pirate Bay inte nämns fast Napster gör det - flera betraktare har pekat på Spotify som "det legala svaret" på The Pirate Bay - båda svenska företag. Här aktualiseras frågor inte bara om lyssnandet utan om Sverige som musikteknologisk frontlinje och innovativt geopolitiskt rum för hela den utveckling som Björnberg beskriver, något som skulle kunna ytterligare motivera ämnesvalet. Visst hade en liten diskussion om Sverige som trendsättare och viktig global aktör inom medieteknik - telefonernas, datorernas, musikapplikationernas och datorspelens förlovade land - varit på sin plats? Och var befinner sig svensk hifi-kultur i relation till internationell dito?

Det är en rik bok: de spår som författaren avsett att söka följs noggrant upp och syntetiseras väl. Mina funderingar handlar därför inte om brister, utan om processer som går åt litet olika håll i de sista tio årens utveckling. Många av de ideal som burits fram av hifi-kulturens diskursiva agenter har idag väsentligen problematiserats eller upplösts. Men kanske är vårt samhälle sedan en tid på väg in i en ny "ljudkultur", en efterföljare till hifi, där en del av de gamla idealen omgestaltas. Kanske är "nedgången" mer en genomgångsfas? Genom den epok som Alf Björnberg skildrar fanns det en "hög-hifi", odlad av företag och resursstarka personer med tid och ekonomiskt kapital att investera i dyr ljudreproduktionsapparat. För dem fanns - och finns - det ingen övre gräns för vad en gramfon eller ett par högtalare kan, eller får, kosta. Samtidigt fanns det en "låg-hifi" för en mindre resursstark men kvantitativt större grupp av konsumenter, som nöjde sig med billigare, mer "kompromissad" utrustning - Björnberg exemplifierar detta med 1950-talets radiogramfon som "mittfåra" inom hifi. Denna kategori konsumenter - ofta yngre - använder senare t.ex. bergsprängare, freestyles, Ipods och telefoner för lyssnandet. En tidskrift som *Hifi & Musik* - som Björnberg återkommande refererar till - har speglat både "hög" och "låg" hifi, men uppvisar på senare år en splittrad bild vad gäller vilken apparatur som behandlas. Den recenserade musiken kommenteras heller inte ur ett hifi-lyssningsperspektiv. I tidskriftens musikavdelning kan en jubileumsutgåva 2018 av *The Beatles* (1968) med högupplösta surroundmixar recenserar utan att dessa hifi-produkter i sig värderas eller kommenteras: musik kodad och mixad på detta sätt är relaterat till ett hifi-förhållningsätt till (och diskurs om) musik, en "hög-hifi", där trohet mot mastern utlovas. I den nutida diskursen har trohet mot mastern möjligen ersatt idén om trohet mot framförandet. I min skivhylla står en musik-Blu-ray, kodad i vad som kallas "ultra high quality audio" - Rushs *Fly by night* (lp 1975) - följande utlovas: "With this disc you are now able to hear what we hear in the studio...". Nog låter det som hifi?

Musik i, låt säga, 24 bitars/48 kHz upplösning och mixad i 5.1, på format som *Blu-ray*, verkar ha fått en något större "plastbits"-konsumerande publik under 2010-talet - särskilt gäller det utgivning inom mer "elitära" genrer. Några bedömare har identifierat en grupp konsumenter som köper och lyssnar på musik i 5.1 eller 7.1-format för att det är just högupplöst surround - alltså en form av "hypermedial", audiofil tekniklyssning, för att tala med Björnberg. Detta i motsats till att en del av hifi-samhället av tradition kopplat idén om naturtrohet till stereo, även till mono (!), där någon hävdade att skillnaden mellan dem är densamma som att lyssna till *musik* (mono) respektive *ljudåtergivning* (stereo). Bilden kompletteras av lp-skivans - med dess "transparentare reproduktionskedja" - oväntade återkomst (s. 230 ff). Detta står förstas i strid med den övergripande tendensen med lyssning till strömmande, relativt lågupplöst musik - lägg till detta "lo-fi" eller "Low Fidelity" som samtida produktions- och lyssningsideal inom viss populärmusik. Samtidigt finns andra tendenser. Sommaren 2020 blev *8D music* spritt som teknik i populärmusiken - distribuerad strömmande. Det är en teknik med uppenbara föregångare i konsthuvud- och *3D-ljud* (s.

92), som ger en hisnande spatialisering med hörlurslyssning. 8D-musikens genomslag hos yngre generationer, som inte primärt lyssnar på musik stationärt, kan möjligen representera ett steg mot ett annat slags "audiofil" framtid. En helt motsatt samtida tendens till denna hypermediala hörlursmusik är stereons försvinnande inom "låg"-hifi: Bluetooth-högtalare är ofta kubformade burkar med god basåtergivning, där allt ljud blir mono. Detta verkar inte bekymra återförsäljarna eller konsumenterna nämnvärt. Från egen lärarerfarenhet vet jag att "mono" och "stereo" för många är problematiska begrepp. "Monokompatibilitet", någon?

Till sist en personlig reflektion. Ett barndomsminne av att fråga min far om innebörden av begreppet hifi kommer upp under läsningen. Dess möjliga fortsättning i en internaliserad föreställning att ett "gott hem" har en stereoanläggning med noggrant utvalda och placerade enheter, bra kablar och korrekt avstånd mellan högtalarna, som ger musikalisk kvalitet, *överordnat* anläggningens betydelse som inredningsdetalj och möbel, ingår - inser jag - i hifi-diskursens djupstruktur.

Alf Björnbergs bok förtjänar en framskjuten plats i den musikvetenskapliga medieforskningsbokhyllan. Boken är skriven med föredömlig exakthet och klarhet, med många tankeväckande resonemang och slutsatser: det finns många "guldöron" i boken. Vissa genomgående teman och avsnitt, t ex om radions, det digitala ljudets och det mobila lyssnandets utveckling, är särskilt läsvärda. Till sist, med en tankefigur lånad av Tellef Kvifte: den digitala tekniken har gjort musiken, mer, inte mindre, analog! Kanske därmed också mer naturtrogen? Alf Björnbergs bok kan med fördel avnjutas i stora klunkar till vårens första semla.

Toivo Burlin

Kungl. Musikaliska Akademien 250 år

Pia Bygdéus, Torbjörn Eriksson och Erik Wallrup, red., 2020. *250: Kungl. Musikaliska Akademien 1771–2021*. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 148. [Möklinta]: Gidlunds förlag, 254 s. ISBN 978-91-7844-433-5.

Kungliga Musikaliska Akademiens festskrift, utgiven med anledning av 250-årsjubileet 2021, är en praktfull, rikt illustrerad volym med hårda pärmarna i rött och guld. En historik författad av Mattias Lundberg och sex fördjupande essäer av andra akademiledamöter och forskare upptar lejonparten av boken. Susanne Rydén och Fredrik Wetterqvist, preses respektive ständigt sekreterare, står för de inledande texterna, medan anekdoter återgivna av Torbjörn Eriksson avrundar helheten. Artiklarna i boken placerar Kungl. Musikaliska Akademiens tillblivelse i ett historiskt sammanhang och synliggör målsättningarna och de skiftande formerna för verksamheten. Utöver detta diskuteras hur verksamheten har påverkats av olika samhällsliga omställningar, enkanterligen kultur- och utbildningspolitiska reformer. Artiklarna är försedda med utförliga källhänvisningar, vilket bidrar till att höja bokens vetenskapliga värde.

Mattias Lundbergs historiska översikt belyser Kungl. Musikaliska Akademiens olika verksamhetsfält alltifrån rekrytering och ackreditering av musiker till institutionaliserad musikutbildning, kulturpolitiskt engagemang och publikationsverksamhet. Även organisatoriska förändringar och ömtåliga frågor ur det nära förflutna tas upp till diskussion. Centrala funktionärers, speciellt presides och sekreterares utsagor och handlingar ligger till grund för framställningen som präglas av både analytisk skärpa och språklig elegans. Av akademiens aktiviteter under de senaste årtiondena bör nämnas den systematiska dokumentationen och levandegörandet av det svenska muskarvet i form av skivinspelningar, musik- och personhistoriska undersökningar samt nätbaserade resurser – en enastående prestation ur ett finländskt perspektiv. Ett ämne för fortsatt forskning kunde vara akademiens och dess konservatoriums internationella utstrålning, speciellt dess betydelse som utbildningsanstalt för

utländska musiker från Östersjöregionen. Exempelvis kan nämnas att ett fyrtiotal personer bördiga från Finland studerade vid Kungl. Musikaliska Akademien från mediet av 1850-talet till 1911, enligt material tillhandahållet av professor Vesa Kurkela vid Sibelius-Akademien. Stockholm attraherade musiker från den tidigare östra rikshalvan, i synnerhet innan institutionaliserad musikundervisning etablerats där i början av 1880-talet.

Erik Wallrups essä "Grundstenar till en akademi" är ett viktigt komplement till Lundbergs historik, då den placerar grundandet av Kungl. Musikaliska Akademien i en kulturhistorisk kontext. Wallrup analyserar akademibegreppets olika betydelser i relation till upplysning och nyhumanism samt faktorer som bidrog till Kungl. Musikaliska Akademiens grundande, inklusive Gustav III:s roll i sammanhanget. Hanna Enefalks artikel "Huru hedrar man dem då?" visar att kvinnor upptagits som ledamöter i akademien alltsedan 1780-talet, om än i mycket mindre utsträckning än män. Operasångerskor, pianister och tonsättare har varit väl representerade bland de kvinnliga ledamöterna. En något överraskande uppgift är att kvinnornas andel legat under 20 procent under 1900-talets fyra sista decennier, vilket motsvarar nivån fram till 1870-talet då de kvinnliga ledamöternas antal ökade i takt med förbättringar i kvinnors samhällsliga rättigheter. Enligt Enefalk har en större jämvikt mellan könen observerats sedan millennieskiftet, samtidigt som urvalet av instrument och genrer har breddats.

Av artiklarna i festskriften framgår att 1970-talet var en brytningspunkt i Kungl. Musikaliska Akademiens verksamhet på olika plan. Under rubriken "Ett utvidgat konstmusikaliskt fält" beskriver Märta Ramsten hur akademien blev tvungen att ompröva sin syn på konstmusik som en följd av jazz-, folk- och populärmusikens expansion. I artikeln "Det oundvikliga vägskälet" skildrar tidigare ständige sekreteraren Bengt Holmstrand på basen av egna erfarenheter högskolereformen, som ledde till att Musikhögskolan i Stockholm skildes 1971 från Kungl. Musikaliska Akademien, samtidigt som nya musikhögskolor inrättades i andra delar av landet. Akademiens uppgift blev, enligt dåvarande statsrådet Ingvar Carlsson, att "på ett fritt och obundet sätt [...] fullfölja sin musikfrämjande verksamhet, omfattande både allmän bevakning och initiativ över hela musikfältet" (s. 220). Med tanke på den nuvarande internationella trenden att sammanslå konsthögskolor och inlemma dem i universitet, framstår Bo Wallners och 1965 års musikutbildningskommittés vision om "musikaliskt studie- och forskningscentrum med väsentligt större konstnärlig och pedagogisk och vetenskaplig spännvidd och verksamhetskraft än om dessa institutioner skulle arbeta – som nu sker – isolerade från varandra" (s. 213) som profetisk.

I likhet med andra akademier och ordenssällskap instiftade under det sena 1700-talet har Kungl. Musikaliska Akademiens verksamhet en dubbel karaktär, präglad av en in- och utåtvändhet. Å ena sidan engageras en exklusiv skara inhemska och utländska ledamöter i aktiviteter med ceremoniella inslag, å andra sidan bedrivs en allmännyttig verksamhet i form av stipendieutdelningar, folkbildande aktiviteter, publikationer och sakkunniguppdrag. I festskriften konstateras att akademiens möjligheter till självständigt agerande i musikstrategiska frågor har ökat i och med skilsmässan från musikhögskolan. Akademiens folkbildande verksamhet beskrivs av Boel Lindberg i artikeln "God musik för alla". En bakgrundsfaktor är att akademien bestått av både professionella musiker och amatörer i samhälleligt framstående positioner. Boel Lindberg lyfter fram bl.a. Johan Peter Cronhamns insatser för främjandet av musikutövandet i landsorten samt initiativet till att grunda små professionella symfoniorkestrar utanför huvudstaden i början av 1900-talet.

Vad ett ledamötskap i Kungl. Musikaliska Akademien i praktiken inbegriper, förutom ära och berömmelse, kan vara svårt att förstå för en utomstående. Gunnar Bucht belyser frågan ur en synnerligen aktiv ledamöts perspektiv. Sociala aspekter och personlig utveckling, men framförallt en vilja att tillsammans med övriga ledamöter verka för det svenska musiklivet på olika plan lyfts fram i resonemanget. En systematisk undersökning av ledamöternas uppfattningar om akademiarbetets betydelse vore intressant att ta del av. Sammanfattningsvis

kan konstateras att festskriften *250: Kungl. Musikaliska Akademien 1771-2021* är en omsorgsfullt redigerad, högklassig publikation och ett väsentligt bidrag till den svenska musikhistoriska forskningen.

Peter Peitsalo

Hiphop som musikalisk och social praktik

Andrea Dankić, 2019. *Att göra hiphop. En studie av musikpraktiker och sociala positioner*. Malmö: Universus Academic Press. 205 s. ISBN 978-91-87439-59-9.

Att göra hiphop. En studie av musikpraktiker och sociala positioner är Andrea Dankićs doktorsavhandling i etnologi, framlagd och försvarad vid Stockholms universitet i december 2019. Studien tar sin utgångspunkt i hur stereotypen kring den äkta hiphoputövaren – en ung man från förorten med aggressivt uttryck – kritiserar och reproduceras i tre olika hiphopkontexter: på den så kallade battleraps scenen, bland DJ:s på klubbar och i musikläger för unga tjejer.

Eftersom ämnesdisciplinen är etnologi skriver Dankić, genom sitt fokus på en musikpraktik, med automatik in sig i området musiketnologi, där forskare som Alf Arvidsson, Marika Nordström och Owe Ronström sedan tidigare är tongivande. Dankićs avhandling är även ett värdefullt bidrag till framväxten av det tvärdisciplinära och svenska hiphopstudiefältet där den utgör en fortsättning på tidigare doktorsavhandlingar om hiphop av Susan Lindholm (historia), Kalle Berggren (sociologi), Jacob Kimvall (konstvetenskap) och undertecknad (musikpedagogik).

I Dankićs avhandling görs som sagt empiriska nedslag bland klubb-dj:ar och battlerappare samt i ett musikläger för unga tjejer. Det är en rik empiri som presenteras, och den visar den mångfald av hiphop som existerar utanför den kommersiella hiphoppens topplistor och ekonomiskt lukrativa bransch. Avhandlingens huvudsakliga syfte är att analysera hur hiphopskapande konstitueras i mötet mellan olika musikpraktiker, kunskaper, färdigheter och sociala positioner samt i en idealtypisk hiphopposition. Syftet löper som sig bör också som en röd tråd genom arbetet och besvaras därtill på ett tillfredsställande vis genom att hiphoppens sammanhang introduceras i kapitel 2 och utvecklas i de tre empiriska kapitlen "Kongeniala färdigheter", "Aggressivitet med fitness" och "Passa micken", samt i den avslutande diskussionen som givits rubriken "Villkorad hiphop". I arbetet finns dock ingen tydlig problemformulering. I stället lanserar Dankić själv begreppet "idealtypisk hiphopposition" som sedan undersöks i studien. Det är på många vis ett rimligt antagande att denna position existerar, och begreppet framstår som användbart, särskilt i resultat, analys och diskussion. Dankić skriver dock strax före syftesformuleringen att den idealtypiska hiphoppositionen genomgående upptäcktes i analysen av det empiriska materialet. En kritisk invändning skulle därmed kunna vara att resultaten föregrips i studiens syfte. Å andra sidan går det att se hur Dankić närmar sig det empiriska fältet ganska förutsättningslöst för att i den avslutande skrivprocessen formulera ett syfte som gör det möjligt att presentera studien i vetenskaplig form. Dankićs rika empiri visar framför allt hur mångfacetterad svensk hiphop är och att den idealtypiska hiphoppositionen kanske endast är en estetisk chimär och föreställd position.

En bra avhandling bör ställa frågor, och en fråga som etsar sig fast hos mig som läsare är hur stark den ideala hiphoppositionen egentligen är? Kanske existerar liknande estetiska idealpositioner inom andra genrer som t ex jazz, vilket kan skönjas i Howard S. Beckers klassiska studie om jazzmusiker i boken *Outsiders* från 1963. Det är möjligt att dagens unga jazzutövare på olika musikutbildningar medvetet eller omedvetet behöver förhålla sig i sitt

konstnärskap till bilden av en arketypisk musikerposition som gestaltas av legendarer som t ex Miles Davis, John Coltrane och Charlie Parker.

Christopher Smalls term *musicizing*, med Lars Lilliestams översättning av ordet till *musikande*, används som teoretiskt begrepp, vilket innebär att musik förstås som något människor ägnar sig åt, ett slags görande. Begreppet blir användbart i samtliga tre hiphopkontexter som alla utgör rika exempel på hur vår tids musikande kan se ut. Människans behov av att göra musik genom improviserat rappande och skivspelande blir tydligt i empirin, men även viljan att förmedla det estetiska hantverket som synliggörs i musiklägerkontexten där äldre, mer erfarna, lär yngre noviser i ett slags lärjungeskap vilket sker i enlighet med hiphoppens klassiska pedagogiska filosofi "Each One Teach One". Avhandlingens empiri flaggar alltså för att det allmänmänniska i att lära sina medmänniskor och agera förebild för yngre nybörjare kan ske lika naturligt och självklart som det egna görandet. Det öppnar för en möjlig förståelse av Each One Teach One-filosofin inom hiphop som tätt sammanflätad med Smalls begrepp musikande, vilket skulle kunna borga för framtida begreppsutveckling.

I den feministiska musiklägerverksamheten framträder hur klass slår igenom inom kulturverksamheten genom att förortstjejer tycks lysa med sin frånvaro. Det finns en hög grad av medvetenhet bland arrangörerna om att målgruppen "tjejer som gillar hiphop" inte räcker för att nå kategorin "förortstjejer". Sådana föreställningar om en kategori (om än med hög risk för fördomar) leder i sin tur till praktiska anpassningar, som exempelvis att lägret bör genomföras dagtid utan övernattnin, eftersom förortstjejer på grund av sina hemförhållanden kanske inte ges tillåtelse till att sova borta från hemmet. I studien om batterapparna framträder också hur bilden av den jämställda svenske mannen konstrueras av rapparna som kontrast till bilden av den gängse amerikanske rapparen. För mig som läsare blir det tydligt att den globala hiphoppen samtidigt är väldigt lokal till sin karaktär och att den svenska kontexten blir en stark motpol till den amerikanska ursprungsvarianten. Hiphoppen är alltså full av paradoxer, vilket också framträder i Dankićs avhandling.

Avhandlingsprojektet har genomförts under det politiskt medvetna 2010-talet, där sociala rättvisefrågor genomsyrat både akademien och de hiphoparenor som har varit föremål för avhandlingens delstudier. Det finns således både en tid före och efter denna avhandling. Min egen doktorsavhandling från 2007, *Rapp i käftan. Hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier*, hade exempelvis också fokus på olika hiphopkontexter där hiphoputövare medverkade: amatörer och professionella, män och kvinnor osv. Men det blir uppenbart att den i likhet med Dankićs avhandling är ett barn av sin tid. De kvinnliga hiphopmusiker (lika många som de manliga) som deltog i min avhandlingsstudie betonade då att de inte identifierade sig som specifikt "kvinnliga" hiphopmusiker utan som musiker på samma villkor som sina manliga kollegor. Senare, under 2010-talet, har olikheter mellan könen alltmer kommit att betonas, framför allt inom den feministiska våg som utgör ideologisk bas för de separatistiska musikläger som presenteras i Dankićs avhandling. Detsamma gäller frågor om ras och etnicitet. Även om de flesta informanter i min studie hade föräldrar från andra länder så fick det inte någon större betydelse för analysen eller i diskussionen som följde. I Dankićs avhandling finns däremot ett teoretiskt ramverk bestående av intersektionella perspektiv med fokus på maktordningar kring ras och kön. Under 2000-talets första decennium var begrepp som ras/rasifiering fortfarande kontroversiella och ovanliga inom svenska humanvetenskaper. I Dankićs avhandling används begreppen så självklart att det inte längre tycks finnas något kontroversiellt kvar. Läsaren förväntas förstå "ras" som enbart en social konstruktion och inte som en biologisk indelning av människan i olika raser, vilket tidigare forskning har gjort gällande. Jag vill dock hävda att ras/rasifiering fortfarande är laddade begrepp och att de, trots att de ges ny betydelse, ändå bör placeras i någon form av historisk kontext. Det återstår därmed att se hur begrepp som "ras" och "rasifiering" kommer att användas i framtida studier. En annan fråga som väcks i sammanhanget är huruvida det ens hade varit möjligt att genomföra

könsseparatistiska musikläger under 2000-talets första decennium? Frågan är kanske mer retorisk än öppen, men den signalerar att mycket hinner hända på 10–15 år, både i den trögrörliga akademien och inom hiphoppen.

Förutom avhandlingens viktiga musikaliska redogörelse bidrar den även till ökad kunskap kring barn- och ungdomsläger med ideologiska förtecken som historiskt funnits i olika politiska och religiösa sammanhang. Här framstår med all tydlighet vikten av en antagonist eller fiende, något att vända sig mot för att forma gemenskap. Detta synliggörs i en textrad från musiklägerexemplet:

Stå rakt ställ krav vi ska ta ner dom en vacker dag
Patriarkatet är det som splittrar
Det fantastiska vi har, systerskapet

Det är givetvis möjligt att göra många olika läsningar och tolkningar av denna välskrivna och intressanta avhandling, som utgör ett viktigt och centralt bidrag till både etnologi och hiphopstudier. Helt klart är att den kommer att bli en viktig kunskapsbas för framtida musiketnologer och hiphopforskare, som kommer att kunna relatera till, jämföra med och bygga vidare på dess rika empiri för att vetenskapligt kunna beskriva hiphopmusikandets rika komplexitet och mångfald.

Jag pekade tidigare på tiden före 2010-talet, och det finns också en tid efter. Den skyntas redan i form av genomslaget för en ny våg av svensk hiphop. Denna nya våg genomsyras av en estetik som tydligt framhäver kriminalitet, där genrens inneboende autenticitetssträvan medfört att somliga av vår tids hiphopmusiker både suttit häktade misstänkta för grov brottslighet och rentav blivit mördade som i fallet med artisten Einár. I ljuset av detta går Dankićs avhandling att läsa som ett viktigt tidsdokument över det 2010-tal som nu ligger bakom oss.

Johan Söderman

1917 and the rise of Russia and the United States

Wolfram Enßlin and Christoph Krummacher, eds., 2020. *Krieg und Revolution: 1917 als (Ein-)Bruch der Moderne. Tagung der Strukturbezogenen Kommission Kunstgeschichte, Literatur- und Musikwissenschaft vom 16. bis 18. November 2017*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag. 186 pp. ISBN 978-3-776-2883-7.

The ideological framework of the cultural change that has become epitomized by '1917' was constituted by Bolshevism and Wilsonianism. Lenin's ultimate goal was the establishment of a global communist society. Wilson's goal was to make the world safe for democracy and capitalism with the United States as the hegemon. Lenin's goal implied world revolution, Wilson's goal was to promote a smooth continuation of societal trends in Europe and in North America, Jörg Nagler observes in his article in *Krieg und Revolution (War and Revolution)*.

The Russian word soviet means "council". Lenin regarded the Paris commune in 1871 as a model for the dictatorship of the proletariat. The Parisian model was emulated in the Russian revolution in 1905 in the shape of soviets of workers, peasants and soldiers. In October (November) 1917 the Bolsheviks took power in Russia in the name of the soviets. They gave name to the new state. At the same time as Lenin appropriated the 'soviet' label his party established its dictatorship. It must keep power in Russia waiting for the socialist revolution to occur in Germany.

The socialist revolution did not materialize in Germany. However, Germany and Russia would share a fateful history throughout the next seventy years. The Weimar Republic remained paramount in Soviet foreign policy. The Russian communist project became

paramount in the cultural life of the Weimar Republic. The central message of the anthology *Krieg und Revolution* is that in the 1920s Russia and Germany belonged together not only as a historical entity but also as a cultural space. Stalin's turn towards Russian nationalism and the assault on the social democrats in Germany by the Comintern from 1929 onwards were fateful political mistakes.

Krieg und Revolution is a compilation of twelve disparate lectures from a conference in Leipzig in November 2017. A central theme is the impact of the Russian revolution on the cultural scene in Germany and the Soviet Union. The main stage is occupied by Berlin, St. Petersburg/Leningrad and Moscow. A related theme is the significance of the entry into the Great War by the United States in 1917. This sideshow meanders through Paris, Hollywood, New York and Paterson, New Jersey. Secular trends in serious and popular music are pressed into the Procrustean bed of 1917 in articles by Helmut Loos and Wolfgang Hirschmann, respectively.

