

# Essärecensioner

## Festskrift, vad vill du mig?

*Melos och logos: Festskrift till Folke Bohlin.*

Red: Mattias Lundberg och Sven-Åke Selander. Skellefteå: Artos, 2011. 454 s. ISBN 978-91-7580-563-4

*Music, Education and Innovation: Festschrift for Sture Brändström.* Red: Cecilia Ferm Thorgersen och Sidsel Karlsen. Luleå University of Technology, Department of Music and Media, 2010. 249 s. ISBN 978-91-7439-127-5

*Musik och kunskapsbildning. En festskrift till Bengt Olsson.* Red: Monica Lindgren et al. Göteborgs Universitet, 2011 (ArtMonitor IX). 215 s. ISBN 978-91-978476-2-9

*Musikvetenskapliga texter: Festschrift Holger Larsen 2011.* Red: Jacob Derkert. Stockholms universitet, Institutionen för musik- och teatervetenskap, 2011 (Studier i musikvetenskap XXI). 188 s. ISBN 978-91-976961-3-5

*Sjutton Beethoven-variationer.* Red: Carl-Gunnar Åhlén. Stockholm: Atlantis, 2010. 264 s. ISBN 978-91-7353-456-7

När Wilhelm Peterson-Berger fick sin storstilade festskrift på 70-årsdagen 1937 höll han god min utåt men blev i sin kammare rasande och besviken över det som stod där, men framför allt över vad man *inte* skrivit om. Han betygssatte artiklar och författare och förde in rättelser i ett exemplar, "för framtiden". Nu är det inte troligt att någon av mottagarna av ovanstående fem festskrifter 2010–11 var lika snarstuckna och otacksamma som P.-B. Men hans reaktion belyser ändå något av problemen med festskriften som form, en traditionell men ändå underlig hybrid mellan forskningsrapport och äreminne som den

är. De fem skrifterna omfattar sammanlagt 105 artiklar på 1 300 sidor i de mest spridda ämnen. Av naturliga skäl är det inte möjligt att referera eller diskutera enskilda bidrag i detalj; många av dem vore värda ett längre referat eller en utförligare diskussion. Det som följer är allmänna iakttagelser om festskriften som "format", olika typer av upplägg och ett urval exempel.

Min egen ambivalenta hållning inför festskrifterna har sin grund i att en stor del av texterna är avsiktligt 'biased' och mer eller mindre interna, inte bara tack- och hyllningsartiklar utan också historieskrivningar med jubilarer och hans insatser i centrum. De varvas med strikt vetenskapliga artiklar, vilket kan bli förbryllande i de skrifter där författarna grupperas i alfabetisk ordning, inte efter teman eller ämnen. "Vänboken ger som en öppen textgenre speciella möjligheter till återblickar och framtidsspekulationer", inleder en av författarna. Det är tydligt att festskriften som genre betraktas som ett slags personligt samtal mellan skribent och jubilar som också tillåter mycket dunk i ryggen och panegyrik i allmänhet. Man kan undra om en sådan skrift har någon större läsekrets utanför *Tabula gratulatoria*. Med detta sagt får man acceptera formatet som det ser ut och vaska fram de många guldkorn som ändå finns där. Att förändra eller döma ut genren är nog inte att tänka på.

Rent allmänt varierar de fem festskrifternas fokus, oklart om redaktörerna alltid haft ett bestämt program för skriften och hur mycket de styrt urval och redigering. I några skrifter har författarna fått välja fritt ur sin egen fatatur och innehållet kan då pendla mellan högintressanta nyheter och kåserier över perifera ämnen. Där redaktörerna bestämt sig för ett övergripande tema höjs ofta läsvärdet betydligt men garanterar inte heller alltid en jämn nivå på bidragen. Ett speciellt

redaktionellt dilemma – som också avspeglas i innehållet – är om samtliga doktorander, anställda vid en institution, ledamöter av en styrelse eller ett nätverk etc. med anknytning till jubilarerna förväntas bidra med artiklar, särskilt knivigt om ett tema redan är fastställt. Det kan resultera i en blandning av texter på högsta stilistiska och innehållsliga nivå och adiafora som inte skulle accepteras i andra typer av antologier. Några av de fem festskrifterna består av enbart nya texter, i andra ingår både omtryck och sammanfattningar av tidigare publicerat material.