The gist of the two contributions on music is well caught in the titles of the articles (translated here), 'Holy sobriety: The composer in modernism. Continuity instead of rupture' (Loos) and 'Avant-garde without any epoch year: Eric Satie's piano cycle *Sports et divertissements* (1914/1923)' (Hirschmann). Loos argues that 'the new objectivity' of the 'new music' and its rupture with tonality certainly was an expression of modernism. However, it did not entail hegemony. Suffice it to mention that the debates associated with the name of Theodor Adorno emerge as the summarizing focal point of Loos's catalogue of names. Hirschmann starts from the well-known musical uproars in Europe in 1913 and Stravinsky's *The Rite of Spring*. He then evokes the work of Satie as an oppositional 'soft avant-garde'. He argues that time is ripe for 'a historical-critical Satie-edition' as an ironic 'academic' rescue of the oeuvre of the erstwhile maverick.

In the anthology two articles on the cultural scene in late imperial Russia and the early Soviet Union and one on Weimar Germany stand out as especially intriguing. A fourth, on painting in the GDR, is a fine post mortem, a tale about the sad outcome of the prospects.

Frank Zöllner shows that public art in the GDR was a parody of the avant-garde art of the 1920s. He highlights the peculiar eschatological character of the Sinnstiftung (propagandist) art in the GDR. The acknowledged painters excelled in historical paintings in the style of socialist realism. The main themes were defeats of revolutionaries: the peasant wars in Germany in 1524–25, the March revolution in Germany in 1848, the Paris commune in 1871, the November revolution in Germany in 1918 and the communist revolts in some German cities in the early 1920s.

Zöllner notes how historians in the GDR described the portrayed events in a teleological manner. They declared that although all attempts had been unsuccessful, they had created a revolutionary German identity and prepared preconditions for the success of the revolution which led to the creation of the GDR in 1949. No matter that the GDR was a creation of the Soviet Union and not by German workers and that the state was the satellite of its creator.

Hannes Siegrist discusses the opposite cultural policies in the Soviet Union under Anatoly Lunacharsky and Stalin. He shows that the first commissar for culture promoted revolutionary anti-Sinnstiftung art. When Stalin consolidated his power, anti-Sinnstiftung art was eradicated. What became known as socialist realism was a re-affirmation of Sinnstiftung-art.

Lunacharsky remained true to the 'anti-regulation' pluralist trend in art that had developed in Europe from the French revolution in 1789 onwards. The Soviet authorities should not prescribe what the artists should do, because if they did the result would be 'falsifications of revolutionary art'. Art remained a competitive field in the Soviet Union in the 1920s.

Tanja Zimmermann highlights a prominent feature in Russian Soviet modernism: its profoundly religious character. The issue has certainly been approached in earlier research. However, it was not understood by people in other countries who persevered in the belief that

the Soviet Union was a socialist state in the normal sense of the word. Zimmermann shows how phantasies of the conquest of the universe became paramount among the Russian intelligentsia in socio-political utopias and in the aesthetic doctrines. In both instances the issue was cosmos and not Heaven. In their manifests the Russian 'biocosmists' presented the sun as a symbol of enlightenment and emancipation. Mankind's future lay in the space.

One of the protagonists in Zimmermann's story is the painter Kazimir Malevich. He is very well known for his 'suprematism' and paintings such as 'black quadrangle on white,' 'white quadrangle on white' and 'black quadrangle on black'. Zimmermann notes that the point of departure for Malevich was the great nothing which harboured the 'immaterial future'. This would replace paradise and help man transform himself, engulf Heaven and become God. This esoteric thinking in a certain respect became part of the worldview of artists that were directly involved in the creation of the iconography of the Soviet Union as the center of the universe. The best-known example is Vladimir Tatlin's design in 1919 for a monument to the Third International (the Comintern).

The Monument to the Third International would be placed in the Peter and Paul fortress in Petrograd. It would adumbrate the Petrine cathedral and be a 400 meters high double spiral of steel around a vertical pole. The double spiral was a symbol for the opposition between the sun and the moon and also a symbol of the fact that the proletariat had broken their chains.

Tanja Zimmermann demonstrates that the worldview that informed the paintings by Malevich and the monument which Tatlin designed had their counterparts in ideas of a similar kind in the Soviet ruling circles in the early 1920s. The bogostroitel'i, the builders of God, believed that the Soviet Union would defeat death. These people saw to it that the corpse of Lenin was embalmed in order for him to be resurrected in the future. Zimmermann does not mention this example but concentrates instead on the 'cosmic' dimension of Soviet self-understanding. She places the iconography around the Soviet space satellites that were named Sputnik in this framework of interpretation. She shows that this iconography was well and alive in Russian propaganda for the matches in the World Football Championship, which was held in Russia in 2018.

It is not a coincidence that the people who were launched into the orbit were called cosmonauts in the Soviet Union. It is no coincidence either that the first Soviet cosmonaut Yuri Gagarin declared that he had not seen God during his flight in the cosmos.

The Bolshevik revolution in Russia in 1917 was conceived by the protagonists as the first step to conquer not only the world but also the universe. Soviet communism as an ideology was a conscious antithesis to the teaching of the Russian Orthodox Church.

Michail Warstatt presents the implicit alternative to the Soviet Union that never came true. The title is, in translation, 'Between class and community. Revolutionary forms of staging in assembly culture and in theater in the Weimar Republic'. The author gives a vivid picture of the vibrant cultural scene in Germany in the 1920s. He makes clear that people like Erwin Piscator were conscious of the problems of attempts to transform the staging of mass movements and theatre performances into goal-oriented political actions. Warstatt notes that the élan evaporated as a consequence of the political changes in Germany in the early 1930s. The revolutionary movement ended in 'a comprehensive cultural defensive'.

Christopher Hust presents the antipode of the Russian/German utopia in an analysis of the American racist motion picture *The Birth of a Nation* by David Wark Griffith from 1915.

All the articles in *Krieg und Revolution* are equally saturated with facts and immanent analyses as those that have been mentioned in this necessarily brief review. They are equally abundantly annotated – there are more than 500 references to previous research – and highly informative.

Kristian Gerner

Spotify ur bildningsperspektiv

Cecilia Ferm Almqvist, Susanna Leijonhufvud och Niclas Ekberg, red., 2020. *Explorativ bildning i strömmade medier. Spotify som ett case*. Stockholm: Södertörns högskola, 271 s. ISBN 978-91-89109-37-7.

Cecilia Ferm Almqvist, Susanna Leijonhufvud och Niclas Ekberg är redaktörer för antologin *Explorativ bildning i strömmade medier. Spotify som ett case*, som också rymmer bidrag från Elias Schwieler, Patrick Burkart och Jon Allan. Boken är resultatet av forskningsprojektet *Evolving Bildung in the nexus of streaming services, art and users – Spotify as a case* och är uppbyggd kring elva kapitel och en avslutande "Outroduktion".

Den digitala teknikens möjligheter för lärande har intresserat forskare inom pedagogik-området under decennier. Ofta har frågan om hur den nya tekniken kan användas för pedagogiska syften stått i centrum. I denna antologi fokuseras i stället på hur musik och teknik blir del av människors liv i en sammanflätad process. Spotify är i det sammanhanget ett mycket intressant case; ett hyperkommersiellt bolag som saluför musik till alla, samtidigt som man marknadsför sig som hipp, global och individanpassad arbetsgivare. Med tanke på den pågående kritiska debatten om nätjättarnas makt och monopolliknande positioner blir boken en viktig skildring av den 2010-talets tech-yras som just tycks vara på väg att bedarra. För precis som den pågående kritiken mot företag som Facebook och Google klingar även retoriken bakom Spotifys företagsidé plötsligt något falskt, framförallt med tanke på rapporter om motstånd mot kollektivavtal, lyssnarmanipulation och köpta streams som gjort plattformen till en arena där den som är mest kapitalstark kan slå undan konkurrens och skaffa sig topplaceringar. Frågan om bildning är i det sammanhanget spännande att utforska och öppnar för insikter om hur djupt rotad teknologin kommit att bli i våra liv, men också hur det tidiga internets utopiska förställningar om jämlikhet förbytts i den krassa insikten att den fysiska världens hierarkier flyttat in också på det gränslösa nätet.

Bokens konkreta ambition är att söka svar på vad som utmärker användningen av Spotify bland de personer som deltagit i de studier som ligger till grund för antologin avseende hur relationen mellan användare och Spotify kan förstås, samt vad Spotify blir till i mötet med användarna. Mer än att studera pågående bildningsresor handlar det om att vaska fram vilka bildningsmöjligheter Spotify erbjuder. Bildning används i boken i bemärkelsen att som människa få syn på och tillvarata sina möjligheter att bli, vara, lära och tänka med andra, med musik och med teknik. Dock aktualiseras redan här problemet med bildningsperspektivet som både premiss och resultat. I bokens "Outroduktion" konkluderas nämligen att användares tidigare bildning inom området är en förutsättning för att Spotify ska kunna bli en bildningsarena. Frågan som kvarstår är dock om Spotify-användande automatiskt leder till bildning för dem som har förutsättningarna, och om tillgång till musik genom Spotify automatiskt gör samtidens musikaliskt bildade människor mer bildade än musikaliskt bildade i äldre tider. Boken snuddar förstås vid dessa frågor, och tecknar figurerna *Tågloffaren* respektive *Charterresenären* för att beskriva skillnader i hur användare tar Spotify i bruk – som antingen aktiva utforskare eller passiva konsument.

Plattformen diskuteras också med metaforen konstgalleriet när Spotify-användares botaniserande i det digitala musikarkivet liknas vid att flanera i konstgallerier. Givet Spotifys hyperkommersiella prägel inställer sig dock frågan: finns det även inslag av aktiviteter som liknar fönstershoppande i gallerior? Denna diskussion förs dock inte i boken men kan vara väl värd att utveckla kopplat till relationen mellan bildning och förströelse, vilken ytterligare hade kunnat nyansera förståelsen av vilket slags musikalisk och teknisk arena Spotify är och blir.

Idén om att bli till i sin fulla potential återkommer på flera ställen i boken men innefattar vissa motsättningar i relation till bildningspremissen. Att bli till i sin fulla potential antyder

snarast att en människas bildningssträvanden har ett slutmål som handlar om att uppnå en form av inneboende fulländning. En människas bildningssträvan har dock inget slut utan går att förstå som en ständigt pågående rörelse som löper genom livet. I motsats till bokens bildningsambitioner skymtas, paradoxalt nog, genom detta synsätt en mer instrumentell eller traditionell syn på kunskap.

I inledningskapitlet beskrivs musikalisk bildning innefatta dimensioner som estetik, etik, logik/överenskommet vetande och medborgarskap/tillhörighet. Samtidigt ges en inblick i hur Spotifys spellistefunktion möjliggör för en gift kvinna att genom olika låtar skicka dolda kärleksbudskap till en man som inte är hennes make men ”mer än en vän”. Hennes musikaliska bildningssträvanden är kanske möjliga tack vare Spotify men får näring av den under ytan spirande bekantskapen, tack vare vilken hon ger sig ut för att söka efter passande musik med rätt budskap och i rätt genre för att imponera på den mer musikaliskt kunnige mannen. Frågan är dock om denna digitala interaktion verkligen är uttryck för musikalisk bildning, eller om den bild som tecknas snarare visar hur kärlekslivets lite mer ljusskygga delar tar ny skepnad i digitaliseringens tidevarv. Svartsjuka makar får med detta kanske en ny digital plattform att bevaka i framtiden.

I elva kapitel tecknas en viktig bild av Spotify med fokus på mediets tekniska funktioner, användarnas perspektiv och den bildningspotential som möjligen går att finna i mötet mellan dessa och musik. Det handlar både om hur Spotify genom det senaste decenniets tekniska expansion till synes koloniserat musikaliskt folkbildande institutioner som public service, bibliotek och skola, men även hur Spotifys funktioner ställer nya krav på musikproduktion att anpassas till plattformen, och hur plattformen genom användning blir en del av människors vardagsliv. Det är relativt vana lyssnare som intervjuas i boken, och urvalet väcker nyfikenhet över hur icke-användarna ser på saken.

Boken öppnar för kultursociologisk reflektion, exempelvis kring hur individers kulturella kapital påverkar användandet av en plattform som Spotify. I kontexten som existerar utanför bokens fokus finns vinylskivans renässans och det ökande intresset för levande musik. Dessa utgör tillsammans en tydlig motpol till den teknikoptimism som Spotify är en del av. Sedda som parallella trender indikerar de möjligen att en viss Spotify-trötthet redan är i antågande, trots att plattformen fortsätter att öka. Om Spotify därtill, som i antologin, liknas vid ett konstgalleri aktualiseras frågan om de mest exklusiva musikaliska konstverken i vår tid är de som inte finns där. Därtill öppnar boken för en viktig diskussion om hur offentligt finansierade institutioner använder sig av det multinationella företags digitala tjänster. En tankefigur som tar form under min läsning av boken är att vår tids inställning till hyperkommersiella teknikföretag framstår som naiv. Det blir särskilt tydligt om man leker med tanken att vi skulle anlita McDonalds för att sköta våra skolmatbispisningar, och att samtalet runt lunchborden där automatiskt blir till bildning bara för att det är elever och lärare som sitter vid borden.

Riskerna och sårbarheten med digital arkivering av musik problematiseras i kapitel fyra, författat av Susanna Leijonhufvud. Där ges insikter om hur Spotifys potential för bildning är förskräckande begränsad till samtiden. Det är exempelvis tvivelaktigt om den gifta kvinnans kärleksbrev i formen spellista kommer att kunna hittas av senare generationer, som då kan få en inblick i hur musik och romantik flätades samman på 2010-talet. Inga tummade och repiga skivor som vittnar om äldre generationers festliga kvällar lämnas till eftervärlden, och framtidens barnbarn kommer inte att kunna snubbla över mormors skivsamling för att återupptäcka den i en ny tid. Frågan är därför om Spotify verkligen innebär musikalisk bildning på litet längre sikt, både mellan generationer men också för den enskilde.

I bokens avslutning skriver redaktörerna att de hoppats kunna bidra med bildning. Eftersom boken väckt nya frågor och öppnar för insikter vill jag påstå att författarna i det företaget har lyckats väl. Att fånga bildning medan den pågår är dock ingen enkel sak, och även om Spotifys

spellistor är förgängliga hoppas jag att någon i framtiden hittar denna bok och tar del av det tidiga tvåtusentalets musikaliska vardagsliv.

Johan Söderman

Netzel-biografi

Camilla Hambro, 2020. *Laura Netzel*. Översättning från norskan av Erik Wallrup. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 149. Möklinta: Gidlund. 239 s. ISBN 978-91-784-4441-0.

Länge gällde Laura Netzel (1839–1927) som en av de bättre svenska amatörtonsättarna. Musikforskaren Martin Tegen tvekar inte en sekund när han i sin avhandling *Musiklivet i Stockholm 1890–1910* (1955) placerar henne i detta fack men kostar ändå på henne omdömet att hon ibland visar upp en personlig stil. I Camilla Hambros biografi över Netzel utgiven 2020 i Kungl. Musikaliska Akademiens serie ”Svenska tonsättarbiografier” tvättas amatörstämpeln effektivt bort. I stället får vi ta del av ett helpporträtt av en professionell och produktiv tonsättare som nådde några av sina största framgångar med sin musik i Paris.

Hambros biografi är en kraftigt utvidgad och fördjupad version av det tonsättarporträtt som hon 2014 presenterade i projektet Levande musikarv. Till sin hjälp har hon nu kunnat ta del av Christina Tobecks fyra fylliga radiodokumentärer om Laura Netzel som sändes i P2 2016 och som fortfarande är tillgängliga på nätet. Hambro har också flitigt sökt material i svenska och utländska dagstidningar och musiktidningar om Netzels framträdanden och grävt fram mer material ur arkiv i Finland och Sverige om Netzels adliga uppväxtmiljö, en miljö som denna värdesatte högt; livet ut undertecknade hon alla sina brev med ”född Pistolekors”. Ett antal brev från och till Netzel citeras även i boken. Hambro klagar över att dessa sällan avslöjar något personligt om Netzel men redovisar tyvärr inte hur stor denna källgrupp är.

Modern avled kort efter Lauras födelse, och fadern gifte snabbt om sig. Familjen flyttade en kort tid därefter från Finland till Stockholm. Styvmodern, Antoinette Jägerhorn af Spurila, upptäckte tidigt Lauras musikbegåvning och styrde hennes skolning därefter. Hon undervisades i musik av privatlärare och kunde redan som 10-åring ”spela vad helst på piano” (s. 28). Hon introducerades även till det liv som överklasskvinna som hon förväntades föra. Vilken övrig undervisning som hon fick i hemmet nämns inte. Känt är att hon tidigt fanns med i miljön kring Adolf Fredrik Lindblads musikskola. Troligen knöt hon redan då viktiga vänskapsband med några elever från hovet, bland dem den blivande kungen Oscar II.

Kapiteln om Netzels ungdomsår innehåller utförlig information om de musiklektörer hon hade och de stockholmska högre utbildningsmiljöer som hon tidigt umgicks i. Hambro reder även ut omständigheterna kring Lauras offentliga debut som pianist vid en välgörenhetskonsert 1857. Likaså får vi en inblick i hur Laura under de följande tio åren deltog i offentliga såväl som halvprivata musikaliska sammanhang och den vägen skaffade sig stor rutin att framträda för en publik, men också att själv anordna välgörenhetskonsserter eller stå som musikansvarig inom sällskap och föreningar som familjen hörde till. 1862 stod hon som anordnare av en sådan konsert där intäkterna gick till nödlidande i Finland. Liknande åtaganden för välgörenhet kom i fortsättningen stundtals att helt dominera hennes liv. Hennes eget utbyte av dessa var aldrig pekuniärt – i hennes samhällsklass ansågs det fult, framför allt för en kvinna, att tjäna pengar på sin konstutövning, något som Hambro grundligt förklarar, dock utan att reflektera över att det var denna inställning som gjorde att andra musiker, kritiker och konsertarrangörer som hade musiken som brödföda gärna placerade Netzel i facket dilettant och amatör.

Umgängeskretsen omfattade bland andra den kungliga familjen. Långt senare i livet minns Laura gärna hur hon roade sig som 20-åring: ”Jag var på den tiden mycket hos de kungliga [...]

Dansade ofta med prinsarna och fick många ymestbevis från kungahuset” (citerat på s. 43). Ett återkommande tema i biografen är också Netzels täta kontakter med hovet och hennes aktiva medverkan som pianist, ackompanjator och sångare vid musikstunder som där anordnades för en exklusiv krets av inbjudna.

1866 gifte sig Laura med läkaren Wilhelm Netzel. I rask takt födde hon fyra barn men tycks ändå ha orkat med att hålla upp sina musikaliska färdigheter, engagera sig i välgörenhetsarbete och diverse föreningar samt vara en aktiv kraft i tidens salongskultur. I det netzelska hemmet hade religionen en viktig plats, och Lauras engagemang för välgörenhet präglades starkt av detta. Inget av barnen blev musiker utan det var i stället föräldrarnas humanitära intressen som kom att styra deras val av livsbana.

35 år gammal debuterade Netzel som tonsättare vid en soaré anordnad av Nya Harmoniska Sällskapet i maj 1875 och med kungafamiljen närvarande. Verken omnämns i programmet som Quartetter för Fruntimmersröster. En kritiker beskrev dem som ”synnerligen svåra och invecklade”. Enligt Hambro bevarade Netzel inte styckena; hon tror att det beror på det negativa omdömet om dem. Men komponerandet fortsatte, först i ganska begränsad skala med sånger till pianoackompanjemang som framfördes i halvprivata sällskap och någon gång mer offentligt. Ett genombrott för hennes musik skedde först i november 1883 då två trior för kvinnoröster framfördes på väninnan Augusta Öhrströms sångkonsert inför en fullsatt publik. De väckte så stor uppmärksamhet att de bisserades. Efter denna succé tycks det ha lossnat för Netzel, och under åren som följde komponerade hon flera sånger som framfördes i offentliga sammanhang. Från denna tid presenterades de som verk komponerade av ”Lago” (ibland ”N Lago”). Faktum är att inget av hennes verk uppfördes under hennes eget namn under hennes livstid. Nästan ”alla” visste ändå vem detta var, skriver Hambro.

Netzels tidiga verk – främst sånger och körverk – var verk av en amatör i bemärkelsen att hon komponerat dem utan att ha studerat komposition. I takt med att de blev kända fick hon av bland andra August Söderman och Ludvig Norman rådet att låta trycka dem. Det som höll henne tillbaka var en rädsla för att hennes brist på formell skolning i musikteori, satslära och kompositionsteknik skulle upptäckas. Hon var inte heller bekväm med att hon eventuellt skulle tjäna pengar på försäljningen av noterna; det kunde ju få vissa att tro att familjen var beroende av hennes inkomster. Det var hovmusikhandlaren Abraham Lundquist som till sist fick henne att gå med på att publicera musiken. Vägen mot studier i komposition inleddes med att hon 1884 kontaktade Elfrida André, som blivit hennes nära vän redan på 1850-talet, och bad henne titta igenom de verk som skulle tryckas. Något år senare inledde Netzel kompositionsstudier för Wilhelm Heintze, organist i S:t Jacobs kyrka i Stockholm och lärare i kontrapunkt vid Musikkonservatoriet. Heintze var starkt franskinspirerad och förmedlade snabbt detta intresse till sin nya elev. Redan våren 1886 gjorde hon en studieresa till Paris. Staden blev därefter ett älsklingstillhåll som hon ofta reste till för kortare eller längre vistelser. Med hjälp av studier i komposition för Charles-Marie Widor, en kontakt förmedlad av Heintze, vågade hon sig också från denna tid på att komponera verk i större format.

Hambro sprider ut presentationen över Netzels förhållandevis stora produktion – närmare 90-talet opus att döma av den verkförteckning som biografen innehåller – över flera kapitel. Ett kapitel ägnas Netzels kanske största och viktigaste verk, *Stabat Mater* opus 45, för kör, sångsolister och orgel (eller orkester), och det utgör en god introduktion bland annat för amatörer som kan tänkas medverka i ett uppförande. Bokens övriga verkbeskrivningar är mer summariska och insprängda i partier med redogörelser för omständigheter kring uppföranden, tolkningar, publikreaktioner, kritik i dagspress och skrivelser i tidskrifter. Detta leder till att det är svårt att få en överblick av Netzels kompositioner. Framställningssättet inbjuder även till tvivel över om beskrivningarna av verken och omdömena om dem bygger på Hambros egna genomgångar av verken eller om hon återger vad någon annan tyckt om dem. Beskrivningarna är ibland intetsägande. Om konserttyden för piano *Feu follet* opus 49 heter det till

exempel: "Ledigt och elegant ger den ett fyndigt och omväxlande intryck, samtidigt som den är imponerande och virtuost skriven" (s. 142). Liknande formuleringar återkommer för många verk. Boven i sammanhanget är, tror jag, den policy som gäller för Musikaliska akademins tonsättarbiografiserie: illustrerande notexempel är bannlysta, inga fotnoter får finnas och bibliografiska uppgifter skall ges i sammandrag. Detta för att inte skrämja bort läsare som kan känna obehag inför akademiska texter eller som inte kan läsa noter. Är det inte, med tanke på de senaste 40 årens vidgade tillträde till högre studier, mer än 50 års satsningar på kommunala musikskolor och Sveriges prisade körkultur, dags att ompröva denna policy?

Biografin har täta hänvisningar till Laura Netzels stora engagemang för välgörenhetsarbete. Hambro tolkar detta dels som ett utslag av den starka filantropiska ideologi med kristna förtecken som gällde i familjen Netzel, dels som en del av den mer eller mindre medvetna strategi som Laura utvecklade för att kunna ägna sig åt det hon själv brann för: musicerande och komponerande. Ett kapitel - "Arrangör av välgörenhets- och arbetarkonserter i Stockholm och Paris" - ägnas helt åt detta. Det handlar främst om det projekt med konserter för arbetare som Netzel drev under åren 1892-1907 i Stockholm, ett koncept som hon också försökte introducera i Paris under några år i början av 1900-talet. Hambros påstående att Netzels konsertverksamhet för arbetare var ett enastående och unikt projekt som upphörde när Netzels konsertserier i Stockholm och Paris lades ner är felaktig. Både före och efter Netzels konsertprojekt var särskilda konserter för arbetarbefolkningen (folkkonserter, som de ofta kallades) vanliga företeelser i Sverige såväl som i Europa. De initierades i helt andra sammanhang och miljöer än dem som Hambro intresserat sig för. Ett exempel är de musikevenemang som arrangerades i Stockholms arbetarinstitut, grundat av den vänsterliberale läkaren Anton Nyström på 1880-talet, och som växte ut till en reguljär konsertgivning från 1894. Likaså engagerade sig Musikaliska akademien, bland annat genom sekreteraren Karl Valentin, starkt för saken från sekelskiftet och framåt. Litet senare tog krafter inom arbetarrörelsen själva hand om bildningsprojektet. Såväl Eva Öhrström som jag själv har skrivit om dessa förhållanden i flera olika sammanhang.

Netzel var stolt över sitt livsverk, inte minst över den uppmärksamhet hennes musik hade rönt utanför Sveriges gränser. Men berömmelsen varade inte många år efter hennes död 1927, vare sig internationellt eller i Sverige, och uppförandena av hennes musik upphörde när hon inte själv drev på. Allt arbete hon lagt ner på att arrangera konserter och basarer och sätta igång insamlingar i de ideella och religiösa föreningar och sällskap hon tillhörde, glömdes också snart bort. I kollektivbiografin *Att forma en ny tid. Kvinnor som samhällspedagoger runt 1900* (Englund och Linné, red., 2020), där flera olika kvinnliga nätverk i Stockholm, som Nya Idun, behandlas, nämns aldrig Laura Netzel, trots att hon enligt Hambro hade en viktig roll i de musikuppföranden som ägde rum vid flertalet sammankomster i föreningen. Att hennes namn utelämnats kan hänga samman med att det stockholmska musiklivet och kvinnornas roller i detta överhuvudtaget inte berörs i denna kollektivbiografi. Å andra sidan går det att tolka förbigåendet av Netzel, liksom av andra kvinnliga tonsättare och utövare verksamma kring sekelskiftet, som ett tecken på att det halvprivata och offentliga musikliv som de var en del av främst berörde en liten, exklusiv elit i Stockholm.

Varför har då Laura Netzels stora och kvalitativt högtstående produktion glömts bort? Hambros förklaring är att det beror på att hon var en kvinnlig tonsättare. Det kan ligga en del i det men att det skulle vara det främsta eller enda skälet till att hennes verk fallit i glömska är inte övertygande. De verk hon komponerade var kanske alltför tydligt förankrade i sin tids "normalmusik" med de stilideal som då gällde för att väcka intresse i en senare tid? Laura Netzel var heller inte, med sin utpräglade överklassförankring, en naturlig del av det

professionella musiklivet i Stockholm. Det verkar inte ha funnits tillräckligt många musiker, dirigenter eller tonsättarkollegor som ville hålla hennes verk levande.

Boel Lindberg

Referens

Englund, B., och Linné, A., red. (2020). *Att forma en ny tid. Kvinnor som samhällspedagoger runt 1900: en kollektivbiografi*. [Stockholm:] Stockholmia.

Operalibretton från 1600-talet

Dag Hedman, 2018. *Politik och underhållning. Nedslag i 1600-talslibrettots historia och formvärld*. LIR. skrifter, nr 7. Göteborg: Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet. 475 s. ISBN: 978-91-8834-890-6.

I *Politik och underhållning* tar Dag Hedman, professor vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och retorik på Göteborgs universitet, sig an en genre som var mycket populär hos sin samtida publik men som ofta förbigåtts eller nedvärderats i senare forskning. Just 1600-talslibretton har stått i fokus i flera av författarens publicerade artiklar de senaste åren och kapitlen i *Politik och underhållning* baseras på arbete med sammanlagt drygt tvåhundra libretton på italienska, tyska, franska, engelska och svenska. Som läsare kan man alltså vänta sig både en rik samling material och en kunnig ciceron.

Librettot som studieobjekt är mångfacetterat. Termen betecknar både en särskild typ av trycksak och en text som ligger till grund ”för musikdramatisk gestaltning” (s. 22). Librettotexter trycktes under hela 1600-talet för att distribueras – ges bort, lånas ut, eller säljas – i samband med scenframföranden både vid hov och på kommersiella teatrar. På så vis skrevs de både för att spelas och för att läsas. I regel gav det tryckta librettot en bild av verket så som det gestaltade sig strax före premiären. Det kunde läsas hemma, men även på plats på teatern, och det var därför av vikt att den version som gick till tryck var så aktuell som möjligt. Texten kunde ändras utifrån förutsättningar och behov på enskilda teatrar genom att material lades till eller ströks. Librettot formades alltså som uttrycksform, text och tryckobjekt av de materiella omständigheterna kring en musikdramatisk uppsättning. Samtidigt kunde det röra sig mellan både språk och medier – översättas, framföras utan musik, eller bearbetas till tal drama.

Librettot som text står tydligt i rampljuset i Hedmans bok. Endast musikdramer avhandlas, men musiken, vare sig den finns bevarad eller inte, får ”en undanskymd roll” (s. 39). Detta är inte att undra över i en huvudsakligen litteraturvetenskaplig studie, men läsare med intresse för både litteratur och musik kunde ha hjälpts av fler vägledande kommentarer kring relationen mellan en text och eventuellt bevarad musik, eller av att sådan information inkluderats i det avslutande titelregistret. Vissa kopplingar till sceniska aspekter görs, då det tryckta librettot kan innehålla både detaljerade scenanvisningar och illustrationer. Här antyds (musik)teaterns inneboende kollaborativa karaktär, och librettotextens interaktion med scenarkitektur, scenografi, koreografi, och kostymering framträder som både rik och komplex. Texten berikas också av bildmaterial från tiden, från frontespiser ur tryckta libretton och koppelstick av teaterdekorer till konstruktionsbeskrivningar av scenbilder och maskinerier.

Redan innehållsförteckningen visar på bokens breda anslag – här finns såväl tematiska kapitel om framträdande motiv såsom resor och övervakning som studier av enskilda musikdramatiska verk av bland andra Christian Heinrich Postel och Christian Ludwig Boxberg. Prologer till två av Ottavio Rinuccinis libretton står i fokus i det första kapitlet, medan det i kapitel 8, om Aurora von Königsmarck och *Die Drey Töchter Cecrops*, läggs vikt framför allt

vid upphov och datering. Som helhet följer boken en kronologisk struktur, från tiden kring sekelskiftet 1600 i det första kapitlet till det sena 1690-talet i det sista.

En övergripande målsättning är att visa på "librettots framskjutna roll inom 1600-talets kultur" och på värdet av att inkludera formen i forskning och undervisning (s. 405). Librettots rent numerära övertag över taldramat påpekas, liksom det faktum att genren, parallellt med sin breda popularitet och sitt fokus på underhållning, var respektabel och drog till sig renommerade diktare. Hedman vänder sig mot en skepsis gentemot barocklibrettot som kan spåras historiskt i källor från 1600-talet och framåt, men som också syns i mer samtida sammanhang. Formen har länge ansetts sakna litterärt värde och trots att andra aspekter av barockens musikdramer uppmärksammas och uppskattas har dramerna själva ofta mötts av kritik – som stereotypa, patetiska, osannolika, eller fattiga (s. 401). Hedman argumenterar för att se dessa texter som "en kulturyttring med en egen formvärld och egna regler" och att öppna för möjligheten att just de karaktärsdrag som setts som problematiska i själva verket kan ha bidragit till genrens stora popularitet (s. 11, 402).

Barocklibrettots formvärld karaktäriseras av typscener, igenkännbara lokaliteter, återkommande motiv och stereotyper. Librettots "genomtopologisering" har ofta angivits som ett "negativt kvalitetskriterium", men den väletablerade semiotiken spelade en viktig roll i kommunikationen mellan författare/scen och publik (s. 11, 203). En implicit spänning framträder här mellan önskan att överraska och ge åskådarna "omedelbara och starka sinnesintryck" (s. 27) och behovet att hålla sig till vissa överenskomna konventioner – alltså att låta det spektakulära äga rum inom ramen för det accepterade. Ett annat karaktärsdrag är det som sammanfattande diskuteras som barockscenens "artificialitetsetetik" (s. 28), där det artificiella på vissa sätt var eftersträvat, till exempel i användningen av dekor och teatereffekter.

En av de återkommande lokaliteterna, trädgården, ges huvudrollen i kapitel 4. Trädgårdar kom under 1600-talets gång att bli alltmer framträdande och vanligt förekommande i operalibretton och de fortsatte att figurera även under 1700-talet. Kapitlet visar att det inte är enkelt att avgöra var trädgårdsbegreppet börjar och slutar, men att scenanvisningar och illustrationer kan ge en uppfattning om vad som definierar olika typer av trädgårdar. Trädgårdens status som privat sfär, publik plats och däremellan spelplats för voyeurmotiv utforskas, liksom kopplingar mellan lokalitet och sinnestillstånd. Exempel ges ur såväl italienska *drammi per musica* och fransk *tragédie en musique* som tyska hovbaletter och brittiska semioperor. Liksom i övriga tematiska kapitel ges mestadels korta exempel grupperade i sektioner. Detta ger ansenlig bredd, men utmanar också läsaren att hålla reda på titlar och göra kopplingar mellan sektionerna. Ibland ges bilden av den stora bredden på bekostnad av en djupare analys som kunde ge läsaren än större förståelse för temats litteraturhistoriska kontext och librettogenrens egenart.

Det kapitel som starkast knyter an till huvudtiteln är kapitel 6, "Sverige och svenskar". Här visas till att börja med på intresset för Norden i kontinentala musikdramer och en grupp libretton med anknytning till en skildring i krönikan *Gesta Danorum* diskuteras. Läsaren tas med på en intressant djupdykning i källor, bearbetningar och versioner av scener, karaktärer och motiv. Men kapitlet fortsätter sedan även att undersöka kopplingar mellan libretton och sociopolitiska händelser genom två *feste teatrali* knutna till det svenska kungahuset—den första framförd med anledning av bröllopet mellan Karl XI och Ulrika Eleonora, den andra som en del av firandet av äktenskapet mellan deras dotter Hedvig Sofia och hertig Fredrik IV av Holstein-Gottorp. I båda exemplen, Johann Valentin Meders *Die beständige Argenia* (Reval, 1680) och Postels *Der aus Hyperboreen nach Cymbrien überbrachte Güldene Apfel* (Hamburg, 1698), används allegorier för att skildra paren. Meders libretto inkluderar dock även element som anspelade på förhållandet mellan Sverige och Danmark och detta ledde till kritik från offentligt håll såväl på spelplatsen som i Stockholm och Köpenhamn. Här placeras alltså librettot, det sceniska framförandet och de reaktioner som följde jämsides med internationella

politiska sammanhang och relationer. I formen *fiesta teatrale*, understryker Hedman, smälter såväl underhållning och politik som dikt och verklighet samman (s. 242).

Tydligast anknytning till frågan om librettot som genre har kapitel 10, "Ariadne Rediviva", där fokus ligger på Postel, hans popularisering av det antika ariadnetemat, och operan *Die schöne und getreue Ariadne* (Hamburg, 1691). Postels text jämförs med både den klassiska myten och andra verk baserade på samma stoff, med avsikten att undersöka vad han övertog, ändrade och lade till, samt, mot bakgrund av tiden och platsen för framförandet, vilken inverkan eller effekt som ändringarna avsågs ha. Flera populära inslag spåras, från uppseendeväckande scenbildsväxlingar, teofanier och stora kör- och balettscener till komiska element, dryckesvisor och en erotisering av grundstoffet. Postels libretto var avsett att erbjuda en betalande publik en stark upplevelse och bearbetningarna av materialet är karaktäristiska för hans "librettoestetik", menar Hedman; han moderniserar, sätter fantasin högt och ser underhållning som operans "huvudsyfte" (s. 350). Kapitlet avslutas med en diskussion kring verkets receptions historia. Liksom på några andra håll i boken skulle en starkare sammanfattande slutsats ytterligare hjälpa läsaren att knyta ihop diskussionens många trådar.

Ordet "nedslag" i bokens undertitel är väl valt. Kapitlen står på många sätt på egna ben som självständiga avsnitt. Hedman lyfter fram outforskade perspektiv, teman och texter, samt kommenterar och reviderar befintlig forskning och materialläge. Den katalog av exempel som framträder, inte minst i de tematiska kapitlen, ger en värdefull översikt, visar på genrens rikedom och öppnar dörrar till vidare forskning. Men mest lyfter boken ändå när den stannar upp och låter analys och diskussion gå mer på djupet. *Politik och underhållning* presenterar övertygande argument för att låta librettot ta plats i litteraturhistorien, inte bara som en väg till nya perspektiv på etablerade texter utan som en form och en formvärld med egna förutsättningar och förtjänster. Ett utforskande av librettot som läst text och litterär genre kan också med säkerhet bidra till den tvärvetenskapliga förståelsen för barockens musikdramatik.

Elisabeth Lutteman

Bruket av Beethoven

Åke Holmquist, 2021. *Beethoven. Den användbare titanen*. Möklinta: Gidlunds. 579 s. ISBN 978-91-7944-473-3.

Åke Holmquist hade valt Ludwig van Beethoven som sin följeslagare långt innan han som 17-årig gymnasieelev imponerade på sin omgivning med sitt encyklopediska kunnande om tonsättarens liv och verk. Dagen före julaftonen 1961 svarade han rätt även på den svåraste Beethovenfrågan i TV:s Tiotusenkrönorsfrågan och har sedan fortsatt att i föredrag och artiklar sprida sina kunskaper men speciellt under åren 1986–1999, då han var vd för Stockholms konserthus och konstnärlig chef för Kungliga filharmonikerna. För många unga svenska musiker var detta en härlig tid men särskilt för Beethovens musik som hördes vid 11 % av konserterna mot 5 % såväl för företrädarens Brahms som för efterträdarens Sibelius. Holmquist fortsatte att ösa ur sitt hav av erfarenheter och kunskaper, bland annat under sina nio år som ständig sekreterare vid Kungl. Musikaliska Akademien. Som pensionär samlade han sitt vetande i sin första Beethovenbok, den välskrivna och trots sitt omfång lättlästa *Beethoven. Biografien*, som för nio år sedan utgavs av Albert Bonniers förlag.

Holmquists andra Beethovenbok med titeln *Beethoven. Den användbare titanen*, nyligen utgiven på Gidlunds förlag, är lika välskrivna och lättläst som den förra men därtill roande i det att Holmquist ställer den politiskt korrumperade ikonen Beethoven mot människan Beethoven med alla dennes mänskliga svagheter: genial som tonsättare med en chockerande korrupt moral. Arbetet på denna bok kan för författaren ha varit en resa tillbaka till sitt eget

forskarförflutna som militärhistoriker och arbetet med doktorsavhandlingen om flottans beredskap 1938–40, för mycket av samma disciplin och principfasthet präglar nu Åke Holmquists debut som idéhistoriker. Medan hans förra Beethoven-bok begränsades till tonsättarens levnadstid, spränger denna tidsramen samtidigt som den håller fast vid själva personen utan att lockas ut på sidoberättelser om kompositionernas färd ut i världen och till eftervärlden. Åke Holmquists avsikt har nämligen varit att beskriva hur Beethovens postuma alter ego eller sociala "persona" vantolkats, missbrukats och misshandlats under trycket av politiska system som avlöst varandra under de gångna 194 åren efter tonsättarens död. Och nog är det märkligt att en tonsättare som egentligen avskydde att skriva brev, ogärna pratade om musik, i synnerhet sin egen, och i bästa fall gav lakoniska svar, efter sin död kunde upphöjas till något av en Messias för romantikerna, senare en härförare för nationalisterna och slutligen hyllas som den tyska kulturens Führer vid sidan av Hitler. Längre kan väl det andliga förfallet inte drivas?

Åke Holmquists omutliga principfasthet är respektingivande men hans bok förtjänar verkligen att bedömas av en skolad idéhistoriker och inte som nu av en recensent med rötter i uppförandep Praxis och mediehistoria. För att välja c-mollsymfonins första sats som exempel på våra olika ideologiska ingångar, väcker satsens huvudtema hos recensenten i första hand funderingar över klassikerodlingens blinda fläckar, som exempelvis här inför temats inledande åttondelspaus eller, för att välja ett annat lika slitet exempel, inför taktstreckets mellan andra och tredje tonen i "Für Elise". Varken pausen eller taktstreckets har placerats där av en slump, men hade Beethoven noterat som man nu för tiden alltid spelar, hade han strukit pausen och slopat upptakten före taktstreckets. Beethoven, som var en produkt av barockens notationspraxis, signalerade med sin paus och sin placering av taktstreckets var betoningarna ska ligga. Men vanans blinda fläckar är ju så formbildande att ingen numera bryr sig.

Som sann idéhistoriker försöker Åke Holmquist alltså inte att uppfostra musiker utan behandlar ödestemat med den fixa idén om det bultande ödet som en artefakt med en egen historia, vars uppkomst han hittar i Anton Schindlers artikel i musikbilagan till *Wiener Theaterzeitung* den 5 april 1831. Enligt Holmquist är det Schindler – musikhistoriens förmodligen värste myt- (ej mynt-) förförfalskare – som har uppfunnit denna seglivade musikaliska kampsymbol för ödet som bultar på Beethovens port, eftersom Schindlers geniförklaring av den snart helt döve tonsättarens symfonier behövde något som gav musiken dess statushöjande poetiska lyftning. Schindlers falska ödesetikett bet sig så småningom fast och fick sitt eget liv, vilket Holmquist följer framåt i tiden, bland annat till Sverige och Beethovens båda svenska levnadstecknare, Tobias Norlind och Folke H. Törnblom.

I boken ges stort utrymme åt den i Mähren födde Schindler som får bära titeln "Beethovens ståthållare på jorden". Det är ironiskt menat eftersom tonsättaren själv ansåg Schindler bara vara ett påträngande appendix och en eländig usling som så mycket som möjligt skulle undvikas på grund av hans bristande eftertankar och egenmäktiga handlande. Med annat ord en stalker enligt nutida språkbruk.

Schindlers biografi från 1840 blev lögnaktigare för varje ny upplaga: 1845 och 1860. Schindler påstår t.ex. att han och Beethoven haft dagliga kontakter under nästan tolv års tid fast det i verkligheten bara kan ha rört sig om högst två år inklusive den dödsjuka tonsättarens sista halvår. Denna sista omständighet fick emellertid till följd att det var Schindler och en vän från Bonn, Stephan von Breuning, som tog hand om Beethovens kvarlämnade papper. Schindler fick breven, skisserna och originalnoterna men ärvde efter Breunings död 1828 även de värdefulla konversationshäftena som han rensade och ibland förbättrade och sedan svartsjukt bevakade innan de återstående 139 häftena såldes till kungliga biblioteket i Berlin. Det var först efter att nyupplagan i elva band (1993–2001) hade publicerats som Schindlers manipulationer avslöjades.

Boken, för att återgå till den, innehåller nio essäliknande kapitel, av vilka det första och sista behandlar Franz Grillparzers båda besök hos Beethoven för att diskutera hans aldrig tonsatta operalibretto om den medeltida kungadottern Melusina. För teatermannen Grillparzer var Beethoven en skrämmande och obegriplig gigant vars upproriska budskap han inte förmådde avläsa och av deras möte blev han heller inte klokare. Nionde kapitlets fiktiva dialog mellan tonsättaren och den österrikiske nationaldramatikern har sin förebild i Richard Wagners likaledes fiktiva novell från 1840, "En pilgrimsresa till Beethoven". Men till skillnad från Wagner är Åke Holmquist så inläst i de historiska källorna att han spelar på dem som på pianotangenter.

Så till de mellanliggande kapitlen av vilka det andra, tredje och fjärde är breda och intresseväckande panoramamålningar av tre urbana österrikiska kulturer. Den äldsta av dessa handlar om residensstaden Bonn i kurfurstendömet Köln där Maximilian Franz var kurfurste och vars universitet under hans tid präglades av josephinismen, den österrikiska varianten av upplyst absolutism, uppkallad efter kurfurstens storebror, den religiöst tolerante österrikiske kejsaren och upplyste despoten Joseph II. Bland universitets radikala lärare som verkade samtidigt som den blivande tonsättaren växte upp kan nämnas filosofen Bartholomäus Fischernich, den sedermera i revolutionens Paris avrättade poeten och professorn i estetik Eulogius Schneider och den sachsiske hovorganisten Christian Gottlob Neefe.

Trots att Bonn var en småstad bildade dess 10 000 invånare ett komplett ståndssamhälle med ett lövtunt skikt överst av gammal och ny adel: den överklass till vilken Beethoven ständigt sökte sig, profiterade på och slutligen behandlade som underklass i det konstens rike i vilket hans ego härskade. Det var alltså en privilegierad sjuttonårig Beethoven som första gången fick komma till Wien, där han i tredje kapitlet bodde hos furst Lichnowsky och drog nytta av ambassadören Gottfried van Swietens musikaliska nätverk och till och med fick konserterna i Berlin. Fjärde kapitlet utspelas i Wien under tonsättarens två sista decennier.

Genom de följande fyra kapitlen får vi tillsammans med Åke Holmquist vandra genom Beethovenlitteraturen, där det äldsta bidraget, Johann Aloys Schlossers biografi från sommaren 1827, hittills behandlats som ett bristfälligt hastverk; idéhistorikern Holmquist inser dock dess betydelse som en första skiss till det romantiska narrativet om solitären som går sin egen väg. 1832 utgavs Ignaz Xaver von Seyfrieds biografiska notiser, av vilka två dokument skulle bli eftervärldens viktigaste katalysatorer i mytskapandet: Heiligenstadttestamentet som upphittades i ett lönnfack i tonsättarens skrivpulpst samt raden "jag vill gripa ödet i strupen" i dennes brev till Franz Gerhard Wegeler. Han var Beethovens barndomsvän och skulle tillsammans med tonsättarens elev och hjälprede Ferdinand Ries publicera sina biografiska notiser 1838, vilka bland annat innehåller Beethovens reaktion efter att Napoleon sänkt sitt människovärde genom att utropa sig till kejsare.

Vid Ludwig van Beethovens bår hade Franz Grillparzer efter att ha konstaterat att konsten nu också var död utropat: hur går vi vidare utan honom? Anton Schindler gjorde ett första försök att förvalta budkavlen, fast på sitt eget egennyttiga och oärliga sätt, medan den rättmätige arvtagaren vid tidpunkten för utropet var en okänd fjortonåring. Tolv år senare skulle den 26-årige arvtagaren, Richard Wagner, inse att det orkestrala Beethovenmusicerande som han dittills fått höra i Tyskland, i klarhet och detaljrikedom på intet sätt kunde mäta sig mot vad han fick uppleva i Frankrike under en repetition våren 1839 inför ett framförande av nionde symfonin under Parisoperans chefsdirigent François-Antoine Habeneck, även verksam vid musikkonservatoriet i samma stad. För parisarna var konservatoriet templet där Habeneck som guden Beethovens apostel höll sina predikningar. Beethoven hade blivit fransman.

I denna stund inledde Richard Wagner sin mångåriga kamp för att återerövra Beethoven och göra honom heltysk, vilket ändå inte lyckades ens efter segern 1871 eller efter vare sig första eller andra världskriget. Det speciella med Beethovens musik är att den alltid lyckas

överleva på bägge sidor om fronten. Det är svårt att klistra nationella etiketter på Beethoven, och förresten föddes hans farfar i spanska Flandern.

I sjunde och åttonde kapitlet redovisar Åke Holmquist mytens olika politiska förklådningar under 1900-talet, och hans minutiösa kartläggning imponerar även på den som inte är idéhistoriker. Det återstår att påpeka att Holmquist fortfarande var doktorand i modern historia när han 1970 – året då Beethovens 200 årsjubileum firades – fick anställning på Rikskonserter, som han efter femton år lämnade som konstnärlig chef och programdirektör. På Rikskonserter hade han på nära håll kunnat observera hur bland andra svenska författare förhöll sig till jubilarer vilket var på ostentativt avstånd från densamme: antingen som lugnande medel (Stig Claesson) eller enbart ljud (Sandro Key Åberg) eller funderingar om bullerskadors inverkan på svenska lyssnaröron (Sara Lidman). Typiskt svenskt?

Samtidigt var Beethoven fortfarande non grata i Kina, där Maos hustru Jiang Qing dammsög landet från minsta västerländska dissonans, medan det efter kriget tudelade f.d. Tredje riket bearbetade sitt postnazistiska trauma på olika sätt beroende på vilken sida av järnridån man befann sig. I Västtyskland gjorde man det genom att generellt avpolitiserade jubilarer medan Beethoven bakom järnridån i arbetarnas och böndernas socialistiska stat, den tyska demokratiska republiken DDR, hyllades som kommunismens och arbetarklassens hjälte. Östtyskarna skulle bara ha hört vad jubilarer brukade säga om sitt tjänstefolk (s. 169–170): bara djur, knappt ens värda hans förakt).

Carl-Gunnar Åhlén

Referenser

Herre, Grita, och Köhler, Karl-Heinz, red., 1968–2001. *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*. 11 vol. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Holmquist, Åke, 2012. *Beethoven. Biografen*. Stockholm: Bonniers.

Orgel: framtid och historia

Sverker Jullander och Hans-Ola Ericsson, red., 2017. *Organ prospects and retrospects. Texts and music in celebration of Organ Acusticum, Piteå, Sweden*. Luleå: Luleå University of Technology. 178 s. + CD. ISBN 978-91-7583-855-7 (tryckt), ISBN 978-91-7583-856-4 (e-bok).

In summa die Orgel hat vnd begreiff alle andere Instrumenta musica, groß vnd klein / wie die Nahmen haben mögen / alleine in sich. Wiltu eine Trummel / Trummet / Posaun / Zincken / Blockflöt / Querpfeiffen / Pommern / Schalmeyen / Dolzian / Racketten / Sordounen / Krumphörner / Geigen / Leyern / etx. hören / so kanstu dieses alles / vnd noch viel andere wunderliche lieblichkeiten mehr in dießem künstlichem Werck haben: Albo daß / wenn du dieses Instrument hast und hörest / du nicht anderst denckest / du habest und hörest die andern Instrumenta alle miteinander.