En genomsnittlig läsare har antagligen störst behållning av de tre tematiska festskrifterna – givet att man är specialintresserad av musikpedagogisk forskning eller Beethoven. De andra två är mera av typen rikligt och varierat smörgåsbord där läsaren kan välja artiklar efter intresse. Den mest koncentrerade är den skrift som tillägnats Åke Holmquist, Kungl. musikaliska akademiens sekreterare och Beethovenspecialist sedan tonåren. Här finns ett antal mycket läsvärda artiklar som i och för sig handlar om Beethoven men som kan tillämpas på i stort sett alla klassiska tonsättare och genrer, t.ex. om ideologiska (politiska) tolkningar av Beethovens musik genom tiderna (Thomas Anderberg), om hans skissböcker och tonsättarnas skissande i allmänhet (Johannes Johansson) och inte minst pianisten Hans Pålssons reflexioner i samband med att han framförde samtliga pianosonater i Stockholm år 2010. Hans "spridda anteckningar" (ett understatement) utifrån notbilden borde läsas av alla interpret, oavsett genre.

De två skrifterna med musikpedagogik som tema utgör sammantaget en viktig och detaljrik dokumentation av musikundervisning och musikpedagogisk forskning i Sverige allt sedan SÄMUS-reformerna (Särskild ämnesutbildning i musik) på 1970-talet, men med olika fokus. *Music, Education and*

*Innovation* till Sture Brändström speglar och dokumenterar hans insatser för utvecklingen av musikpedagogisk forskning vid Institutionen för musik och medier vid Luleå tekniska universitet (f.d. Musikhögskolan i Piteå). Majoriteten av bidragen består av resuméer av doktorsavhandlingar framlagda vid institutionen: i musikpedagogik av K.G. Johansson, Cecilia Ferm Thorgersen, Johnny Wingstedt, Ketil Thorgersen, Ann-Christine Wenngren, Anna-Karin Gullberg och Sidsel Karlsen, samt i musikalisk gestaltning av koreografen Åsa Unander-Scharin och flöjtisten Lena Weman Ericsson. Det finns inget att invända mot denna lägesbeskrivning i sig, men man skulle som läsare önska att redaktion och författare hade tänkt på att bygga vidare på framgångarna och diskutera hur ämnesinriktningen kunde utvecklas ytterligare. Den praktikbaserade och konstnärliga forskningen är i stort behov av texter på metanivån, särskilt som man inom denna inriktning ofta hävdar att KFoU har (eller bör utveckla) ett eget vetenskapligt paradigm, baserat just på de praktiska erfarenheterna. Och eftersom professorer, lärare och handledare inom området hittills inte varit särskilt produktiva som skribenter kommer den uppgiften att vila på dem som disputerat. Det finns en löftesrik potential i doktorandprojektet som troligen skulle kunna förverkligas i form av utåtriktade tvär- eller mångvetenskapliga projekt hellre än i fördjupningar av det egna examensarbetet.

Just den aspekten är mera tillgodosedd i de 27 artiklarna i *Musik och kunskapsbildning* tillägnad Bengt Olsson, särskilt i Cecilia Hultbergs artikel "Konstnärliga processer i musik: Ett tvärvetenskapligt forskningsområde" som ändå i stort sett koncentreras till de inriktningar och frågeställningar som finns inom musikhögskolorna. Skriften är ett veritabelt ymnighetshorn med fokus på musikundervisning och musikpedagogisk forskning i

en rad olika former, sammanhang och genrer: om "frusna ideologier" och försanthållanden och hur det utbildats en kanon av poplåtar i skolundervisningen; om amatörmusik och folkbildning, om relationen lärare-elev, om videofilmning som deltagande observation, om den vokala interaktionen mellan spädbarn och vuxna under blöbytet (!), om hip-hop i skolan och musikundervisning i andra länder. Det internationella perspektivet är framträdande, omkring hälften av bidragen är författade av forskare från de andra nordiska länderna, Italien, Storbritannien, Österrike och USA.