Texten återfinns i *Syntagma Musicums* andra del, *De Organographia*, som Michael Praetorius lät ge ut 1619. Orgeln som universalinstrument, ett instrument som i sig innehåller alla andra instrument, är en fascinerande idé, som har fortsatt att dyka upp under orgelns historia. De konsertorglar som byggdes i engelska stadshus under 1800-talet är ett exempel – och varför inte räkna hit orgelns sentida kusin, synten?

Steket är inte långt från universalinstrument till universalorgel, en orgel som i sig innehåller alla andra orglar. En sådan idé behövde knappast formuleras när framstegstro och modemedvetenhet dikterade smaken, och varje ny och stor orgel ersatte alla tidigare. Idag har vi organister hela orgelhistorien till vårt förfogande och därtill medvetenheten om att alla

instrument inte passar all musik. Det är ett verkligt problem, med ett par olika lösningar. En orgelpark, alltså en samling orglar i olika stilar placerade nära varandra, ibland i samma kyrka eller konsertsal, är en. En annan är att nöja sig med den orgel man har och anpassa musiken, så gott det nu går. Den tredje lösningen är förstås universalorgeln, orgeln som kan allt – eller nästan i alla fall – orgeln som i sig innehåller flera olika orgeltyper.

Ett grandioöst exempel på en universalorgel finns idag i konsertsalen Studio Acusticum i Piteå, i nära anslutning till musikhögskolan i samma stad. Orgeln drömdes redan under 1990-talet av Hans-Ola Ericsson (orgelprofessor vid Musikhögskolan i Piteå mellan 1988 och 2011), projekterades under 2000-talet och byggdes av den tyske orgelbyggaren Gerald Woehl (Orgelbauwerkstatt Woehl, Marburg) mellan 2009 och 2012. Med sina 140 stämmor är den ett unikt och utmanande försök att i en orgel kombinera flera orgelstilar.

I anslutning till orgelns invigning den 13 oktober 2012 genomfördes en orgelfestival och ett symposium under tio dagar. Denna bok är en rapport från symposiet, och den medföljande CD-skivan ger ett smakprov på musiken som framfördes under festivalen.

Rapporten inleds med fyra korta anföranden. I ”A dream comes true” ger Hans-Ola Ericsson en bakgrund till projektet, som bland annat omfattar renoverandet och replikerandet av den 1600-talsorgel som först stod i Stockholms Tyska kyrka, sedan delades och hamnade i Övertorneå och Hietaniemi. Studio Acusticumorgeln är inte färdig, och Hans-Ola Ericsson redogör för de planerade etapperna: ett alikvotverk, teknisk utrustning för att göra orgeln spelbar från hela världen, samt konstruerandet av en ljusorgel.

”Sound sculpture” kallar Harald Vogel sitt anförande. Han betonar den nya orgelns framtida potential, dess möjligheter för musik vi inte ens kan föreställa oss, och han leker tankemässigt med dikotomin *pipe sculpture* (orgelns utsida, dess visualitet) och *sound sculpture* (orgelns insida, dess klingande).

Kevin Bowyers anförande, ”A provocation”, är en personlig bekännelse. Han berättar om den lust att provocera, att få fram en reaktion hos andra, som behärskat honom sedan barnsben, och han ser Woehlorgeln som ”not just an artistic statement, but a provocation” (s. 13).

I ”An ongoing research and development project” betonar Hampus Lindwall den nya orgelns potential för konstnärlig och annan musikkforskning men ser också orgeln i sig som ett kontinuerligt utvecklingsprojekt.

Bokens artiklar är sedan indelade i tre grupper, ”Organs and organ builders”, ”Organs and organ music” och ”Bach reception”. Den första av dessa inleds med ett samtal, ”An instrument of the 21st century”, mellan Harald Vogel, orgelns kontrollant, och Gerald Woehl, orgelns byggare. Orgelbyggaren berättar om sina rötter i både tyskt och franskt orgelbyggeri, om hur viktigt det är att behålla vissa ojämnheter i intonationen för att få en levande klang, och om vikten av en väl dimensionerad luftförsörjning. Harald Vogel argumenterar för att Studio Acusticumorgeln inte är en stilistiskt neutral universalorgel utan en stilistiskt differentierad sådan. Organisten måste därför veta hur stämmor med olika stilistiska ursprung kombineras.

I nästa artikel, ”The sound of the South German organ”, pekar Christoph Bossert på att den tyska romantiska orgelns rika differentiering av 8-fotsläget var del av en process som påbörjats redan mot slutet av 1600-talet i södra och centrala Tyskland. Bossert beskriver processen med hjälp av ordet *shading* och ser viljan till uppdelning av 8-fotsklangen i schatteringar med små skillnader som en föregångare till den 1700-talsstil som betecknas med ordet *Empfindsamkeit*. Bossert pekar också på persongemenskap mellan organist-, kompositörs- och kapellmästarroller och ser den syd- och centraltyska orgeln under 1700-talets första hälft som en klangverkstad med utlöpare i instrument- och orkesterutveckling.

Även Hans Fidom, i ”Understanding the German ’modern organ’”, ägnar sig åt rikedomerna av 8-fotsstämmor i den tyska 1800-talsorgeln och för ett resonemang om enhet (*unity*) som grundläggande princip för förståelsen av dessa orglar (s. 45–46): först en tonhöjdens enhet, med

denna orgels betoning av 8-fotsläget; sedan en klangens enhet som dock egentligen handlar om glidande övergångar istället för kontrasterande; och slutligen en dynamikens enhet, som även denna egentligen handlar om strävandet efter smidiga, glidande övergångar mellan enskilda klanger och i uppbyggandet av *diminuendi* och *crescendi*. Personligen är jag osäker på om Fidoms *unity* är en överabstraktion utan praktisk nytta eller en rimlig väg till förståelse av orgeltypen.

De huvudsakliga stilslikten i den universalorgel som finns i Studio Acusticum i Piteå är en centraltysk "Bach-kärna" av principaler, flöjter och vissa rörverk samt franska kornetter och rörverk. På så sätt fullföljer också den nya orgeln en av de huvudsakliga ambitionerna hos de universalorglar från ca 1970 och framåt – som Harald Vogel kallade stilistiskt neutrala universalorglar – nämligen att förena tyska barock- och franska romantikklinger, och på så sätt skapa förutsättningar för spel av organisternas favoritrepertoarer. Dikotomin tysk-fransk tas upp av Paul Peeters i "Walcker and Cavallé-Coll: a comparison". Han jämför 1800-talets mest kanoniska orgelbyggare i Frankrike och Tyskland, Aristide Cavallé-Coll och Eberhard Friedrich Walcker. Jämförelserna ligger huvudsakligen på ett orgeltekniskt plan och tabellerna är många. I inledningen och avslutningen av artikeln vidrör dock Peeters några kontextuella skillnader som det hade varit intressant att höra mer om en annan gång: Cavallés-Coll verkade i en kosmopolitisk huvudstad i ett sedan länge centraliserat och internationellt expansivt land, medan Walcker levde i ett Tyskland som ännu inte var enat och bara var på väg att bli internationellt dominant.

Kontextualiseringar är det dock gott om i Peter Williams essä "Organs and their music", som inleder bokavsnittet *Organs and organ music*. Med anglosaxisk elegans och lärdom färdas Williams blixtnabbt och lätt genom orgelhistorien, musikhistorien, orgellandskap och åsikter, fakta och blandningar av dem. Han påminner oss om att historia alltid är en nutida konstruktion och tar upp några av sina favoritter. Ett av dem är den relation mellan musik och instrument vi anser så viktig för att förstå historisk musik. Peter Williams påpekar att ofta finns en välkänd historisk orgeltyp sedan länge på plats innan det skrivs god kanonisk musik för den, och ibland händer inte ens det. Det finns stora, välkända orglar som aldrig mött den "stora musiken" utan "bara" använts för improviserad bruksmusik.

Att Williams problematiseringar borde vara saknade – han dog 2016, fyra år efter symposiet – inser man vid läsningen av Kurt Lueders "'The right man at the right time' or 'If Cavallé-Coll had just passed away last week'". I förstone verkar Lueders sätta in Cavallé-Colls verk i ett bredare historiskt perspektiv än normalt – bland annat ansluter sig Lueders till Williams problematisering av relationen mellan kanonisk repertoar och historiska instrument – men snart kommer insikten att vi läser ytterligare en av de hagiografier som återfinns särskilt i fransk orgelvärd. Vi får gott om historisk information men inga nya perspektiv, bara förstärkning av existerande hjältebilder.

"The rediscovery of the organ by the 1960s avant-garde" är rubriken för bidraget från Martin Herchenröder. Acusticumorgeln ses som svar på de kompositoriska tendenser och krav som första gången fick en tydlig manifestation vid den välkända konserten den 4 maj 1962 i Radio Bremens lokaler, där Györgi Ligetis *Volumina*, Mauricio Kagels *Improvisation ajoutée* och Bengt Hambraeus *Interferenzen* fick sina uruppföranden, i inspelad form. Den nya Woehlorgelns möjlighet att variera lufttrycket, att snabbt skifta klangfärg, en alikvotrikedom som ger åtkomst till interferensregistreringar och kapacitet att addera externa klangkällor, alla är de egenskaper hos en avant-garde-orgel sådan den växte fram under 1960-talet.

Bachs funktion som urfader för klassisk musik är som tydligast i orgelvärlden, och hur avantgardistisk Acusticumorgeln än är har den också kraftfulla rötter i vår aktuella förståelse av hur Bachs idealorgel kan ha låtit. Inte för inte är Gerard Woehl också byggaren av den "Bach-Orgel" som sedan 2000 är placerad på en sidoläktare i Leipzigs Thomaskyrka. Bokens sista avsnitt ägnas därför följdriktigt åt, och heter, "Bach reception". Det inleds med ett bidrag av

Peter Williams, "Bach's organ music across the centuries. Introduction to a panel discussion", i vilket vi uppmanas att bruka vårt kritiska sinne, och inte minst skilja mellan vad källorna verkligen säger oss och vad konstnärligt övertygande organister vill få oss att tro.

Därefter följer Sverker Jullanders "Revival, Improvement, Fidelity. Aspects of organ-related transcriptions of J. S. Bach's music in the 19th and early 20th centuries", som alltså handlar om den del av receptionshistorien som utgörs av transkriptioner. Författaren diskuterar transkriptioner av Liszt, Busoni och Karg-Elert och pekar på hur begreppen trohet och förbättring väl låter sig kombineras inom ramen för en evolutionär historiesyn. Förbättringen är byte av klangligt medium och diverse tillägg och omarrangeringar, troheten är inte trohet gentemot en text utan gentemot Bachs musik på ett högre plan, ett slags platonsk idealiserad version av musiken. Resultatet beskrivs med ordet *revival*; musiken får ett nytt liv.

Bokens sista bidrag är Kimberly Marshalls "Rhythmic considerations in twentieth century recordings of Bach's organ music". Skillnader i rytmisk behandling av musiken såsom tempo, temposkillnader, agogik under 1900-talet kontextualiseras i förhållande till inspelningsteknik. Tidigare 1900-talsinspelningar, som tack vare inspelningsteknologins begränsningar gjordes i en tagning, kan vara snabba men framför allt spontana med tempoväxlingar. Mot mitten av seklet blir tempi snabbare, tempoväxlingar sällsynta och artikulation tydlig, och detta möjliggjordes eller är resultatet av ny inspelningsteknik. Ytterligare en kontextualisering görs av Marshall, när hon betraktar konvergerande tendenser i de senaste årens inspelningar, nämligen globaliseringen, som inom musiken manifesteras som inflytelserika musikers och lärares vidgade möjligheter till inflytande.

Som avslutning får vi dispositionen av Orgelbauwerkstatt Woehls orgel i Studio Acousticums konsertsal. Ett slutomdöme? Personligen uppskattade jag mycket att läsa artiklarna av Marshall, Jullander och Herchenröder, hade med nöje läst många flera sidor av samtalen mellan Harald Vogel och Gerard Woehl, och gärna sluppit att ytterligare en gång få reda på vilken fin människa Aristide Cavallé-Coll var. I sin helhet är dock boken väldigt läsbar, informations- och perspektivrik.

Hans Hellsten

Tungt vägande bok om Bengt Hallberg

Erik Kjellberg, 2021. *Bengt Hallberg, jazzpianist – kompositör – arrangör – pedagog*. Med diskografi av Lasse Zackrisson. Vaxholm: Vax Records. 421 s. ISBN 978-91-519-7720-1.

Bakom tillkomsten av den här boken finns en arbetsgrupp som för några år sedan samlades för att diskutera hur man på bästa sätt skulle kunna dokumentera och sprida kunskap om Bengt Hallberg och hans musikaliska skapande. Initiativet kom från Erik Kjellberg och Jan Allan och till gruppen knöts också skivproducenterna Lasse Zackrisson och Anders R. Öhman samt musikerna Elise Einarsdotter och John Högman.

Erik Kjellberg åtog sig att skriva en biografi och Lasse Zackrisson att ställa samman en diskografi. Resultatet av detta arbete redovisas nu i boken *Bengt Hallberg, jazzpianist – kompositör – arrangör – pedagog*. En tungt vägande bok? Ja, inte bara rent fysiskt – den väger nästan två kilo – utan även innehållsmässigt. Och den är rikt och trevligt illustrerad, även med flera tidigare inte visade fotografier.

Ingen kunde vara mer lämpad att skriva denna biografi än Erik Kjellberg. Tidigare har han bland annat skrivit en svensk jazzhistoria och två böcker om pianisten Jan Johansson. En gång i tiden var han ansvarig för jazzavdelningen vid Svenskt Visarkiv och som mångårig professor i

musikvetenskap vid Uppsala universitet kan han stödja sig på sin breda, allmänna musikkunskap.

Boken är en musikbiografi. Den som letar efter mer personliga biografiska uppgifter om Bengt Hallberg får nöja sig med en kortfattad inledande textsida. Men redan efter en stunds läsning undrar man om det över huvud taget fanns utrymme för något annat än musik i Hallbergs liv. Mången gammal jazzvän som genom åren lyssnat på hans skivor och trott sig ha en hygglig uppfattning om hans skapande, kommer vid läsning av boken att häpna över hans mångsidighet och hans omfattande produktion.

Kjellberg går kronologiskt fram, och vi får följa Hallberg från ungdomsåren i Göteborg fram till 2012, då han gör sin sista soloskiva. Någonstans i boken skriver Kjellberg att det är svårt, när det gäller musik, att redogöra för den i ord. Men det är precis det han gör. Hela historien hålls samman av hans analyser och kommentarer till en lång rad inspelningar ur Hallbergs mångskiftande diskografi. Det görs på ett överskådligt och intresseväckande sätt, som gör att även den som inte är så musikteoretiskt insatt blir nyfiken och får lust att lyssna på det Kjellberg i ord beskrivit.

Bengt Hallberg blev tidigt uppmärksammas och redan 1950 gjorde han inspelningar i eget namn på skivmärket Metronome. Året därpå var han med på de inspelningar Stan Getz då gjorde för samma bolag. Särskilt tolkningen av "Ack Värmeland du sköna" blev mycket omskriven och blev också något av ett internationellt genombrott för den då blott 18-åriga Hallberg.

1954 flyttade han till Stockholm där han studerade komposition vid Kungliga Musikhögskolan. Hans tanke var att bli tonsättare och han började tidigt skriva seriösa verk. Men redan samma år hann han också med att skriva en brevkurs, "Modern pianojazz", för korrespondensinstitutet Westin & Co. I Stockholm fanns huvuddelen av den svenska jazzeliten, och det samarbete Hallberg redan tidigare haft med Lars Gullin och med Arne Domnérus och musikerna omkring honom kunde nu fördjupas. Allt eftersom åren gick utvidgades också kretsen av medmusikanter. Boken kan därför bitvis läsas nästan som en allmän svensk jazzhistoria, där man även får stifta bekantskap med många av de amerikanska jazzmusiker som besökte Sverige och som då ofta samarbetade med Hallberg.

För de olika jazzgrupperna skrev Hallberg många låtar och arrangemang, men hans mångsidighet blev snart uppenbar. Skivbolag och musikförlag erbjöd arbetstillfällen och inkomstmöjligheter, och under de kommande åren skrev han musik och arrangemang för de flesta av landets populärartister. Namn som Alice Babs, Thore Skogman, Evert Taube, Systrarna Rosenblom och Povel Ramel vittnar om mångfalden, och allt som levererades var välskrivet och på ett skickligt sätt anpassat till respektive artist.

Hallberg blev med tiden en flitig seriös tonsättare och skrev närmare åttio verk för såväl solopiano som för mindre ensembler, körer och symfoniorkestrar. Han tyckte om att blanda genrer, och i flera verk kombinerade han klassiska ensembler med jazzgrupper och solister. Det mycket goda råd han en gång fick av sin åldrade tonsättarkollega Hugo Alfvén sparas till kommande läsare.

Hallberg skrev också balettmusik, musik för barn och musik till en lång rad filmer. Allt finns redovisat i boken, som också berättar om hans turnéer, konsertframträdanden, utlandsresor, TV- och radioframträdanden, hans många utmärkelser och hans omfattande samarbete med olika jazzartister.

Biografen innehåller också ett kapitel, "Bengt Hallberg i utländsk jazzpress på 1950-talet", skrivet av Mischa van Kan, som vid Göteborgs universitet doktorerat med avhandlingen *Swingin' Swedes*, om hur svensk jazz tagits emot i USA.

En kritiker vill gärna hitta något som det går att anmärka på. Den här gången var det svårt, men där finns i alla fall ett litet misstag. Kjellberg skriver att Charlie Parker i november 1950 spelade tre veckor i Sverige. Men Parkers Sverigebesök varade faktiskt bara nio dagar.

Bokens andra del är en diskografi över de cirka 3000 inspelningar Bengt Hallberg medverkade på, från den första 78-varvaren 1948 med Thore Jederbys orkester till det sista soloalbumet 2012. Diskografin har skrivits av Lasse Zackrisson, och man kan bara föreställa sig vilket mödosamt arbete det måste ha varit att samla in all denna information och sedan presentera den i överskådlig form. Mycket av musiken finns idag tillgänglig på olika cd-utgåvor, men Zackrisson har hållit sig till principen att endast redovisa originalutgåvorna.

Diskografin är rikt illustrerad med skivetiketter och skivfodral, vilket gör den trevlig att bläddra i även för den som inte är renodlad kalenderbitare. Materialet är överskådligt, och här finns också information om alla de nästan 1000 inspelningar som Zackrisson via sitt bolag Vax Records gjort tillgängliga på digitala musiktjänster, och om hur man orienterar sig dit.

Som en röd tråd genom hela Bengt Hallbergs liv löpte kärleken till jazzpianot. I boken återges en kommentar av den norska sångerskan Karin Krog, som här får stå som en avslutande sammanfattning. Efter en duokonsert de två gjorde i London 2012 sade hon att man där fått höra: "Kanske den störste jazzmusiker Europa har fostrat".

Martin Westin

Europeiskt 1900-talsmusikande

Klaus Nathaus och Martin Rempe, red., 2021. *Musicking in twentieth-century Europe. A handbook*. Berlin och Boston: de Gruyter Oldenbourg. 465 s. ISBN 978-3-11-064808-9.

Som titeln antyder spänner denna antologi över ett vitt område, såväl kronologiskt och geografiskt som ämnesmässigt: 1900-talets europeiska musikhistoria. I det inledande kapitlet ges de bestämningar som anges i bokens titel en vidare precisering. Inte oväntat anknyter "musicking" till Christopher Smalls välkända begrepp och innebär således en fokusering av musik som mänsklig aktivitet snarare än objekt eller abstrakta strukturer. Avgränsningen till det tjugonde århundradet avser inte någon exakt kronologisk gränsdragning, men i motsats till det från den politiska historien välbekanta "korta" 1900-talet – från första världskrigets utbrott till Sovjetunionens upplösning – utgår antologins tidsperspektiv i stället genomgående från tankefiguren "det långa tjugonde århundradet". Detta sträcker sig från senare delen av 1800-talet in i 2000-talet, i det att viktiga teknologiska, sociala, juridiska och konceptuella förutsättningar för 1900-talets musikliv växer fram under loppet av 1800-talet och är fortsatt verksamma in i det nuvarande seklet. Vidare framhålls att "Europa" inte refererar till strikta geografiska avgränsningar; bokens perspektiv innebär att Europa betraktas som "an imagined and experienced space" (s. 5), en konstruktion som "görs" genom mänskliga handlingar, däribland sådana som berör musik.

Antologin ingår i serien *Contemporary European History*, vars fokus genomgående ligger på de mänskliga aktiviteterna som formar historien snarare än på objekt, strukturer och abstrakta kategorier. Redaktörerna framhåller att perspektivet är historikernas snarare än musikvetarens, vilket innebär en fokusering av politik-, social- och ekonomihistoriska aspekter på musiklivet. Vidare eftersträvas en genregränsöverskridande framställning som undviker prioriteringar av vissa musikgenrer på grundval av de estetiskt eller socialt grundade värden som tillskrivs olika genrer. De bidragande författarna tillhör företrädesvis västeuropeiska, samt i några fall nordamerikanska, forskningsmiljöer. Tre skandinaviska forskare medverkar: Morten Michelsen, Ulrik Volgsten och Hans Weisethaunet.

Förutom de båda redaktörernas introducerande kapitel är boken disponerad i sex avsnitt om vardera tre kapitel. De fem första av dessa avhandlar olika aspekter på 1900-talets musik i Europa: skapande av musik ("Originating music"), organisation och styrning av musik

(”Managing music”), musikens mediering, social användning av musik respektive politisk användning av musik. I det avslutande sjätte avsnittet, ”Globalizing music”, breddas perspektivet till olika former av musikalisk interaktion mellan Europa och resten av världen.

Avsnittet om musikkapande innehåller kapitel som behandlar förändringar av kompositionspraktiker, professionella och semiprofessionella yrkesmusikers villkor – spänningen mellan föreställningar om artistisk aktivitet som väsensskild från andra slags arbete och facklig-politisk strävan efter att förbättra musikers arbetsvillkor – respektive amatörmusicerandets organisation och drivkrafter i spänningsfältet mellan politisk styrning från statsmakterna och professionell kommersiell musik som inspirationskälla. Påföljande avsnitt diskuterar organisationen av och syftena bakom statligt stöd till musiklivet, former för privat stöd till musiklivet (mecenatskap) samt musiklivets ekonomiska organisation: arbetstillfällen, biljetthantering, musikförlag och rättigheter respektive ekonomiska aspekter på musik i form av inspelningar eller digitala data.

I avsnittet om musikens mediering avhandlas musikkritik i offentligheten, betydelsen av ljudreproduktionsmediernas utveckling samt musikradion. Påfallande här är hur dominansen av public service-organisationen av musikradio framstår som utmärkande för den europeiska situationen. Avsnittet om musikens sociala användning behandlar olika slags arenor för musikanvändning från privata till offentliga miljöer och hur dessa formats utifrån genus- och generationsdistinktioner, betydelsen av den sociala (par)dansen i det europeiska musiklivet respektive de teknologiska, ekonomiska och sociala förutsättningarna för framväxten av solitärt ensamlyssnande, till skillnad från tidigare former av till övervägande del sociala lyssningssituationer.

Avsnittet om politisk användning av musik avhandlar användning av musik i statlig propaganda och censur riktad mot musik, vidare så kallad ”musical diplomacy”, det vill säga den intentionella användningen av musik i internationella relationer för politiska syften, samt musikens roll i politiska proteströrelser. Kapitlen i det avslutande avsnittet om musikalisk globalisering vidgar perspektivet till relationerna mellan Europa och omvärlden. Här diskuteras hur olika former av utomeuropeisk musik introducerats i Europa genom processer av kulturell appropriering, men också hur den europeiska musiktraditionen spridits utanför Europa genom europeiska organisationsformer och teknologier och därmed, som representation av kulturell modernisering, påverkat förutsättningarna för odlandet av inhemska musiktraditioner i utomeuropeiska länder. I det avslutande kapitlet diskuteras den tilltagande betydelsen av internationella organisationer för forandet av musiklivet i Europa.

Som framgår av denna översikt torde de flesta av de analytiska perspektiv som presenteras i *Musicking in twentieth-century Europe* vara relativt välbekanta för läsare bevandrade i svensk musikforskning, med den framträdande roll musiketnologiska och musiksociologiska infallsvinklar länge spelat inom denna forskning. Mot bakgrund av den dominerande ställning som i tidigare musikforskning tilldelats nationalstaten som en närmast given ram för musikhistoriska undersökningar innebär det paneuropeiska perspektivet med nödvändighet en komparativ infallsvinkel, alltså en jämförelse av förändringstendenser mellan sinsemellan olika men internt relativt homogena nationella situationer. I många av bokens kapitel formuleras en sådan infallsvinkel explicit, medan den i andra mer framstår som en implicit förutsättning för framställningen. De behandlade teman kronologiska, geografiska och kulturella spännvidd, tillsammans med det begränsade utrymme som står till buds för varje enskilt kapitel, medför dock att kapitlen genomgående till stor del har karaktär av fallstudier, utifrån vilka mer eller mindre välgrundade hypoteser formuleras om generella likheter, skillnader och förändringstendenser vilka berör Europa i stort. Påfallande gemensamma drag som framträder som paneuropeiska karakteristika för det ”långa tjugonde århundradet”, till stor del också gemensamma över den gräns mellan olika politiska system som präglar stora delar av detta århundrade, är till exempel industrialisering och med denna sammanhängande

socioekonomiska förändringar, utvecklingen på inspelnings- och etermedieområdet, kommersiella aktörers aktiviteter samt statsmakternas interventioner i form av utbildningsinsatser, politisk styrning och institutionalisering på musiklivets område.

Sammanfattningsvis framstår denna antologi som en uppslagsrik och produktiv samling texter. Boken torde vara väl lämpad som kurslitteratur, i det att den kompletterar nationella historieskrivningar med ansatser till en paneuropeisk musikhistoria; i detta sammanhang kan också nämnas de förslag till vidare läsning som kompletterar varje kapitels referensförteckning. Därutöver utpekar också den också ett flertal områden där behov finns av vidare, mer utförliga komparativa studier av Europas nyare musikhistoria.

Alf Björnberg

Genusfrågor i musikundervisning

Silje Valde Onsrud, Hilde Synnøve Blix och Ingeborg Lunde Vestad, red., 2021. *Gender issues in Scandinavian music education. From stereotypes to multiple possibilities*. London & New York: Routledge Taylor and Francis Group. 219 s. ISBN: 978-0-367-48142-1 (inbunden), 978-0-367-74294-2 (paperback), 978-1-003-03820-7 (e-bok).

Ambitionen med boken är att kartlägga, samla, beskriva, och inte minst uppdatera nordisk forskning inom området musikpedagogik och genus. Några av författarna verkar även inom det musikvetenskapliga forskningsfältet, men i sammanhanget är det de pedagogiska implikationerna som står i centrum. Eftersom studier med fokus på genus i musikpedagogik är relativt nytt i Norden tar författarna även stöd i angloamerikansk forskning inom området. Boken ger en översiktlig bild av forskningsfältet och dess utmaningar från musikaliskt lärande i barndomen till karriärvägar inom högre musikutbildning.

Boken består av nio kapitel. Det inledande kapitlet av redaktörerna Blix, Vestad och Onsrud är ambitiöst i sin strävan att beskriva den nordiska musikpedagogiska forskningen så här långt, men också den specifika kontext i vilken forskningen äger rum. En stor utmaning ligger i att de nordiska länderna av andra (och oss själva) anses vara progressiva och i framkant rörande jämställdhetsfrågor i samhället i stort, samtidigt som statistik och forskning visar att möjligheten att utöva och skapa musik, delta i musikutbildning samt verka inom musikbranschen på egna villkor fortfarande styrs av kön. I öppningsvinjetten i det inledande kapitlet målas en alternativ bild upp av ett musikklassrum där makt och hierarkier är de omvända. Vinjetten visar hur det skulle kunna se ut om kvinnor och flickor var de som representerade normen i sammanhanget och om musikklassrummet utmanade rådande stereotypa föreställningar om musik och genus.

I kapitlet som följer lägger Cecilia Björck grunden för de kommande kapitlen. Detta genom att med start i 1970-talets USA kartlägga politiska satsningar inom skola och högre musikutbildning samt musikbranschen med intentionen att bidra till ökad jämställdhet. Askerøis och Vestads kapitel tar bland annat hjälp av fiktiva karaktärer som Pippi och Annie (musikalen) och deras sångröster för att beskriva möjliga subjektpositioner i barnmusikkulturen såväl i skola som på fritid med särskilt fokus på genus och sång. I Carina Borgström Källéns kapitel står genusperformativitet i relation till musikinstrument och genreutövande i fokus, med utgångspunkt i estetiska programmet. Även i Linn Hentschels och Cecilia Ferm Almqvists kapitel diskuteras musikutbildningen på gymnasiet. Ambitionen är att lyfta fram flickors upplevelser för att kunna utveckla en mer hållbar musikundervisning. Ytterligare perspektiv på musikprofilkontexten ges i Mikael Perssons kapitel där olika positioner som erbjuds elever synliggörs och diskuteras i syfte att kunna förändra utbildningen ur ett jämställdhetsperspektiv. Onsrud tar sig an queerpedagogik som normkritiskt verktyg för

lärare i musikklassrummet. I Blix och Ellefsens kapitel diskuteras genusnormativitet utifrån ett kultur- eller musikskoleperspektiv. I det sista och avslutande kapitlet fokuserar LilliMittner och Blix på möjliga karriärvägar inom högre musikutbildning.

Bokens konkreta ambition är inte enbart att problematisera, utan Blix, Vestad och Onsrud pekar på vikten av att forskare bidrar och visar vägen framåt för att minska könsstereotypa föreställningar när det kommer till musikutövande, genrer, instrumentval, utbildning och yrkesval. Varje kapitel avslutas därför med rekommendationer till praktikerfältet. Av boken framgår att lärare och pedagoger har en avgörande roll när det gäller att motverka ojämställdhet i musikklassrummet. Flera av författarna uppmärksammar att lärare genom sin undervisning behöver verka för att utmana rådande musikaliska diskurser och beteenden hos elever. Flera påpekar även lärarens unika position och möjlighet att som person agera förebild. Andra exempel som lyfts fram är vikten av att som lärare skapa trygga lärmiljöer där elever uppmuntras att ta en aktiv roll och ges möjlighet att öva på att spela musik, men under lärarledning (Hentschel och Ferm Almqvist). Inte minst skrivs humor fram som en tillgång för att skapa inkluderande musikklassrum (Hentschel och Ferm Almqvist; Persson). I boken uppmuntras lärare och pedagoger likaledes att sätta genus och jämställdhet på agendan bland kollegor och chefer (Blix och Ellefsen).

I antologin tecknas en välbehövlig och balanserad bild av den komplexa relationen mellan populärmusik, skola och högre musikutbildning, en relation som länge diskuterats inom det musikpedagogiska forskningsfältet. Detta görs dels genom att författarna kollektivt problematiserar populärmusikgenren, inte minst utifrån dess koppling till musikbranschen, dels individuellt lyfter betydelsen av genren exempelvis historiskt där populärmusik har spelat en viktig roll i projekt som görs och har gjorts i syfte att skapa en mer jämställd musikbransch och musikutbildning (Björck). I boken poängteras även den kraft som finns i populärkultur och populärmusik när det gäller engagemang för ämnet musik bland barn och unga (Askerøi och Vestad) eller när det kommer till att som lärare ta sig an HBTQ-frågor, det senare ett perspektiv som är högst aktuellt då barn och unga i högre grad än tidigare generationer definierar sig utanför ett binärt könssystem (Onsrud).

Boken öppnar upp för fortsatt forskning. Ett utvecklingsområde som boken speglar är att den aktuella och tidigare forskningen från Norden och Skandinavien framför allt har fokuserat på flickor och kvinnor; därför efterlyses mer forskning som tar fasta på perspektiv som maskulinitet och hbtq+-frågor. En utmaning, sett utifrån antologin, är att forskningen inom området mestadels bedrivs av kvinnor som inte sällan, precis som jag själv, besitter en levd erfarenhet av ojämställdhet och musik utifrån ett normbrytande perspektiv. Vi behöver ställa oss frågan om hur vi inkluderar fler nya perspektiv och forskningsintressen för att utveckla forskningsfältet i Norden framöver. Utifrån antologin ser jag vikten av att skapa nya vinjetter som utmanar normer, dikotomier som inte enbart vänder på maktförhållanden utan även speglar vår samtid och framtid. Boken visar även på behovet av att kontinuerligt uppdatera den musikpedagogiska forskningen, för att den ska kunna vara fortsatt relevant; musiken är i ständig rörelse, påverkad av samhällsliga strömningar, politik, rådande diskurser, normer och inte minst den tekniska utvecklingen.

Med det sagt är boken en guldgruva inte minst rörande tidigare forskning, då alla kapitel oavsett ingång till ämnet är rika på referenser som kan hjälpa studenter, lärare, musikintresserade i allmänhet såväl som nya och erfarna forskare att fortsätta utveckla praktik och forskning i Norden. Än viktigare är att antologin, som den utlovar, utmanar den angloamerikanska dominansen inom området och därmed sätter den nordiska musikpedagogiska forskningen på världskartan. Boken öppnar, som titeln utlovar, upp för

diskussioner om genus och jämställdhet, men inger även hopp om att en förändring kan vara möjlig.

Camilla Jonasson

Spelmansböcker

Märta Ramsten, Mathias Boström, Karin L. Eriksson och Magnus Gustafsson, red. (2019). *Spelmansböcker i Norden. Perspektiv på handskrivna notböcker*. 233 s. Uppsala och Växjö: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur i samarbete med Smålands Musikarkiv/Musik i Syd. ISBN 978-91-8740-335-4.

Under den försiktigt post-covidpräglade Korröfestivalen 2021 spelades till publikens förtjusning låtar ur spelmansböcker med anknytning till den småländska spelmannen Johan Dahl (1843-1921). Konserten interfolierades av initierade kommentarer kring kontext och historia, samtidigt som det klingande materialet präglades av samtida förhållningssätt till ett folkmusikaliskt och kreativt ensemblespel. Konserten var i sig ett exempel på hur spelmansböcker idag hålls levande, och indikerar att en bok om spelmansböcker fyller ett behov hos många aktiva forskare och musiker. Inom den folkmusikaliska genren är dessa två yrkesroller ofta kombinerade hos en och samma person. Sålunda var det väntat att en av redaktörerna till boken *Spelmansböcker i Norden. Perspektiv på handskrivna notböcker* återfanns bland de arkivälskande musikerna på scenen. Förmodligen återfanns presumtiva läsare i den glest utplacerade publikskaran. Recensenten var där.

Redaktörerna Märta Ramsten, Magnus Gustafsson (ovan åsyftad musiker), Mathias Boström och Karin L. Eriksson ställer i det inledande kapitlet den nödvändiga frågan om vad en spelmansbok är, för att i följande kapitel bena ut på vilket sätt forskning kring spelmansböcker kan berika vår kunskap om både lokala och mer internationella förutsättningar för musikalisk tradering. Vi får inledningsvis veta att de tidigaste beläggen för termen spelmansbok kommer från musikforskaren Tobias Norlind som i sitt arbete inom Folkminneskommittén under tidigt 1920-tal introducerade termen ”spelmansböcker”. De som under 1600-1900-talen skrev ner noterna kände dock inte till ordet; i deras föreställningsvärld rörde det sig om notböcker, eller helt enkelt böcker. Bakom de handskrivna noterna, oftast avsedda för praktiskt bruk – det vill säga spel till dans – döljer sig en mängd historiskt genererade myter, till exempel den romantiska idén om spelmannen från lägre samhällsklasser i bondemiljö, eller idén om nationellt eller landskapsmässigt avgränsade kulturella enheter. Dessa och andra föreställningar diskuteras i bokens två delar, varav den första innehåller tre översikter kring spelmansböcker i Norden och den andra består av fallstudier som belyser spelmansböcker ur perspektiv som genus, källkritik, pedagogik och internationella utblickar.

Jens Henrik Koudals kapitel om spelmansböcker från Danmark innehåller en djupdykning i ett rikt material, utifrån premisen att det är nödvändigt att ”gå socialt på tvärs i samfundet” (s. 36) för att kunna forska vidare. Sammanställningen av notböcker från 1700-talet har därför ordnats efter social kontext som till exempel hov, adel, universitet, stor lantegendom och spelman på landet. Samtidigt som denna mångfald av miljöer poängteras, vill Koudal lyfta fram att det i Danmark förekommit en flitig utväxling av dansmusik mellan olika miljöer, vilket syns i notböckerna. De verkar ha florerat i många lager samtidigt, som en sorts sammanhållande kulturellt flöde mellan stad och land, internationella kontakter och byliv.

Det finns flera förklarande faktorer till den rikliga förekomsten av danska spelmansböcker. Kravet på notkunskap hos danska stadsmusikanter under 1700-talet bidrog till notkunnigheten även på landsbygden, då stadsmusikanterna knöt lokala medhjälpare till sig för att kunna utföra sitt uppdrag. De danska storgodsen, adliga såväl som borgerliga, knöt gärna till sig kunniga

musiker för att förse bönderna med musik. Dessa kunde vara musiker utanför det reglerade stadsmusikantväsendet. Slutligen anför Koudal skollagen från 1814 som argument för den stigande notläsningskunskapen. Undervisningsplikten innefattade att lärarna skulle undervisa barnen i sång, vilket ofta gjordes med hjälp av en violin. Skolläraren hade också plikt att undervisa flitiga barn i att spela något instrument (ofta violin) om de ansågs ”skikkede til att modtage saadan Undervisning” (Nicolajsen i Koudal, s. 36). När musikprivilegierna avskaffades fanns det en jämförelsevis utbredd musikalisk läskunnighet. Detta i kombination med Dansk Folkmindeksamlingens idoga insamlingsarbete av dansmusik och dansbeskrivningar, som påbörjades 1901, kan förklara mängden danska spelmansböcker: Enbart Dansk Folkmindeksamling vid Det Kgl. Bibliotek i Köpenhamn äger cirka 1100 böcker från perioden 1700–1950.

Koudals definition av ”spelmansbok” ger en fingervisning om den förståelse av termen som även följande kapitel ger uttryck för:

en personlig, håndskrevet nodebog eller et tabulaturmanuskript der indeholder dansemusik og er anlagt til praktisk brug. Jag bruger ikke ”spillemand” i den ideologiske betydning av en musikanter på landet, der bærer nationens særlige, gamle musiktraditioner, men anvender termen ”spillemand” i bred betydning om et musicerende menneske, der spiller dansemusik. (s. 24)

Kapitlet är försett med många exempel ur samlingarna, både i form av notbilder och berättelser. Ett exempel på hur musikundervisningen kan ha sett ut runt 1830 ges i ett långt citat ur en bok, utgiven 1897, där författaren återger hur han fick fiolundervisning av bonden och spelmannen Malte Vognsen. Lektionerna ägde rum medan Malte vallade sin ko, med kon fastbunden runt benet så att bägge armar var fria för fiolspel. Vid dessa utomhuslektioner fick notböckerna vila i fickan ”til vi blev trætte af at bruge Buen” (s. 34), varpå ett samtal om skalor och noter vidtog. Gehörsinlärning tycks alltså ha varvats naturligt med grundläggande musikteori, allt medan kon betade i gröngräset.

Avslutningsvis ger Koudal en lång rad exempel på hur det existerande källmaterialet skulle kunna utnyttjas för vidare forskning utifrån notböckernas art och innehåll samt hur de kan användas som kulturhistoriska källor. Han efterlyser fler djupdykningar i enskilda notböcker, i syfte att kunna kartlägga europeisk mobilitet mellan olika musikkulturer. Koudal menar att notböckerna har potential att främja förståelsen för musikens betydelse för människor då och nu – kanske likt modellen för den konsert på Korröfestivalen som skildras i inledningen av denna recension.

Det norska bidraget av Bjørn Aksdal fokuserar på källvärde och typologi. Specifikt för det norska materialet är att det i jämförelse med det svenska och danska inte ägnats särskilt mycket uppmärksamhet. Delvis beror detta på att samlingarna varit okända, men framförallt på att källvärdet ifrågasatts. Aksdals kapitel visar hur denna skepsis varit både överdriven och felriktad. Å ena sidan har materialet inte ansetts tillräckligt intressant från konstmusikalisk synpunkt, å andra sidan har forskare med intresse för folkmusik mest intresserat sig för den levande och klingande traditionen. Således har spelmansböckerna hamnat mellan två stolar, och inte förrän på 1980-talet kom ett uppsving för intresset för notsamlingarna.

Själv blev Aksdal inspirerad av Jens Henrik Koudals utgivning av spelmannen Rasmus Storms notbok 1987. Med den som förebild utgavs 1988 Rörosspelmannen Smed-Jens notbok. I kapitlet om det norska notboks materialet fokuserar Aksdal på det så kallade Trøndelagsmaterialet, ur vilket han gjort ett urval om 23 notböcker eller notsamlingar från tidsperioden cirka 1750–1900. En ledande fråga han ställer sig är vad dessa källor kan berätta och på vilka områden de är relevanta. Som en naturlig följd av denna huvudfråga följer en rad kritiska frågor som: Kan vi lita på dateringar? Har dessa melodier verkligen spelats? Hur noggrann var upptecknaren?

Smed-Jens notbok analyseras med hjälp av tre representativitetsnivåer: genre (melodityp), melodier och transkriptioner. Därefter introduceras begreppet hypotetisk representativitet efter en kvalitetsskala för 11 kriterier, bland annat intonation, fiolstämning och metrik. Det är alltså sammantaget ett finmaskigt nät som skrivs fram, och som övertygande tillåter författaren att landa i konklusionen att Trøndelagsmaterialet faktiskt säger en hel del om hur olika låt- och danstyper spreds i området. Däremot säger det mindre om hur det faktiskt kan ha låtit.

Magnus Gustafssons kapitel ”Spelmansböcker i Sverige – en översikt” är en utveckling av en del av avhandlingen *Polskans historia* som kom ut 2016. Med hjälp av diskussioner kring spelmansböckernas upphovsmän, klockares och organisters inflytande, inskriptioner i spelmansböcker och själva innehållet, visar författaren hur ”det musikaliska innehåll som definierar begrepp som konstmusik och folkmusik en gång i tiden var grenar på samma musikaliska träd” (s. 115–116). I Sverige liksom i Danmark finns det gott om bevarade spelmansböcker; enligt Gustafssons uppskattning finns det minst 800 handskrivna notböcker från perioden 1680–1880, varav många återfinns publicerade i Nils Anderssons och Olof Anderssons storverk *Svenska låtar*.¹

När det gäller de tidiga spelmansböckernas upphovsmän ser Gustafsson nio huvudgrupper: bland dem klockare och kantorer, soldater och indelta militärmusiker, präster, hantverkare, stadsmusikanter och häradsspelmän. Klockare och organister var särskilt flitiga, vilket inte är så förvånande med tanke på att 1700-talets klockarkontrakt uppmanade klockarna att förse församlingsmedlemmarna med dansmusik. Klockaren hade också pedagogiska uppdrag. Som Gustafsson påpekar kom en mer repressiv syn på dansmusik under 1800-talets pietistiska våg.

Via specialstudier av inskriptioner i ärvda spelmansböcker visar Gustafsson hur böcker och repertoarer spreds, och hur högt spelmansböckerna värderades. Stöld av spelmansböcker bestraffades med trolldom, på beställning av den rättmätige ägaren, eller kanske rentav av boken själv. Böckernas ägare skrev ofta inskriptioner där jag-formen representerade själva boken. Liksom Aksdal menar Gustafsson att spelmansböckerna säger föga om hur melodierna spelades; däremot kan vi få en bild av vilka danstyper som varit förhärskande, från förströelsemusik till ren funktionsmusik. I avsnittet om melodierna visas med flera exempel hur svensk folkmusik, i synnerhet polskorna, har sina rötter i centraleuropeiska 1600-talsmelodier.

Efter den väl framskrivna översikten av danska, norska och svenska spelmansböcker följer fyra kapitel som vart och ett gräver djupare i något av de dilemman som framskymtat i de inledande delarna. Eva Hov tar läsaren tillbaka till Trøndelag, men här är blicken vänd mot kvinnornas plats i spelmanshistorien. ”Glömda kvinnoliv från tre sekler. En studie av Trondhjemska notböcker i lokallhistorisk kontext” för läsaren ut i svindlande historier om storbönder, trävirkeshandel med Irland och den norskättade Mary Ann Allingham's vardagsliv på Irland. Eva Hov ställer viktiga frågor med utgångspunkt i musikmanuskript som tillhört systrarna Ellen och Birgitta Schøller, Elisabeth Schøller och Mary Ann Allingham: ”Kan biografiska och lokallhistoriska upplysningar ge nya perspektiv, som bidrar till en mer ingående förståelse av kvinnornas notböcker, och av musiken man spelade så långt från Europas kulturcentra?” (s. 122). Svaret från denna läsare är ja, med tillägget att det då krävs arkivforskning av den kaliber som här presenteras.

Märta Ramsten tar i sitt kapitel upp tråden om pålitlighet och hur spelmansböcker kan läsas beroende på läsarens öga och upptecknarens eller utgivarens agenda. Kapitlet ägnas åt källkritisk närläsning av två spelmansböcker, en från Hälsingland och en från Närke. När det

¹ Under åren 1922–1940 utgavs de 24 delar med sammanlagt 8000 låtar eller visor som ryms i *Svenska låtar*. Utgivningen leddes av Folkmusikkommissionens sekreterare Nils Andersson och hans medhjälpare Olof Andersson som tog över ansvaret efter Nils Anderssons bortgång. Samlingarna presenteras landskapsvis och finns numera tillgängliga digitalt i Svenskt visarkiv: <http://www.smus.se/earkiv/fmk/>.

gäller spelboken från Hälsingland framkommer att 45 av de 59 polskorna inte ingick i ägaren Snickar Eriks repertoar. När det gäller Per-Erik Ohlssons spelmansbok från Närke visar det sig att hans repertoar var betydligt bredare än vad *Svenska låtar* indikerar. Ramsten visar att kritisk närläsning är nödvändig för den som vill ta del av materialet i svenska spelmansböcker, i synnerhet sådant material som utgivits som en manifestation av nationalism och en svenskhetsiver som tidvis gör sig påmind i vår nutid.

Den besvärliga frågan om uppförandepraxis hanteras i Karin L. Erikssons kapitel "Från handskrift till låtkurs. Urval, spridningsvägar och framförandepraxis av spelmansböckernas repertoar med låtkurser som exempel". Kapitlet bygger på en studie av tolv lärare och elva låtkurser under åren 2013–2015. Eriksson utgår från en förståelse av låtkurser som en av många nutida arenor där folkmusik i praxis gestaltas och manifesteras. Resultatet visar att drygt 30% av de låtar som lärdes ut kom från spelmansböcker – och att lärarna anstränger sig mycket för att få låtarna att fungera i en nutida musikalisk miljö, samtidigt som de eftersträvar att ge utrymme för en spelstil som präglas av kvalificerade gissningar kring hur det kan ha låtit. Kapitlet avslutas med en rad tips på frågor att fortsätta utforska, till exempel hur den muntliga traderingen av spelmansböckernas repertoar ser ut utanför låtkurserna, och om det möjligen finns en allmänt accepterad tolkningstradition inom kursmiljöerna.

I det sista kapitlet anknyter Mathias Boström till frågan om svenskhet och internationella perspektiv genom en presentation av folkmusikforskaren Nils Denckers sökande efter melodier utomlands. Fram träder en bild av en fritänkande föregångsman, vars arbete i mångt och mycket banat vägen för den syn på folkmusik, tradering och spelmansböcker som bokens redaktörer och författare ger uttryck för. Redaktörerna skriver i inledningen att de hoppas att fler ska inspireras att gripa sig an spelmansböckerna, både i sitt praktiska musicerande och i sin forskargärning. Med tanke på den goda språkstil och tillgängligt presenterade kunskap som genomsyrar boken är utsikterna goda.

Eva Sæther

Musikteorins kritiska begrepp

Alexander Rehding och Steven Rings, red., 2019. *The Oxford handbook of critical concepts in music theory*. Oxford University Press. xviii + 829 s. ISBN 978-01-904-5474-6.

Som ung musikvetare fick jag en idé till en handbok om musikteorins centrala begrepp: utgående från begrepp som intervall, rytm, harmonik och tonika skulle boken ge en övergripande bild av musikteorin som en levande forskningsdisciplin. Det blev förstås ingenting av den grandiosa planen, men jag blev påmind om den när *The Oxford handbook of critical concepts in music theory* publicerades. I boken har redaktörerna Alexander Rehding och Steven Rings anlitat ledande experter för att klargöra ett urval centrala musikteoretiska begrepp. I likhet med boken i min ungdomsfantasi är inte heller Oxfords nya volym någon enkel lärobok utan en avancerad presentation där begreppens innebörder blir belysta och kritiskt granskade utifrån metodiskt varierande forskningsperspektiv. För den som vill försvara musikteorin som en mogen forskningsdisciplin kommer boken som en present: den visar att musikteorin inte bara handlar om att identifiera musikens beståndsdelar med rätta etiketter. I stället framstår musikteoretiska begrepp som arenor för varierande förhandlingar om musikens uppbyggnad och betydelse – som flexibla verktyg som påverkar våra olika sätt att närma oss musiken både som historiskt och som levande fenomen.

Handboken fokuserar medvetet på musikteorin såsom den bedrivs i den angloamerikanska världen. Många minns kanske den förenkling enligt vilken engelskspråkig musikteori under

förra seklets sista decennier framträdde som "Schenker and sets" (t.ex. Maus, 1993). Här beskriver redaktörerna disciplinens nuläge som mer pluralistiskt och konstaterar att Schenkeranalysens hegemoni tillhör det förflutna (s. xvii). Även om boken bara inkluderar ett fåtal renlärliga schenkerska grafer är Heinrich Schenker den teoretiker som oftast nämns, i hälften (13) av de 26 kapitlen. Schenkers inflytande ses också i att den näst oftast refererade teoretikern är Fred Lerdahl (nämns i 11 kapitel) vars generativa teori för tonal musik med lingvisten Ray Jackendoff (i 9 kapitel) utgör ett mer systematiskt alternativ till schenkerska tonhöjdsreduktioner (Lerdahl och Jackendoff, 1983). Handbokens musikteoretiska landskap kan ytterligare belysas genom andra ofta förekommande teoretikernamn. Här finner vi Rameau och Schönberg (båda nämns som teoretiker i 9 kapitel), följda av Riemann (8), Dahlhaus (6), Lewin (6) samt Agawu, C. P. E. Bach, Cohn, Cone, Guido, Huron, Kirnberger, Koch, A. B. Marx, Meyer och Rousseau (5). Listan antyder att det är just den tonala konstmusikens analys som lyfts fram som kärnan i den musikteoretiska forskningen.

Den första av handbokens fyra delar har titeln "Starting points". Förutom Henry Klumpenhouwers formalistiska presentation av *intervall* och intervallsystem som abstrakta entiteter, kan många andra kapitel i den här delen beskrivas som musikhistoriskt informerade teoretiska essäer. I ett kapitel om *modus* argumenterar Susan McClary för kontinuitet i modala bakgrundstrukturer från medeltiden fram till och bortom wienklassicismen. Matthew Gelbart utvecklar i sin tur tanken om en historisk interaktion mellan *skalor* som abstrakta teoretiska principer och som praktiska melodiska övningar. Informerad av både musikpsykologi och schenkerism visar Steven Rings att begreppet *tonika* har en inbyggd tvetydighet mellan något som är omedelbart upplevt och något som teoretiskt kan anses vara prolongerat. Jonathan de Souza betraktar övergångar mellan olika typer av musikalisk *textur* som kan skapa en typ av "hyperpolyfoni". I stället för att bara introducera sina respektive begrepp skapar alla dessa författare egna distinktioner och argument som åskådliggörs med notexempel ur den västerländska klassiska musiken. Detta musikteoretiska landskap breddas ännu mer i David Blakes presentation av *klangfärg*, där han argumenterar för integreringen av kulturella och kognitiva aspekter i klangfärgsforskningen. Kanske mest intressant är dock bokens allra första kapitel där Bryan Pankhurst och Stephan Hammel skissar på en "historisk-materialistisk organologi", ett marxistiskt perspektiv på kategorierna *tonhöjd*, *ton* och *not*. Författarna visar hur ett historiskt fokus på musikaliska "instrument" i vid bemärkelse – inklusive alla teknologier och rutiner involverade i musikaliska sammanhang – kan hjälpa musikteorin till en bättre förståelse av sin egen utveckling.

Handbokens andra del ägnas musikens tidsaspekter. Här finns det, med en grov kategorisering, tre typer av bidrag. För det första betraktas de historiskt centrala musikteoretiska begreppen *taktart* (Richard Cohn), *fras* (Janet Schmalfeldt) och *form* (Daniel M. Grimley) i varsitt kapitel. Cohn erbjuder en *state-of-the-art*-genomgång av nutida metriska teorier, med utgångspunkt i definitionen av taktart (eng. *meter*) som en konfiguration av flera inklusivt relaterade uppsättningar isokrona tidpunkter. Schmalfeldt skapar en elegant överblick över teorier om frasstrukturer från gregoriansk sång till Ligeti, med huvudsakligt fokus på 1700-talsteorier, och likaså betraktar Grimley musikalisk form genom den västerländska musikhistorien. För det andra har handbokens redaktörer inkluderat introduktioner till mikrotemporala fenomen under begreppen *groove* (Guilherme Schmidt Camara och Anne Danielsen) och *expressiv tajmning* (Mitchell Ohriner). Det förstnämnda kapitlet sammanfattar olika musikaliska drag som kan anses vara nödvändiga för groove, såsom begreppet förstås i samband med afroamerikansk soul och relaterade genrer. Kapitlet om expressiv tajmning bygger förstås på det mest utforskade området – mikrotemporala avvikelser från notbildens framföranden av västerländsk konstmusik – men intressant nog avslutas även detta kapitel med mikroritmiska fenomen i afroamerikansk rap.

För det tredje betraktas musikens tidsaspekt i boken också utifrån den temporala upplevelsen. Musikpsykologen Elisabeth Hellmuth Margulis diskuterar i sitt kapitel hur *upprepnin*g i musiken bidrar till tonalitetskänslan, hur den kan "koreografera" lyssnarens uppmärksamhet och dra in dem i en deltagande relation med ljud. Ett av de starkaste kapitlen är medieforskaren Martin Scherzingers studie om *temporaliteter*, som kretsar kring motsättningen mellan två olika sätt att förstå musikens tid: den uppmätta, abstrakta tiden och den upplevda tiden. Författaren visar hur den första av dessa uppfattningar – idén om musikens takt som en uppsättning punkter på ett standardiserat raster – har sitt ursprung i Newtons ramverk av absolut tid. Scherzinger ser en homogeniserad kulturell relativism i hur denna europeiska, teleologiska tidsuppfattning på 1900-talet kontrasterades med andra kulturers "tidlösa" – ofta "cykliska" – uppfattningar om tid. Även om musikanthropologer numera är mer öppna för att upptäcka flera olika typer av musikaliska tidsuppfattningar, hävdar Scherzinger att detta bara leder till en uppdatering av den gamla relativismen: det saknas verktyg för att känna igen gemensamma drag i olika musikkulturers temporala organisationer, inklusive den globala kosmopolitismens hegemoniska effekter i musiken. Sina viktigaste exempel tar Scherzinger ur afrikansk musik där den etnografiska forskningen tidigare bestred att afrikanska rytmer skulle kunna tänkas som linjära eller som baserade på minsta enheter. Mot denna uppfattning har speciellt Agawu (2003) anfört att fokus på dansares fötter bekräftar även centralafrikanska rytmer som metriska (i stället för polymetriska). Agawus sätt att tillämpa den generativa musikteorin på afrikansk musik möjliggör jämförbarhet mellan olika kulturer, men Scherzinger påpekar att Agawus analys faktiskt *förutsätter* en grundläggande metrisk struktur i stället för att härleda denna ur den musikaliska ytan såsom i Lerdahl och Jackendoffs (1983) arbete. Kapitlet visar inte bara hur musikteorins grundbegrepp kan kritiskt genomskådas i musikanthropologiska kontexter, utan också hur den musikaliska tidens idéhistoria genomsyras av interdisciplinära kopplingar från geografin till fysiken.

Handbokens tredje del, "Horizontals and verticals", närmar sig tonhöjdsfenomen under rubriker som *melodi* (David Trippett), *konsonans och dissonans* (Alexander Rehding), *tonart och modulation* (Suzannah Clark), *sekvens* (Naomi Waltham-Smith) samt *polyfoni* (Michael Tenzer). Trippett erbjuder en mångsidig essä om melodins "identitetsproblem", dvs. svårigheten att avgränsa melodin från andra musikaliska parametrar. Rehding betraktar olika betydelser av begreppsparet konsonans/dissonans. Han är uppenbarligen väl informerad om musikteorins historia, men kapitlet har kanske inte samma tydlighet som karakteriserar exempelvis Terhardts (1984) distinktion mellan konsonansens sensoriska och syntaktiska aspekter. På samma sätt förbigår Clark den musikpsykologiska tonalitetsforskningen och fokuserar på den musikanalytiska traditionen, vilket torde förklara hennes betoning av kadensen som det viktigaste kriteriet för en (ofta retrospektiv) tolkning av tonarten i ett musikstycke. Waltham-Smith betraktar sekvensen som ett meningsskapande verktyg, en "bipolär maskin för att transformera identitet till skillnad och skillnad till identitet" (s. 577). Medan alla dessa författare positionerar sig inom den västerländska konstmusikens teoretiska tradition, kan Tenzers kapitel om polyfoni bäst läsas som ett nutida försök till "jämförande musikvetenskap". Efter inledande exempel på kroatisk och indonesisk polyfoni introducerar han läsaren till typologiska modeller för polyfoniska strukturer. Till slut följer dock även denna författare Harold Powers (2001) råd att prioritera den västerländska konstmusikens dokumenterade historia för att förstå människans musikaliska tänkande – och använder en översikt över västerländsk polyfoni som fond för sin jämförande ansats.

Powers (2001) tanke var ju att den västerländska konstmusikens skriftliga arv är enastående i det att dess noterade källor möjliggör en detaljerad syn på musikens förändringar över tid. I Oxford-handbokens tredje del kan läsaren slås av en relaterad tanke: att den västerländska musikteorins skrivna tradition har genomgått så många faser att dess centrala områden uppnått förvånansvärda nivåer av sammanfattande syntes. Detta blir tydligast i Yale-professorerna

Daniel Harrisons och Ian Quinns bidrag. I sitt kapitel om *kadens* vill Harrison öka jämförbarheten mellan olika tonala satstekniker genom att systematisera tänkandet kring kontrapunktiska kadensformler. Han tar avstamp i den allra enklaste avslutningsformeln i tvåstämmig kontrapunkt, där den stegvisa *cantus firmus*-melodin landar på tonikan i nedåtgående rörelse medan sopranstämman skapar en stigande motrörelse från inledningstonen. Schemat kan kompletteras med en basstämma (i fallande kvintrörelse), en alt (vilande på dominanttonen) samt en "quintus" som divergerar från tenor- eller altstämman för att landa på tersen ovanför slutackordets tonika. Harrison visar hur denna formel levde sitt liv från Ockeghem till Mozart, hur man kan definiera olika "stämföringsgångar" (eng. *voice-leading pathways*) för att stämmorna ska nå sina mål, och hur olika alternativa formler kan definieras genom att låta stämmorna byta plats. Termen "klausul" (lat./eng. *clausula*) används här för att beteckna svagare avslutande formler, med en av de ursprungligen högre stämmorna i lägsta position. Utifrån detta föreslår Harrison en hierarkisk ordning av grundläggande kadens- och klausulformler som analytiskt verktyg. Genom att lyfta fram delvis bortglömda teoretiska idéer skapar han en syntes av tonala kadensteorier som öppnar ett fönster till musikhistoriska utvecklingslinjer från 1400-talet till wienklassicismen.

Ian Quinns kapitel om den *tonala harmoniken* är om möjligt ännu mer häpnadsväckande. I en handbok skulle man kanske förvänta sig en genomgång av traditionella teoretiska formuleringar, men här gör författaren i stället ett djärvt försök till en helt ny teori. Quinn börjar med att skilja mellan *kontrapunktiska lagar*, som är oberoende av en tonika och därigenom kan uttryckas utan begreppet skalsteg, och *harmoniska lagar* som förutsätter en tonika och stegbegreppet. Så skulle exempelvis Rameaus (1722) fundamentalbas fungera kontrapunktiskt när den förbjuder stegvisa grundtonsprogressioner, men för att förklara vissa undantag behöver Rameau en extra harmonisk regel (den s.k. *double emploi*). Utifrån en kvantitativ analys av Bachs koraler hävdar Quinn nu i motsats till Rameau att traditionella "ackord och grundtoner, som kontrapunktiska konstruktioner, inte är lämpliga instrument för att förklara harmoniska fenomen" (s. 471). I stället väljer han att följa Harrisons (1994) uppfattning om ackord som sammansättningar av skalsteg. Quinn demonstrerar hur olika simultanintervall i Bachs koraler anknyter till olika sannolikhetsfördelningar av möjliga efterföljande skalsteg. Med utgångspunkt i definitionen att "vilken som helst simultant ljudande samling av skalsteg är ett ackord" (s. 473) förkastar Quinn skillnaden mellan ackordtoner och icke-ackordtoner och skapar därmed ett minimalistiskt teoretiskt ramverk för harmoniska fenomen.

Inom detta ramverk definierar Quinn två olika sätt på vilka enskilda toner kan reagera på musikaliska situationer: de kan *mobiliseras* - röra sig till nästliggande skalsteg - eller *stabiliseras*, det vill säga stanna på plats. Vidare kategoriserar Quinn alla simultanintervall (genom inversioner) som terser, kvinter eller septimor och kallar den (enligt benämningen) lägre tonen i varje intervall för grundton och den andra tonen för "antigrundton". Det häpnadsväckande följer nu i Quinns påstående att bara två enkla regler om dyadisk interaktion behövs för att fånga ackordprogressionerna inom Bachs koralstil. En av dessa regler är kontrapunktisk och säger att både septima- och kvintintervall stabiliserar sina grundtoner och mobiliserar sina antigrundtoner, och att septimans "motiverande styrka" är större än kvintens. Utan att förutsätta en distinktion mellan konsonans och dissonans tar regeln hand om upplösning av septimor, utesluter parallella kvinter och täcker även 4-3-förhållningar, men framförallt leder den till att tre- och fyrklanger kommer att föredras i kombinationer som motsvarar grundtonsrörelser i terser och kvinter. Den harmoniska regeln säger i sin tur att en ters som fullständigt hör till antingen tonika- eller dominanttreklängen eller deras komplementära skalstegsamlingar mobiliserar båda sina toner. Dessa två enkla regler mynnar ut i en elegant icke-dualistisk teori om tonala funktioner. I stället för Riemanns (1898) dominant/subdominant-symmetri kring tonika-ackordet ger Quinn subdominanten en central ställning: ackord med subdominantfunktion ses som "motiverade" att leda i både tonika- och dominantriktning

medan tonikan och dominanten är benägna att leda till varandra. Quinn påstår att detta ”dyadiska interaktionsramverk” kan förklara mycket av barockens och den galanta periodens harmonik, och han antar att den internaliserade kunskapen hos kompetenta continuo-musiker kan ha antagit den här typen av enklare form. Quinns framställning är lika väl förankrad i konkret analys av Bachs verk och i musikteorins historia som den är enastående i sitt systematiska nytänkande.

Handbokens avslutande del, ”The Big Picture”, zoomar ut från musikteoretiska begrepp till musikteoretikers meta-tänkande kring sin disciplin. I ett kapitel om *musikalisk grammatik* balanserar Robert Gjerdingen observationer om den tonala musikens syntax med hypotetiska exempel på en musikalisk grammatik ”i det fiktiva landet Bijou”. Marion Guck skriver om *analytiska relationer* – en term som hon använder för relationer vilka utvecklas mellan musikanalytikern och musiken genom upplevelser av musikens spänningar. I sitt kapitel om *bilder, visualisering* och *representation* hämtar Dora A. Hanninen inspiration från multimodala studier för att skilja mellan två aspekter av grafiska diagram i musikteorin: dessa kan översätta musikaliska sakförhållanden till det visuella, men även göra påståenden om dem.

Vid första anblicken ter sig bokens två sista kapitel som ganska avlägsna från musikteorins traditionella område. I ett av dem undersöker Vijay Iyer improvisationsbegreppets relation till frihet med tanke på maktrelationer som begränsar improvisatoriska handlingar. Han beskriver de senaste årens iver för kritiska improvisationsstudier (se t.ex. Lewis och Piekut, 2016) som en rehabiliterande gest vilken oftast inte har ackompanjerats av referenser till svarta akademiker – representanter för den frihetsberövade afroamerikanska kulturen, som Iyer uppfattar som mest central för förståelse av improvisation. Man skulle kunna se en liknande problematik i att Iyer, som ende icke-vita författare i handboken, får ensam signalera musikteorins vilja att öppna upp mot större etnisk medvetenhet. I hela handbokens kontext blir denna signal dock relativiserad av den musik som teoretikerna diskuterar. Det kan inte undgå läsaren att framstående teoretiker fortfarande mest intresserar sig för klassiska tonsättare som Beethoven (nämns i 17 av de 26 kapitlen), Bach (15), Mozart (12), Brahms, Haydn, Schubert (9) och Chopin (7). Inga andra musikgenrer och -kulturer träder här fram som större gemensamma intresseområden, även om just afroamerikansk musik sporadiskt används för att hämta kompletterande exempel. Vad gäller den västerländska musiken är det intressant att t.o.m. sådana väl utforskade musiker som Charlie Parker eller Beatles inte syns i bokens musikteoretiska landskap.

Mot slutet av handboken erbjuder också filosofen Andrew Bowie något som inte direkt ser ut som musikteori: en högst genomtänkt musikfilosofisk introduktion till frågor kring vad musik är. Bowie lyfter fram hur musiken historiskt sett ofta har konstituerats genom negationer: musikaliska normer har ersatts av andra, och utommusikaliska fenomen har blivit inommusikaliska. Kanske kan man i bokens avslutande del skönja en liknande process inom själva musikteorin: dess gränser ter sig som föränderliga. Inkluderandet av Iyers och Bowies essäer antyder en pågående gränsdragningsprocess mellan å ena sidan traditionell musikteori med egna termer och notbild och å andra sidan humanvetenskapliga teorier i bredare bemärkelse.

Musikteorins gränser omförhandlas när teoretiker tillägnar sig nya metoder eller – det sämre alternativet – när de vägrar göra detta och förlorar initiativet till andra discipliner. Det är tänkvärt att även forskning som fokuserar på centrala musikaliska parametrar kan delvis försvinna från musikteoretikers blickfält till följd av nya metodiska förutsättningar. Melodin är ett bra exempel. Man kan tänka på Rétis (1951) motivanalytiska ramverk, som lyftes fram ännu i 1980-talets viktigaste handböcker i musikanalys (Bent och Drabkin, 1987; Cook, 1987; Dunsby och Whittall, 1988) men som inte nämns i denna Oxford-volym. Motivanalysen i sig har förstås inte försvunnit ur världen men anses nu kräva mer sofistikerade datorassisterade metoder (t.ex. Buteau och Mazzola, 2008; Lartillot, 2016), vilket kan ha minskat mer traditionellt arbetande musikteoretikers intresse för området. Här kan man också tänka på

Narmours (1990) teori om melodisk implikation som genast fångade musikpsykologers intresse (t.ex. Krumhansl, 1995). Narmour nämns inte alls i Oxford-volymen, trots att hans teori har blivit ett aktuellt diskussionsämne i musikpsykologiska handböcker (t.ex. Tan, Pfordresher och Harré, 2018; Temperley, 2013). En förmodan som ligger nära till hands är att den aktiva empiriska forskningen kring melodiska strukturer och perception har gjort den här typen av frågor till svarta fläckar för den institutionaliserade musikteorin. Om en disciplin släpper taget om sina ”kritiska begrepp” för att vidmakthålla sina traditionella metoder, riskerar den då inte en del av sitt existensberättigande?

Disciplinära omförhandlingar brukar inte ske utan att några teoretiker också får falla från sina piedestaler. I Oxford-handboken gäller detta inte minst ansatser kopplade till 1900-talsmodernismen. Med tanke på den tidigare påstådda hegemonin för ”Schenker and sets” är det intressant att *pitch-class set*-teorin rätt sällan används i boken, och att Allen Forte som först systematiserade den bara nämns kort i tre av kapitlen. Likaså har några av de drivande teoretikerna bakom tidskriften *Perspectives of New Music* nästan (Babbitt, Morris) eller helt (Boretz, John Rahn) förbisatts. Det tydligaste tecknet på ett minskat intresse för den modernistiska konstmusikens teori är kanske att en specifik tolvtonsrad bara citeras en gång i den tjocka volymen, och då av en musikutövare! Samma öde har dock också drabbat några andra av 1900-talets teoretiska inriktningar bortom modernismen. Om man ska tro bokens innehåll är exempelvis den musiksemiotiska analysens tid förbi: förutom Agawu har andra centrala figurer i inriktningen bara nämnts en gång (Nattiez, Hatten) eller inte alls (t.ex. Ruwet, Tagg, Tarasti). Jag lämnar åt läsaren att tolka vad detta innebär.

The Oxford handbook of critical concepts in music theory är en aktningvärd textsamling vars tematiska upplägg ökar bokens användbarhet för forskare och pedagoger på högskolenivå. Samtidigt utgör boken ett betydande landmärke för dem som vill förstå var den västerländska musikteorin nu befinner sig. Bokens blandning av mer traditionell musikteori och disciplinärt nytänkande kommer dock inte utan friktioner, och detta kanske förklarar vissa luckor beträffande ämnen som många musikteorilärare säkert skulle vilja ”täcka” i sin undervisning. Boken erbjuder inga översikter över etablerade teman som kyrkotonarter, Fux-kontrapunktens ”slag” eller seriella kompositionstekniker. Trots betoningen på den tonala musikens melodisk-harmoniska analys saknas till och med en presentation av steg- och funktionsanalytiska principer vilkas plats nu har tagits av Quinns ovan beskrivna analytiska innovationer. Från detta perspektiv är det svårt att se Rehding och Rings volym som ett hjälpmedel för den som vill söka grundläggande information om musikteorin. För det mesta förutsätter boken redan ganska djupa förkunskaper. Vissa läsare kan också fråga sig om inte bokens uttalade fokus på ”kritiska begrepp” skulle gagnas av lite mindre betoning på den tonala västerländska konstmusiken. Såsom Tenzers kapitel om polyfoni och Scherzingers essä om temporaliteter antyder, kan musikteoretiska begrepp vitaliseras genom att låta dem överbrygga mellan olika kulturella sfärer – vilket också kan fruktbart belysa och bidra till att ifrågasätta begreppens egna kulturella bundenheter. Kanske behöver musikteorin inga nya kanonbildningar utan i stället bara en ännu globalare syn på musiken.

Erkki Huovinen

Referenser

- Agawu, K. (2003). *Representing African music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge.
- Bent, I., och Drabkin, W. (1987). *Analysis*. Houndmills och London: Macmillan.
- Buteau, C., och Mazzola, G. (2008). Motivic analysis according to Rudolph Réti. Formalization by a topological model. *Journal of Mathematics and Music*, 2 (3), s. 117–134.
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press.

- Dunsby, J., och Whittall, A. (1988). *Music analysis in theory and practice*. London och Boston: Faber Music.
- Harrison, D. (1994). *Harmonic function in chromatic music. A renewed dualist theory and an account of its precedents*. Chicago och London: University of Chicago Press.
- Krumhansl, C. (1995). Music psychology and music theory. Problems and prospects. *Music Theory Spectrum*, 17(1), s. 53–80.
- Lartillot, O. (2016). Automated motivic analysis. An exhaustive approach based on closed and cyclic pattern mining in multidimensional parametric spaces. I D. Meredith, red., *Computational music analysis*. Berlin: Springer, s. 273–302.
- Lerdahl, F., och Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.
- Lewis, G. E., och Piekut, B. (2016). *The Oxford handbook of critical improvisation studies*, 1–2. New York: Oxford University Press.
- Maus, F. E. (1993). Masculine discourse in music theory. *Perspectives of New Music*, 31 (2), s. 264–293.
- Narmour, E. (1990). *The analysis and cognition of basic melodic structures. The implication-realization model*. Chicago och London: University of Chicago Press.
- Powers, H. (2001). The Western historical canon as exotic music. *Il saggiatore musicale*, 8 (1), 51–61.
- Rameau, J.-P. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Ballard.
- Réti, R. (1951). *The thematic process in music*. New York: Macmillan.
- Riemann, H., (1898). *Handbuch der Harmonielehre*. 3. uppl. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Tan, S.-L., Pfordresher, P., och Harré, R. (2018). *Psychology of music: From sound to significance*. New York: Routledge.
- Temperley, D. (2013). Computational models of music cognition. I D. Deutsch, red., *The psychology of music*, 3. uppl. London, Waltham, MA och San Diego, CA: Academic Press, s. 327–368.
- Terhardt, E. (1984). The concept of musical consonance. A link between music and psychoacoustics. *Music Perception*, 1 (3), s. 276–295.

Fonografiska kulturmöten

Elodie A. Roy och Eva Moreda Rodríguez, red., 2021. *Phonographic encounters. Mapping transnational cultures of sound, 1890–1945*. London & New York: Routledge Taylor and Francis Group. 284 s. ISBN 978-0-367-43921-7.

När musik- och medieforskare vill beskriva den tidiga eran av musikproduktion och musikindustri, som enligt sedvanlig historieskrivning tog sin början med Thomas Edisons uppfinning *the Phonograph* (fonografen), fortsatte med Emile Berliners väsentligt utvecklade innovation *Gramophone* (grammofonen) och den kring detta medium uppbyggda globala musikindustrin i början av 1900-talet, har det ofta funnits en ”occidental” bias: Europa och särskilt USA har uppfattats som inte bara självklara centra i denna utveckling, utan också som de platser där de väsentligaste teknologiska utvecklingsstegen tagits och de viktigaste inspelningarna gjorts. De lokala insatser på andra platser som tidigt gjordes för att spela in musik – från Kina till Skandinavien till Afrika eller Sydamerika – har bara partiellt, om alls, blivit beskrivna och inte på egna villkor. Kanske beror snedvridningen på den occidentala laddningen i det ord, *fonografi*, som beskriver ”inskrivandet” av ljudvågor i ett material. Det finns en immanent skriftspråklig tankefigur i konsten och teknologin att spela in ljud – ”ljudskriften” – fundamentalt västerländsk. Man kan spåra den i musikproduktionsteknologin, från Edison till vår tids digitala arbetsstation (”DAW”), där den avbildade samplingen läses i en spalt från vänster till höger – en blandning av västerländsk skriv- och läsriktning och visuell metafor för magnetofonbandet och västerländsk notskrift. Skriftmetaforen har dominerat

diskursen om *fonografin* – begreppet här brett uppfattat som olika praktiker relaterade till inspelning och uppspelning av musik och ljud – hävdar Elodie A. Roy i introduktionen till antologin *Phonographic encounters* (antologin är ett resultat av konferensen *Early Recording Technologies: Transnational Practices, History and Heritage* vid University of Glasgow juni 2018), men detta konstaterande behöver utvecklas. ”Encounters” är ett nyckelbegrepp från socialantropologin, som operationaliseras genom antologins olika kapitel som ”möten”. Ett syfte med antologin är enligt Roy att presentera “an alternative and complementary argument by broadening (and decentring) the understanding of phonography beyond the notion of inscription. It frames phonography as a dynamic and multivalent socio-material practice of recording, collecting, retrieving and passing on sound (...) Ambitionen är, vidare, att skapa “new knowledge about the development of the technology of sound recording in the 1890–1945 period from a transversal, transnational and non-linear perspective”. Båda målsättningarna uppfylls väl.

Målsättningen är också att behandla dem *ur samtidigt globala och lokala* perspektiv. Det görs i relation till tidens industrialism och konkurrens mellan makter i epokens oförblommerat exploaterande kolonialism, utövad av både Europa och USA – där fonografen och inspelningstekniken kan betraktas som en aspekt av kolonialismen. Ljudmiljöer och musik samlades in lokalt i inspelningar som sedan med ekonomisk förtjänst såldes till den lokala marknaden. Men antologins redaktörer vill också presentera en ”alternativ och komplementär” historieskrivning som inramar fonografin, förstådd som en dynamisk socio-materiell praktik bestående av inspelning, samlande, hämtande och godkännande av inspelat ljud liksom involverandet av många olika slags mellanhänder, material, maskiner och platser. Vi får därför representativa fallstudier från länder i Östasien, Sydamerika, Australien, europeiska stater som Ryssland, Italien, Frankrike, Spanien, Portugal och Sverige, med kompletterande perspektiv på fonografi som kulturell och teknologisk praktik. Bokens båda redaktörer och de tolv författarna tar utgångspunkt i både äldre och nyare forskning. Givande för läsaren är att mycket forskning från andra länder än USA och Storbritannien introduceras, som därmed kan förmodas nå en vidare publik av läsare. Författarna synliggör därmed också inom engelskt språkområde och i historieskrivningen om inspelat ljud tidigare marginaliserade platser, människor, praktiker och källmaterial. Källmaterialet i antologin är ofta av skriftligt, diskursivt slag, inte ljudinspelningar – ett material som läsaren i en del fall kan sakna.

Boken består av fyra tematiskt anlagda delar. Den första handlar om den tidigaste fonografin och då framför allt om de komplexa omständigheterna kring inspelningar i olika delar av världen. Del II handlar om lyssnarstrategier i vid mening där olika medieteoretiska perspektiv appliceras. Del III behandlar på motsvarande sätt relationen mellan fonografin och ideologierna i auktoritära europeiska stater, medan del IV undersöker den kommersiella kultur med grammofonbutiker och andra försäljningskanaler som utvecklades från 1877 fram till slutet av den akustiska eran.

I del I, ”Negotiating geographical and cultural boundaries: intermediaries, traders and operators”, problematiseras aspekter av den allra tidigaste musikindustrins arbete globalt och lokalt. Transnationella grammofonbolag som Victor och Gramophone delade upp marknaderna mellan sig, som stater gjorde med kolonier. Sergio Ospina Romero bekräftar musikindustrins enorma expansion under den akustiska eran 1877–1925 och visar med tillgänglig statistik dess räckvidd. Romero argumenterar emot den forskning som har ifrågasatt de siffror som exempelvis pionjärerna på området, Pekka Gronow och Ilpo Saunio, har redovisat; det behövs fortfarande mer kunskap om musikindustrins omfattning för ett hundra år sedan.

Ett tema är relationen mellan individer som Fred Gaisberg, en ”recording scout” (ett slags producent och talangjägare, utsänd från stora grammofonbolag), och de lokala musiker och kontaktpersoner som i intimt samarbete med talangjägarna spelade in mängder av musik från

lokala musikkulturer och därmed gjorde väsentliga kulturgärningar för både samtiden och framtiden. Läsaren får inblick i den kreativa nybyggaranda med problemlösning på många nivåer – tekniska, kulturella, musikaliska, praktiska – som dessa talangjägare tvingades hantera i ofta mycket främmande miljöer i exempelvis Kina och Sydamerika. Grammofonbolagens ekonomiska muskler utgjorde en yttre kommersiell och kolonialistisk ram för talangjägarnas arbete. De var anställda av en anarkistisk grammofonbransch med uppdrag att exploatera nya marknader – kosta vad det kosta ville. Det var upp till dem att genomföra uppgiften på lämpligt sätt: "these recording scouts faced multiple challenges, including identifying local talent, negotiating copyright deals, and sometimes wrangling tardy, drunken performers into the studio." En av dessa första, som utformade en avancerad akustisk produktionspraxis, var Adalbert Theo Edward Wangemann (1855–1906). Romero utgår från bevarade inspelningsloggböcker för att teckna en direkt bild av talangjägarnas verksamhet. En särskild behållning utgör redogörelsen för den komplexa akustiska produktionspraxisen med flera inspelningshorn med specialiserad design som riktades mot olika instrumentgrupper och passerade en "Soundbox" på väg till direktgraveringen.

I Andreas Steens artikel diskuteras den kulturella komplexitet som Fred Gaisberg fick arbeta under, när han och andra talangjägare spelade in Peking-opera i Kina i början av 1900-talet. Den nya teknologin mötte ett stort intresse bland kinesiska musiker. Talangjägarna var dock beroende av kompetenta lokala personer som kunde tolka mellan kulturer och språk och hjälpa till med de estetiska värderingarna av musik som västerlänningarna hade svårt att uppfatta som musik överhuvudtaget.

I Henry Reeses artikel beskrivs hur fonografen i ett europeiskt kolonialområde som Australien och Nya Zeeland lanserades av invandrade entreprenörer som i inspelningar på vaxcylindrar och 78-varvsskivor skapade ett brittiskt definierat "soundscape" med urbana förebilder för att symboliskt ta det främmande landet i besittning, en icke-europeisk naturmiljö som erövrats och nu kultiverades för en lokal variant av brittiskt jordbruk och urbanitet. Dessa soundscapes åstadkoms på fonografen bland annat genom "naturtrogna" inspelningar av kyrkklockor – men även av naturmiljöer och urinvånarnas språk.

I del II, "Repertoires, auditory practices and the shaping of new listening identities", applicerar João Silva i sitt kapitel perspektiven remediering ("remediation", Bolter och Gruisin 2000) och intermedialitet på inspelningar av *Fado do 31* inom den tidiga portugisiska fonografin. Sången och inspelningar av den studeras som del i ett lokalt musiklandskap där samma stycke musik kunde finnas i många medieformer; t ex som musiktryck, inspelning, framförd på teaterscenen eller i andra stadsmiljöer. De två övriga kapitlen handlar om grammofonlyssnarklubben *Discòfils* i Barcelona och dess relation till moderniteten och hur den upplöstes i samband med spanska inbördeskriget (Eva Moreda Rodríguez), samt om musiklyssnandets utveckling i Sverige under mellankrigstiden förstått i relation till begreppen *medialisering* (mediatization) och *musikalisering* (musicalization), här, som tidigare, utmärkt behandlat av författaren (Ulrik Volgsten).

I del III, "Phonography as ideology", dyker läsaren ner i tre totalitära europeiska stater – Tsar-Ryssland, det fascistiska Italien och Nazi-Tyskland – och aspekter av fonografin där. I artikeln om tidig rysk musikindustri före första världskriget visar Karina Zybina hur fundamentalt omvälvande förändringen var på ryskt område mellan 1889 och 1910-talet. Inställningen till teknologin och musikinspelningar förändrades helt, liksom omfattningen av industrin. De första inspelningarna på fonograf gjordes i S:t Petersburg och väckte stor uppmärksamhet – kompositörer som Rimskij-Korsakov och Tjajkovskij närvarade – men fonografen värderades som en underhållande "leksaker", utan uppenbar relevans för musiken. Runt 1910 hade däremot en rysk musikindustri med över åttio aktiva grammofonbolag etablerats för en enorm marknad – möjligen större än den amerikanska – med glupande publikt intresse för både grammofoner och grammofonskivor, där de senare såldes i tiotals

miljoner exemplar årligen. En väsentlig poäng är hur en västeuropeisk ”klassisk” repertoar – som Mozart – av dessa bolags inspelningar med ryska musiker i ryska textöversättningar, blev omdefinierad som ett både globalt och ryskt musikaliskt arv, som en stor rysk befolkning fick ta del av. Fonografin hade blivit en faktor i kanoniserings- och globaliseringprocesser av klassisk musik.

Artikeln av Bendetta Zucconi behandlar den ”fonografiska medvetenheten” i Italien under mellankrigstiden. Det var en debatt som befann sig mellan musikestetik och ekonomiska och upphovsrättsliga frågor och relaterades till fonografin. Frågor som diskuterades var exempelvis det inspelade ljudets ”natur”. Debatten utgick från att musikindustrin, baserad i Neapel och Milano, i hög grad var utlandsägd och därmed uppfattades som ”främmande”. Samtidigt var flera musikforskare och tonsättare tidigt medvetna om grammofonskivans betydelse för att dokumentera framföranden och fixera tonsättarnas intentioner. Det fulla erkännandet av fonografin kom dock från juridiskt håll, inte från musikprofessionen med sin idealistiska syn på musik.

Den tredje artikeln, av Britta Lange, kontextualiserar de dokumentära dialektinspelningar av ”etniska tyskar”, så kallade *Volksdeutsche*, som levde utspridda i enklaver över Östeuropa. Inspe­lingarna gjordes i Tyskland av Institut für Lautforschung (IFL) med början 1922 och med en fördjupning av verksamheten åren 1940–41. Författaren visar hur den etnologiska och lingvistiska verksamheten påverkades starkt av den officiella politikens raslära och fixering vid tysk etnicitet, där den nazistiska politiken syftade till infogandet av detta östliga *Lebensraum*. Det stora antalet inspelningar som gjordes av östliga tyska dialekter spelades in och pressades på, som författaren skriver utan närmare precisering och tekniskt oklart, ”LP-skivor” – vilket måste avse ett annat format än 1948 års LP-standard.

I den fjärde och sista delen, ”The social geographies of record-shopping”, presenteras olika aspekter av den kommersiella sidan av den tidiga fonografin: butikers strategier kring försäljning och marknadsföring av grammofonskivor, på platser så olika som San Francisco, Philadelphias ”Little Italy” och Paris, under perioden från ungefär 1877 till 1930-talet. De tre texterna ligger nära och kompletterar varandra som olika fallstudier kring ett gemensamt tema. I J. Martin Wests artikel ”The aesthetic of arrest: the Victor Talking Machine Company’s Ready Made Windows program, 1909–1913”, Siel Agugliaros ”The phonograph and transnational identity: selling music records in Philadelphia’s Little Italy, 1900s–1920s” och Thomas Henrys ”From the Grands Boulevards to Montparnasse: an essay on the geohistory of the phonograph and sound recording business in Paris (1878–1940)”, presenteras intressanta perspektiv på fonografin som vara och produkt och hur statusen för den och för de individer som sålde produkterna förändrades från de första fonograferna och cylindrarna till 78-varvsskivorna.

Phonographic Encounters är sammantaget en välskriven, användbar antologi om ett rikt och fascinerande forskningsfält – i vid mening fonografins uppkomst och tidiga expansion – med tonvikt på den sammanflätade utvecklingen av transnationella ljudkulturer i början av 1900-talet. Den decentraliserade historieskrivningen är troligen dess viktigaste bidrag, även om de enskilda studierna alla är läsvärda och användbara på olika sätt. De teman som de fyra delarna byggs upp kring förefaller därför väl valda. *Fonografi* är ett nyckelbegrepp för en teknologi- och kulturyttring med genomgripande konsekvenser. En viktig del i förståelsen av tidig fonografi är att den handlade om mycket mer än musik – även om just musik var ett centralt område av den. Fonografin omfattar den inspelade musiken, men kan inte reduceras till den. Redogörelserna för komplexiteten i och det i grunden *gestaltande* (inte *dokumenterande*) i den akustiska musikproduktionen är mycket läsvärda – och tänkvärda. De visar vikten av att med en ”de-centerad” blick återupptäcka och uppvärdera innovationerna och uppfinningsrikedomen under denna epok i musikproduktionens historia. Flera av artiklarna handlar om andra saker än musikproduktion – på sitt sätt lika intressanta – exempelvis symboliskt rumsskapande soundscapes, kommunikation med och genom fonogram, försäljning av grammofoner och

skivor, lyssnarstrategier och förhållningssätt till inspelad musik, liksom överbryggandet av – de närmast ogripbart stora – kulturbarriärerna i en framväxande globaliserad musik- och mediavärld för etthundra år sedan, där inspelat ljud och musik (på fonogram och andra medier) förbereddes för att sedan bli 1900-talets viktigaste bidrag till musik- och ljudutvecklingen.

Toivo Burlin

Referens

Bolter, J. D., och Gruisin, R., 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

European performance histories

Randi Margrete Selvik, Svein Gladsø and Anne Margrete Fiskvik, eds., 2020. *Performing arts in changing societies: Opera, dance, and theatre in European and Nordic countries around 1800*. Routledge: Abingdon & New York. 233 pp. ISBN 978-0-429-28167-9 (e-book).

This collection of thirteen essays is based on papers delivered at the conference ‘Plays, Places and Participants’ that was held in Trondheim in November 2013. The chapters cover a wide range of topics relating to opera, theatre and dance between 1770 and 1850, with an emphasis on the Nordic region, though it also includes chapters that focus on Paris, Berlin, London and Vienna. In their introduction, editors Svein Gladsø and Randi Margrete Selvik point to genre developments as a unifying conceptual framework for the volume, while acknowledging that the old neoclassical genres (tragedy, comedy and their various combinations) lost most of their normative force during the period in question. In my view, this emphasis on genre is not entirely appropriate, however, since hardly any of the essays deal with genre in the classical sense, though many of them deal with popular forms such as *opéra-comique*, *Singspiel*, *syngespil*, melodrama and pantomime, not to mention more obscure forms such as rope dancing and equestrian drama. What struck me as the real common denominator – at least of what I thought were the most interesting contributions – is a reliance on approaches drawn from Cultural Studies, which has led to investigations of amateur practices and itinerant performers, often drawing on original archival research. This marks a refreshing departure from the traditional writing of music and theatre history in the Nordic countries, which for a long time was focused exclusively on national repertoires and artists, often structured around simplistic labels such as ‘classicism’, ‘enlightenment’, ‘pre-romanticism’, ‘realism’, etc. Though the present volume is not entirely free from the old periodizing, the latter has become laudably secondary.

The first essay in the collection is a model example of the type of insight we can gain from looking at amateur rather than professional practices. David Charlton’s essay on domestic performances of *opéras-comiques* in eighteenth-century France shows that works dealing with socially and politically sensitive themes, which it was impossible to mount professionally, could be played in private homes. His key example is *Annette et Lubin* (1762) by Jean-François Marmontel and Jean-Benjamin de La Borde, which was written exclusively for private consumption, dealing as it does with the controversial topic of children born out of wedlock, even showing a pregnant woman on stage. When the number of theatres exploded in Paris in the years after the Revolution and such themes became commonplace on stage, the many new professionals were often people whose scenic experience derived from such amateur productions. In this way, Charlton invites us to consider the difference between amateur and professional theatre as well as that between pre- and post-Revolutionary theatre.

The four following essays, which deal with different forms of music theatre as well, tread more familiar historiographical ground. Märten Nehrfor Hultén examines the depiction of the ruler in two little-known operas by the Berlin composer Johann Friedrich Reichardt: the *opera seria Brenno* from 1789 (about Brennus, the Gallic chieftain who invaded Rome in 387 BC) and the singspiel *Die Geisterinsel* from 1798 (based on Shakespeare's *The Tempest*). T. Sofie Taubert studies the premiere London production of Carl Maria von Weber's opera *Oberon, or The Elf King's Oath* (1826), which became the prototype of the musical depiction of elves and fairies in nineteenth-century German opera. Cecilie Louise Macé Stensrud looks at the predilection for the Danish *syngespil* within Norwegian amateur dramatic societies around 1800. Stensrud is more interested in the genre as an alternative to opera than in its broader cultural significance, but her brief discussion of Enevold Falsen's and F. L. Æ. Kunzen's *Dragedukken* (1797), which apparently deals with adoption as a social problem, seems like a case similar to *Annette et Lubin* discussed by Charlton; it would have been interesting to see this connection explored further. Vera Grund also aims to bring a neglected genre into the light, providing an overview of Viennese productions of melodramas, by Georg Benda and others, between 1772 and 1803.

The next three chapters focus on the careers and professional and financial circumstances of performers during the period. Owe Ander provides an overview of the very diverse duties and activities of Swedish court Kapellmeisters in the decades before and after 1800, while Karin Hallgren offers an economic and political perspective on the first fifty years of the Royal Swedish Opera (1773–1823). I was particularly intrigued by her accounts of the economic challenges facing the institution in the transition from being a primarily royal to being a primarily public institution, and of the use of royal propaganda under the Vasa and Bernadotte dynasties, respectively. Sarah McCleave adopts an economic perspective, too, in her archival study of the careers of female dancers in London theatres between 1770 and 1810, which reveals vast differences in wages and professional fortunes.

The three following chapters, by Elizabeth Svarstad, Anne Margrete Fiskvik and Ellen Karoline Gjervan, constitute a nicely unified set. Together, they bring a new perspective on the history of performance in Norway, based on original archival studies, which centres on cultural practices and popular forms that have received little attention traditionally. Svarstad shows how dance education at the Military Academy of Christiania in the early nineteenth century was used not only to provide the cadets with graceful social manners but also to create a unitary group of officers out of young men with quite diverse social backgrounds. Fiskvik studies the repertoire of the itinerant British rope-dancer Michael Stuart who performed in the Nordic countries, mainly in Norway, between 1750 and 1771, and Gjervan gives a lively impression of the spectacular pantomime acts performed in Trondheim by the itinerant Gautier family troupe in the winter of 1839–1840. She argues convincingly that a broader understanding of the theatrical activities of such troupes will help 'expanding the history of theatre in Norway as well as embedding the itinerant repertory within a common-European theatre culture of popular entertainments' (p. 185). Indeed, all three chapters can be said to contribute to such an enterprise, enhancing awareness of the exchange between the national and the international.

This is less the case with Alette Scavenius' chapter, which is the only Danish contribution to the collection. Though promising to provide a study of the dramatic societies in Denmark between 1770 and 1850, which would have been a welcome complement to the chapters by Charlton and Stensrud, it mainly offers an overview of Danish theatre history in the eighteenth and nineteenth centuries. The last chapter, by Astrid von Rosen, is valuable above all for its tantalising excerpts from a recently discovered manuscript source: the diary of the wealthy Gothenburg theatregoer Patrick Alströmer, which covers the period 1774 to 1792. Alströmer's accounts of acrobatic acts he saw at the local Sillgateteatern match Fiskvik's study of similar

performances in Norway, giving further proof of the interrelatedness, or even inseparability, of Nordic and European performance histories.

Magnus Tessing Schneider

Violin bowing as gesture

Peter Spissky, 2017. *Ups and downs: violin bowing as gesture*. Doctoral thesis, Lund University. <http://www.upsanddowns.se>

When Peter Spissky submitted his doctoral thesis at Lund University in Sweden, he started a trend which has become the norm, in that he submitted his thesis online, successfully incorporating his artistic research practice through videos, audio and visual content, as well as reflective and analytical prose. As Spissky notes in his introduction: ‘The present dissertation takes advantage of the specific possibilities of website format, integrating the video essays not just as complementary examples to the written text, but as a main means for argumentation, analysis, and discussion’. (<https://www.upsanddowns.se/home-introduction-read-more.html>). This new format, integrating the audio-visual practice enables practitioner-researchers to utilise and to document in more detail their practice for those not able to attend all live events, but more than this, it enables a more detailed curation of practice which would otherwise be lost in live events and ensures that the embodied practice is captured in as many ways as possible. Almost every Scandinavian thesis in artistic research has been submitted online at least in part since Spissky: in setting a trend he has asserted the benefit of audio-visual media for artistic researchers, to facilitating access to their practice, in terms of their practice, rather than translated through prose. In Norway, for example, everyone has an exposition in the research catalogue, and in Sweden all artistic research PhDs include audio-visual content, not only live, but increasingly in video format as well. This developing trend is akin to the trend for open access to research across the globe.

This thesis asserts the artistic practice in a positive and detailed manner. Spissky uses the practice itself to set out the context of the research, and to show the analytical methods, as well as using it to show the main results. The research speaks through, in and around the practice. I find this to be an enlightened way to express research procedures, methods and results in a way that embed practices and does not divorce practice from prose.

In the thesis Spissky explores his own role as a violinist and his own practice as a musical director, reflecting on his choices. He questions: ‘How can I claim to have invented something as obvious as violin bowing imitating gesture and dance? Am I really saying that nobody before me practiced gestural violin playing which would dance, tell stories, or engage in theatrical acting?’ In so doing, his thesis aims to explore how expression is produced through his gestural bowing practice. He is cautious not to make claims which are unfounded and reminds the reader that he is self-reflecting on his practice to explore what choices he makes, how he experiments to make changes in his practice, and does all this in the context of historically informed violin practice. As a leading violinist, Spissky was appointed the concertmaster of the Concerto Copenhagen in 1999, and has since continued to lead Baroque performance practice, acting as musical director for Camerata Øresund since 2010, and he has continued to tour his performances/ensembles around the globe.

The website he has constructed works on many levels in order to explore his reflective practice, the method and his findings. He takes great pains to explain the structure and to ensure it is clear and accessible. In many ways, from my perspective, I like the fact that it has a retro feeling, akin to that of the CD-ROM PhD submissions seem in the decades prior to his own thesis in the field of dance and drama. There are essentially three layers, which have clear

interconnections and clear lateral thinking to all aspects of his practice, which for me give a strong insight into the ways in which Spissky works as a performer. The layers enable several approaches to analysing artistic practice. The first fundamental layer is used by Spissky to theorize what he does and how he does it in his current and past practice. The second layer is a kind of exposition, in which reflections start to be analysed with short video snippets, prior to the third layer, which is more detailed and uses the video extracts to formulate a detailed analysis to then articulate his findings. This tiered approach includes all the traditional aspects of a thesis (such as context, method, case study, findings) but it is done with a fluidity which I find exciting to explore. The videos enable more interactive content as the reader/spectator can move backwards and forwards to explore the audio-visual content in detail for themselves.

Spissky is someone who is adept at presenting his own experience and utilises his first-person voice well to share that experience of the insider. The preliminary pages are a good example of this, where informal prose, propositions and statements set the scene for his research, for example: 'So, to start with... let me talk about authenticity'. The main issues are introduced in a concise manner, linked directly to his own performance experience. The immediacy of the discussion, which is surrounded by photos of him performing, is not only accessible, but it sets a tone whereby the artistic context, theory and industry sector are introduced side by side. Spissky's 'praxis' is articulated through this approach (Nelson, 2013). My reflection on his 'praxis' does draw my attention to the bibliography, which, though thorough, does not include as much literature as it might on artistic research, practice-as-research and so on.

The project overview page illustrates three useful levels: mimetic action, dance and poetic imagery. Each is broken down into subcategories which pitch video content with analysis and reflection. The videos are clearly coded and annotated in a functional manner to ensure each example is detailed and factual. Likewise, the analytical approach is supported by video examples. He outlines his coding process and makes the reader aware that the analysis and practice are cyclic, in that one moves between, to and from, these things, until the practice embeds analytical thought. The inclusion of video rehearsals, showing his discussions with ensemble members is useful to anyone wishing to see how decisions regarding performance interpretation are made. The rehearsal elements allow the reader/spectator to witness artistic failure, in that the first attempt is not always successful. I applaud this. As Sara Jane Bailes notes in her examination of creative approaches, 'there is potential to understand our understanding' (Bailes, 2010, abstract) if we acknowledge what I describe elsewhere as the 'discords, problems and challenges in bringing a new creative work to fruition' (Blain and Minors, 2020, p. 13).

Each of the three sections has an analytical passage which not only makes for a cohesive structure but ensures that the reader experiences the three overarching layers concerning content, method and analysis, in every section of the thesis. As such the structure is less sectionalised than a traditional PhD in my opinion. The navigation map is particularly helpful, as the amount of material can become difficult to navigate while clicking through so many layers. The online format may not be particularly advanced, and may have a retro flavour to it, but it works!

The thesis commutes efficiently and, where it needs to be, it is functional and factual, ensuring to incorporate relevant references. The focus on the video essays is effective. The micro-structure is much more discursive and analytical, both in prose and in audio-visual format. The lateral thinking which is shown between these modes is significant, as any repetition between performed element and written element facilitates the explanation regarding the interpretative choices and as such it shows reflection in action.

The embodied interpretation explored throughout this thesis is articulated through the conclusions by matching audio-visual content with annotated scores. The self-made primary sources in the form of performance and rehearsal videos and annotated scores, are used effectively and shared openly throughout the thesis. As such, the conclusions are cohesive. No

surprises arise. As Spisky asserts, this process of sharing different layers and sharing rehearsal and performance enable ‘a new perspective to the process: the interaction in performance’.

Helen Julia Minors

References

- Bailes, S. J., 2010. *Performance theatre and the poetics of failure*. London: Routledge.
- Blain, M., and Minors, H. J., 2020. The place of artistic research in higher education. In: M. Blain and H. J. Minors, eds., *Artistic research in performance through collaboration*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 11–36.
- Nelson, Robin, 2013. *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Musik i Torgny Lindgrens författarskap

Thure Stenström, 2021. *Torgny Lindgren och musiken*. Skrifter utgivna av Kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala, 52, Uppsala: Kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala, 168 s. ISBN 978-91982405-7-3.

Thure Stenström konstaterar i förordet till sin bok att musikens roll som inspirationskälla för Torgny Lindgrens författarskap hittills har varit föga utforskad. De tre avhandlingar som skrivits om Lindgren har fokuserat på andra aspekter. Ingela Pehrson Bergers *Livsmotet i skrönans värld* (1993) ägnades åt bibliska motiv och teologiska influenser. Magnus Nilsson drev i *Mångtydigheternas klarhet* (2004) tesen att Lindgrens litterära framställningskonst kunde förklaras utifrån ironibegreppet. Undertecknad undersökte i *Konsten att upphöja det ringa* (2009) hur Lindgren arbetar med textens röst, sättet att växla mellan höglitterära och traditionellt sett låga motiv, samt etisk och estetisk gestaltning. Samtliga avhandlingar berör musikaliska motiv, men i huvudsak som stoff för att ge stöd åt de övergripande argumentationerna.

Med *Torgny Lindgren och musiken* tar sig Thure Stenström an uppgiften att sammanställa och kommentera i stort sett alla musikaliska motiv som står att finna i författarskapet. Denna inventering har gjorts med stor noggrannhet och förefaller vara heltäckande. I bokens inledning ägnar sig Stenström åt frågan om i vilken grad musik kan överföras till litterär framställning. Utifrån texter av Göran Bexell och Peter Kivy resonerar han kring frågor som musikalisk affektlära och tonsättarbiografiska förhållningssätt. Stenström konstaterar att musiken inte framstår som kognitivt förstäelig, i den meningen att den enkelt kan överföras till verbal gestalt. Fram lyfts äldre tiders (sång)diktning, där litterär rytm och språkmelodi har anpassats till musikens formspråk.

Litteratur har genom tiderna påverkats av musik. Författare har adapterat musikaliska formstrukturer i sina verk eller skildrat musiken som socialhistoriskt fenomen. Torgny Lindgren uttryckte återkommande att musiklyssnandet var en integrerad del av hans författarprocess. Författarskapet innehåller otaliga musikreferenser, som Thure Stenström har identifierat och kommenterat. Motivstudien, som sträcker sig från diktsamlingen *Plåtsax, hjärtats instrument* (1965) till romanen *Klingsor* (2014), är upplagd som en lång essä över musikaliska motiv i Torgny Lindgrens verk.

Stenströms essäistiska framställning saknar tyvärr kapitelindelning, något som hade gjort läsningen lättare. I stället upplyser innehållsförteckningen läsaren om vilka verk som behandlas och på vilka sidor. Verken tas förvisso upp ett efter ett, men utan avdelande underrubriker. Mer problematiskt är att det saknas en kronologisk eller tematisk struktur i framställningen. Förvisso

är det underhållande att som läsare överraskas av ständigt nya musikaliska motiv, men den långa tankelinjen lyser med sin frånvaro.

En annan invändning rör bildsättningen. För även om Thure Stenström karaktäriserar Lindgrens norrländska ”skröner” som allegoriska så förleder bilderna trots allt läsaren i den hembygdsnostalgiska riktning som Stenström uttalat söker undvika. Fotografierna föreställer barndomshemmet i Raggsjö, hemmet i Tjärstads prästgård, morbror Ivars fiol, en kammarorgel i Bastutjärn, en piporgel i Bygdeå, en bordscittra och en mungiga. Bilderna understryker alltså författarbiografien och olika instrument, vilket grumlar Stenströms motivstudie. Lindgrens författarskap är långt mer än en skildring av Västerbottens historiska kulturliv. Som för att balansera detta utgörs det övriga bildmaterialet av porträtt av till exempel Carl Jularbo och Niccolò Paganini. Men även det leder tankarna till dem som fysiska personer, i stället för till de allegoriska figurer som de utgör i Lindgrens litterära gestaltningar.

Stenström visar medvetenhet om akronologin i presentationen, och värjer sig uttalat mot att kategorisera de litterära musikinslagen: ”Vad musikens roll anbelangar, låter inte heller sig den sättas på en enda, entydig formel” (28). Enligt min mening hade skildringen vunnit på en funktionell, formmässig eller innehållslig kategorisering av motiven. En möjlighet hade varit att utgå från distinktionen mellan folkmusik och konstmusik, och hur dessa sociala markörer fungerar i Lindgrens litterära metod. En annan hade varit att utveckla Lindgrens överföring av musikalisk form till litterär struktur, såsom fuga och ledmotiv. En tredje möjlighet hade varit att undersöka motiven utifrån deras verkan som komiska, melankoliska eller kontemplativa markörer. Något av detta hade kunnat rymmas i ett avslutande kapitel som inte bara visade att Lindgren använder musikmotiv, utan också innehöll ett försök till systematisering av *hur* han gör det.

Som motivstudie framstår *Torgny Lindgren och musiken* som en deskriptiv inventering. Analysen äger rum i de sammanfattande närläsningarna där motiven sätts in i sitt litterära sammanhang. Som läsare efterlyser man en systematisk sammanfattning av de i många fall skarpa iakttagelserna. Dessa rön om Lindgrens motivbehandling hade kunnat relateras till tidigare forskning om motivens funktion inom författarskapet.

Anmärkningarna till trots analyserar Stenström de musikaliska motiven utan att förlora sig i ovidkommande detaljer eller sväva ut i respektive berättelse som helhet. Sammanställningen av dessa motiv bidrar till ny förståelse av musikens verkan i Torgny Lindgrens författarskap, och utgör stoff för framtida forskning om musikens inverkan på litteraturen.

Marcus Willén Ode

Om musikens lyssnande

Stefan Östersjö, 2021. *Listening to the Other*. 184 s. Leuven: Leuven University Press. ISBN 978-94-6270-229-5.

Stefan Östersjö's bok *Listening to the Other* analyserar vad som karaktäriserar musikens lyssnande. Diskussionen drivs framåt av en rad konstnärliga projekt. Dessa finns presenterade i form av filmklipp vilka utgör en lika betydelsefull del av publikationen som själva texten.

Jag läser boken som en del i ett pågående perspektivskifte gällande förståelsen av musikaliskt skapande. I mitten av 1980-talet skrev musikvetaren John Baily ett bokkapitel i vilket han påpekar att västvärlden sitter fast i uppfattningen att musik enbart är en ljudande konstform. Denna uppfattning, menar Baily, beslöjar stora delar av det komplexa fenomen som musikaliskt skapande utgör. Baily (1985) sökte nya perspektiv genom att sätta sig in i andra musikaliska traditioner än den västerländska konstmusiken. Detsamma kan sägas om Östersjö's arbete. Bokens första kapitel introducerar läsaren till författarens musikaliska värld. Texten rör

sig från Hanoi till Stockholm via Seattle och de skiftande ljudlandskap som utgör fonden för lyssnande. Kapitlet sätter tonen för boken. Det som här ska avhandlas är lyssning, både i bred bemärkelse – som en tillvaro i världen stöpt av ljud – och i mer specialiserad, professionaliserad bemärkelse – som utövad av författaren i hans egenskap av gitarrist och forskare verksam inom nutida konstmusik.

Andra kapitlet introducerar ett teoretiskt ramverk som vilar på ekologisk psykologi, fenomenologi, kognitionsvetenskap och sociokulturell teori. Kapitlet innehåller också ett nedslag i postkolonial kritik inom musikutövning samt perspektiv på hur lyssnande kan förstås i en musikalisk kontext, ett lyssnande som involverar fler sinnen än hörseln. Vidare presenterar Östersjö en kritik av synen på *tänkande* som fjättrat av språkets gränser. Tänkande, menar författaren, måste förstås som någonting betydligt bredare, särskilt i en diskussion om konstnärlig praktik.

Tre kapitel utgör bokens empiriska fundament. Vart och ett av dessa kapitel består av en genomgång och diskussion av tre konstnärliga samarbeten. Gemensamt för dessa samarbeten är att de utvecklats under lång tid och att de på olika sätt utforskar nya metoder för musikaliskt skapande. Det här är allt annat än vanemässigt och slentrianmässigt musicerande och genom att projekten går långt bortom det förgivettagna framträder tydligare den komplexitet som aktivt lyssnande innebär.

Den första empiriska djupdykningen är tillkomsten av verket *Strandlines* (Karpen, 2007; Karpen, 2019). I denna process laborerar kompositören Richard Karpen och Östersjö med omställningar av gitarren. Genom inventeringen av instrumentets möjligheter intar detta en central roll i dialogen och kan på så sätt sägas äga en viss agens. Eller snarare, den specifika gitarren i just Östersjös händer, för det är i samspelet dem emellan som material för kompositionen genereras. Detta material bygger lika mycket på Östersjös habitus som på ett målmedvetet och analytiskt sökande.

Nästa samarbete som presenteras är det som utvecklas mellan medlemmarna i ensemblen The Six Tones, i vilken vietnamesiska och svenska musiker medverkar. I fokus ligger frågan om och hur ensemblens gemensamma musikaliska uttryck kan skapas utifrån till synes vitt skilda musikaliska bakgrunder, erfarenheter och färdigheter. Här är naturligtvis det öppna lyssnandet en nyckel och på så sätt fördjupas förståelsen av lyssnande som förkroppsligat, vilken framträder i analysen av *Strandlines* tillkomst. *Vibrato* utgör ett exempel på hur författaren sammanfogar den politiska och den kroppsliga musikaliska dimensionen. Beskrivningen av Östersjös väg till en djupare förståelse av denna karaktäristiska aspekt av vietnamesisk musik illustrerar perception av ljud som sammanflätad med taktill erfarenhet.

Liksom samarbetet med The Six Tones bär bokens tredje empiriska nedslag politiska förtecken. Detta kapitel utgår från Östersjös arbete med ekologisk ljudkonst, framför allt i samarbete med violinisten och kompositören Bennett Hogg. Här sammanlänkas instrumenten (violin och gitarr) bokstavligt talat med naturen – ljuden alstras delvis av vinden och flodens vatten. Detta möjliggörs bland annat av mikrofoner som placeras på och i instrumenten. I detta nätverk av natur, människa, instrument och teknik uppstår ett nyfikat och lekfullt experimenterande. Här lämnas en stor del av agensen till den specifika plats där verken skapas, och på så sätt riktas uppmärksamheten mot just naturen. Kapitlet innehåller också en sidoblick på den japanska ljudkonstnären Akio Suzukis verksamhet, vilket fungerar som en resonansbotten för den analys som Östersjö skriver fram.

Avslutningsvis drar Östersjö samman trådarna i en diskussion kring vad lyssnande innebär – aktivt, förkroppsligat och (för en instrumentalist) sammanbundet med instrumentet. På så sätt framträder lyssnande som ett sätt att tänka: *thinking-through-listening*. Detta sammansatta begrepp är sprunget ur den kritik mot synen på tänkande som presenterats inledningsvis och en utveckling av andra perspektiv på lyssnande. I linje med de politiska dimensionerna i de presenterade samarbetena lägger Östersjö ut några tankar kring lyssnandets etik.

Östersjö skriver på ett sätt som bjuder in läsaren att följa med. Han har ett lätt handlag och texten blir aldrig tung eller svårforcerad trots att det på intet sätt är enkla saker som avhandlas. Filmklippen som hör till texten finns tillgängliga på Orpheus-institutets hemsida. Dessa filmer är inte bara en illustration av materialet bakom det analytiska arbetet utan en central del av forskningspresentationen. Materialet öppnar upp texten och borgar för en transparens i läsningen. Exempelvis är man som läsare inte utlämnad åt författarens egen tolkning av Strandlines tillkomst utan tillåts ta del av dialogen mellan Östersjö och Karpen. Om man vore begränsad till texten skulle det kanske rentav vara svårt att föreställa sig den ekologiska ljudkonst som beskrivs. Själv läste jag först boken separat och sedan tillsammans med det filmade materialet. Jag skulle dock rekommendera att ta del av filmerna vartefter de dyker upp som referenser, då detta förmodligen ytterligare höjer läsoplevelsen.

Boken bygger på och summerar delar av Östersjös tidigare forskningsproduktion och konstnärliga projekt. Samtidigt är det rimligt att anta att publikationen utgör ett avstamp inför kommande arbete. Och det finns mycket att bygga vidare på. Ett område som jag önskar att Östersjö fortsätter utveckla är det om lyssningens etik, särskilt gällande interkulturella musikaliska projekt. Här finns möjligheter till en breddning av perspektivet, inte minst avseende genrer där förhandling om det gemensamma musikaliska uttrycket är en del av musikens DNA. Jag tänker här på fusioner mellan olika former av traditions- och folkmusik som vuxit fram i den postkoloniala världen och där den politiska dimensionen är inbyggd i själva fenomenet.

Utifrån recensionens inledning är det då dags att ställa frågan om hur Östersjös bok bidrar till perspektivskiftet i synen på musikaliskt skapande (Baily, 1985). Som titeln antyder berör boken lyssnande, vilket vid första anblicken kan tänkas fokusera på musik som just en ljudande konstform. Men den form av lyssnande som Östersjö undersöker är alltså inte isolerad till vad som uppfattas av hörseln allena. När vi nu återvänder till ljuden gör vi det med de senaste årtiondenas kunskapsbildning i ryggen. Här är *Listening to the Other* ett viktigt bidrag, tillsammans med böcker som Christopher Smalls *Musicking*, Eric Clarkes *Ways of Listening* och andra arbeten som substantiellt bidragit till att bredda bilden av vad musikalisk praktik är. Här finns också en smärre skattkista vad gäller forskningsmetoder och ett sammanhållet teoretiskt ramverk som inspirerar till nya tankebanor. För oss som arbetar inom musikutbildning föder boken också funderingar kring vad gehörsundervisning skulle kunna innebära.

Referenser

Baily, J., 1985. Music structure and human movement. I: P. Howell, I. Cross och R. West, red., *Musical Structure and Cognition*. Academic Press, s. 237–258.

Karpen, R., 2007. *Strandlines* [musikalisk komposition].

Karpen, R., 2019. *Strandlines, Nam Máí* [CD]. Performed by Stefan Östersjö, The Six Tones, and Seattle Symphony. USA: Neuma.

Markus Tullberg

ESSÄRECENSION: Två Jenny Lind-biografier

Sarah Jenny Dunsmure, 2020. *Jenny Lind. Historien om den svenska naktergalen*, övers. Thomas Notini. Stockholm: Carlsson Bokförlag och Jenny Lind Sällskapet. ISBN 978-91-8906-315-0.

Ingela Tägil, 2020. *Naktergalen. En biografi över Jenny Lind*. Stockholm: Natur & Kultur, 2020. ISBN 978-91-27-16616-5.

Den 6 oktober 2020 firades 200-årsjubileet av Jenny Linds födelse, vilket markerades bland annat av utgivningen av en ny biografi av musikvetaren och sångerskan Ingela Tägil och av en svensk översättning av Sarah Jenny Dunsmures tidigare utgivna biografi över sin anmoder.

Sarah Jenny Dunsmures biografi över sin morfars mormor, Jenny Lind, utkom ursprungligen på engelska 2015 som resultatet av tio års efterforskningar. Biografien är skriven med utgångspunkt i författarens personliga intresse att gräva i sin egen historia och att få förståelse för sin anmoders stjärnstatus och upphöjda position men också att göra det möjligt för fler att bekanta sig med detta intressanta livsöde. Boken är en kronologisk framställning av sångerskans liv från födelse till död. Läsaren får följa Jennys ovanliga livshistoria från de tidiga åren som utomäktenskapligt barn i Stockholm, noterad i födelse- och dopboken med okända föräldrar, genom utbildningen och den tidiga karriären på Kungliga teatern, den följande internationella karriären, och till sist familjelivet fram till hennes sista dagar i sitt hus utanför Malvern i England. Trots en svår barndom lyckades hon genom sina speciella musikaliska anlag och en mycket stark arbetsiver nå stjärnstatus som en av världens mest kända sångerskor. Detta samtidigt som hon led mycket av nervositet och dåligt självförtroende.

Boken berör en mängd olika aspekter av Jenny Linds liv. Den erbjuder en mycket detaljerad och noggrann beskrivning av Linds barndom, utbildning samt internationella karriär och lyfter fram alla hennes framgångar. Samtidigt berörs baksidan av hennes liv som turnerande musiker med återkommande nervösa sammanbrott och ibland skräck inför att möta nya scener. Förutom utvecklingen som sångerska och skådespelerska och den internationella karriären tecknas hennes levnadsförhållanden och hur de förändras under hennes liv. Den svåra barndomen som oäkting och den komplicerade relationen till föräldrarna präglade hennes liv och gjorde att hon hela tiden sökte familjeanknytningar på andra sätt. Detta resulterade i att hon skapade många nära relationer med personer runt om i Stockholm och ute i Europa. Särskilt viktig var exempelvis relationen med Adolf Fredrik och Sofie Lindblad, likaså med hennes förmyndare hovrättsrådet Henrik Mathias Munthe och hans familj. En annan röd tråd som knyter samman berättelsen är hennes önskan att hitta en man och själv bilda familj. Bland dem som uppvaktade henne fanns kollegan Julius Günther, sångare vid Kungliga teatern i Stockholm, som hon även var förlovad med. Hennes relation med Felix Mendelssohn utforskas också, och även om det aldrig var någon offentlig kärleksrelation dem emellan lyfts detta fram som en central relation i sångerskans liv. Det var dock slutligen pianisten och dirigenten Otto Goldschmidt som kom att ge henne det familjeliv som hon så länge längtat efter, och betydelsen av denna relation betonas starkt i boken.

Även om Dunsmure var tvungen att lära sig svenska för att kunna genomföra sina efterforskningar kring Jenny Lind valde hon att skriva biografien på sitt modersmål. Språket i Thomas Notinis översättning kan ibland kännas lite ålderdomligt, inte bara genom de många direkta citaten från originalkällor utan även på ett mer övergripande plan.

Boken är rikt illustrerad, och en stor del av bildmaterialet kommer från privata samlingar som således publiceras för första gången i Sverige. Framställningen är populärvetenskaplig och bygger till stor del på tidigare biografiska teckningar, men författaren hänvisar flitigt till tidigare

sekundär- och primärkällor. Referenssystemet är dock inte helt tydligt då det saknas en lista med förkortningar, vilket gör att man får leta i käll- och litteraturförteckningen. Bilden som tecknas präglas av den romantiska bilden av Jenny Lind och även om författaren också berör mindre sympatiska drag hos sångerskan så är framställningen en hyllning snarare än en objektiv redogörelse. Det personliga engagemanget är påtagligt och likaså identifieringen till följd av släktskapet. Detta leder till en något ensidig bild av Jenny Lind som musikaliskt geni med en gudagiven begåvning, en ödmjuk och enkel personlighet som skydde all uppmärksamhet och en hängiven filantrop som skänkte hela sin inkomst till välgörande ändamål.

Näktergalen: en biografi över Jenny Lind har tillkommit som en förlängning, och kanske en avslutning, av Ingela Tägils tidigare avhandlingsprojekt om Jenny och röstens betydelse för hennes mediala identitet. Även denna bok är ett populärvetenskapligt kronologiskt biografiskt arbete som beskriver Jenny Linds liv från födelse till död. Eftersom både Tägils och Dunsmares biografier till stor del grundas på samma källmaterial, finns många likheter. Däremot skiljer sig Tägils framställning från Dunsmares genom ett tydligare vetenskapligt fundament, en djupare analys av materialet och en mer objektiv inställning.

En tydlig röd tråd, i Tägils framställning är Jenny Linds röst och den röstskada som hon mycket tidigt i sin karriär ådrog sig, kanske på grund av bristande teknik, överansträngning eller en allvarlig infektion på stämbanden. Denna skada gjorde att hon lätt tröttade ut sig och att hon i mellanregistret hade en heshet i rösten. Trots att Lind genom sina studier för Manuel Garcia i Paris förbättrade sin teknik blev hon aldrig av med skadan som kom att följa henne genom hela karriären och som hon hela tiden fick arbeta för att hantera. Tägil gör flera djupdykningar i Linds sångteknik och analyserar hennes röst i förhållande till tidens röstideal. Jenny Lind verkade i en tid då röstidealet förändrades starkt inom operavärlden och sångtekniken följde med i denna förändring. Lind representerade en äldre sångstil, och hennes röstegenskaper gjorde att hon lämpade sig för en särskild typ av roll, vilket kom att prägla hennes repertoar. Denna begränsning gav upphov till mycket av den kritik som hon fick under sin karriär.

En annan svårighet som Jenny Lind drogs med under hela sin karriär, och som Tägil också utforskat på ett djupare plan, är hennes självtvivel och scenskräck, något som påverkade både henne själv och dem som fanns omkring henne. Genom att lyfta fram detta problem ger Tägil en mer mångsidig bild av hennes artistiska verksamhet och karaktär, i kontrast till den romantiserande bilden av Lind.

Tägil betonar att Lind på flera sätt levde i en övergångstid då flera olika ideal förändrades samtidigt som pressen fick en allt mer central roll inom kulturlivet, vilket kan förklara flera aspekter på hennes framgång. "Det är svårt att föreställa sig att Jenny Linds liv och karriär skulle ha tett sig likadant om hon var född tjugo år tidigare eller senare" konstaterar Tägil. Under 1830- och 40-talet förändrades sättet att framställa kvinnliga sångerskor i pressen från att endast beskriva artistiska framträdanden och röster till att alltmer intressera sig för deras personliga egenskaper och privatliv. För Jenny Lind kom detta att bli avgörande, då hennes personlighet, karaktär och värderingar stämde väl med de karaktärer hon så ofta fick spela och hon kunde på så sätt bli ett med sina roller. Hon blev även ett slags typexempel för tidens kvinnoideal med egenskaper som anspråkslöshet, enkelhet, dygdighet och gudfruktighet, vilket gjorde att hon blev ett slags Mariasymbol. Detta, i kombination med hennes röst och den musikaliska genialitet som hon tillmättes, gjorde att hon förkroppsligade tidens kvinnoideal. Bilden av kvinnliga sångerskor och skådespelare hade tidigare präglats av osedlighet, och yrket hade låg social status. Men samtidigt var det inom denna yrkesgrupp som några av de största sociala klättringarna skedde. Jenny Lind beskrivs som att hon själv aktivt ville bidra till att lyfta yrkets status genom att utgöra ett gott exempel, vilket går i linje med den bild av Lind som framträder i pressen. Tägil lyfter också Linds egen vilja att gifta sig och leva ut den samtida borgerliga kvinnorollen, och kanske på så sätt göra upp med sin bakgrund. Tägil lyfter härmed också den

filantropiska verksamheten som något som förväntades av högt uppsatta borgerliga kvinnor vid den här tiden, vilket också kan vara en förklaring till hennes starka strävanden för välgörenhet.

Det är just denna mångfacetterade bild som är den stora förtjänsten med Tägils biografi. Författaren håller sig objektiv i förhållande till den romantiserande bilden av Jenny Lind och lyfter fram andra sidor som gör att man som läsare kommer mycket närmare Lind som person och får en helt annan förståelse och respekt för henne som artist. Hon blir på ett sätt mer verklig och mer mänsklig. Likaså bidrar djupdykningarna kring hennes röst till en ökad förståelse för hennes konstnärskap och de svårigheter hon faktiskt arbetade med, något som fördjupas ytterligare genom att både positiv och negativ kritik lyfts fram. Även om vissa avsnitt som rösten och sångtekniken kanske blir något tekniska och litet tunga för en populärvetenskaplig framställning, så blir det ändå vid genomläsningen tydligt vilken betydelse dessa aspekter har för förståelsen av hennes konstnärskap, och de bidrar till helheten på ett bra sätt. Det finns några få upprepningar som kanske skulle kunnat redigeras något, men överlag är det en mycket noggrann och lättgenomtränglig framställning. Texten är källnära och genomsyras av en mängd citat från originalkällor, vilket skapar en närhet till personerna och även bidrar till känslan för tiden. Ytterligare en aspekt som ger en känsla av närhet är själva tilltalet i texten, vilket är ett medvetet val från författaren, att i mycket stor utsträckning använda förnamn på personerna inom Linds närmaste krets.

Sammanfattningsvis kan konstateras att båda dessa biografier fyller en plats och bidrar med olika vinklingar av samma fenomen. Tillsammans ger de en ökad förståelse för en av Sveriges genom tiderna mest betydelsefulla artister.

Anne Reese Willén