Av de 36 bidragen i den omfattande *Melos och logos* till Folke Bohlin's 80-årsdag på sammanlagt 450 sidor handlar omkring hälften om kyrkomusik i vidare mening – psalmsång i kyrkan och folklig koral-sång, koraluppteckningar, gudstjänstfirande, Bach i Sverige, Brödräfsamlingens sång, koralhandskrifter, medeltida hymner, orglar, etc. – vidare några artiklar om skolsånger, kör, körliv och dirigenter (Felix Saul och Heikki Klemetti), därutöver uppsatser om lokalt musikliv, om Sibelius och landsortsorkestrarna i Finland, om jojkkarna i Peterson-Bergers symfoni *Same-Ätnam*, om Nodermannska notsamlingen, om musikanalys, om hur Bellman själv sjöng, om enstaka verk som Hilding Rosenbergs radiorevy *Betongen och skogen* och F.A. Reissigers *Requiem ved kong Carl Johans død*, om musik och järnväg, och mycket mera därtill. Själva formatet begränsar ju också texternas längd – det blir ofta resuméer eller tillbakablickar, detaljer på eller över gränsen till kuriosa, upptäckter av eller diskussioner kring enstaka källor o.s.v. Men ändå ofta mycket läsvärt och av mera allmänt intresse, t.ex. kring frågan om en tonsättares kärleksliv och äktenskap kan avspeglas i kompositionerna (Marion Lambirth om Arnold Schönberg), en 1800-talsprästs förvånansvärt moderna syn på orgelmusik och teologi (Anders Dillmar om Johan Dillners

tal vid orgelinvigningen i Harbo 1850). Jan Lings och Cajsa Lunds berättelser om sina musikaliska bakgrunder – som skolkantorsson i Simtuna norr om Enköping respektive saxofonspelande elev i Svea Welanders musikskola i Åkarp utanför Lund – väcker tankar om vad det var för musikliv hemmavid som gjorde att några av oss andra som växte upp under det expansiva 50-talet också fastnade för just musikforskning.

I festskriften till Holger Larsens 60-årsdag, *Musikvetenskapliga texter*, är hans egen Stockholmsinstitution "med dess öppna agenda" (som det heter i förordet) den sammanhållande länken. De 10 bidragen är författade av kolleger och medarbetare utan redaktionell styrning: "Inget tema, ingen given form, annan än att texten skall vara musikvetenskaplig." Populärmusik i många former och sedd ur många aspekter dominerar inte oväntat, från A.F. Lindblads kamp med de stora formerna (Owe Ander) till Evert Taube (Olle Edström), Elvis Presleys *I sing all kinds* (Per-Erik Brolinson), "Spleen och sound: 1990-talets musikaliska atmosfär i Bristol" (Erik Wallrup), om vit makt-musiken (Ulrik Volgsten), om att samla på musik (Gunnar Ternhag) och folkmusiktävlingar (Dan Lundberg). Martin Knust diskuterar i ett längre bidrag (på tyska och från tysk horisont) om det finns en speciell "svensk ton" med utgångspunkt från svensk orkestermusik kring förra sekelskiftet. Nu är Knusts egentliga fråga varför Sverige inte har någon "nationalkomponist" som de andra nordiska länderna, men det är ju inte samma sak som "svensk ton". Hans artikel innehåller många provocerande iakttagelser och förklaringsmodeller som borde diskuteras och bemötas i detalj, bl.a. att hans resonemang utslutande grundas på de stora orkesterverken och deras reception i Tyskland. Till delar handlar artikeln också om Knusts privata uppgörelse med tysk musikforskning och musikpolitik.

Det är lite trist att flera av festskrifterna fått en ganska amatörmässig eller underlig grafisk utformning – de är ändå hedersbetygelser till en jubilar och borde designas och förpackas omsorgsfullt som de presenter de är, inte ett hemmasnickeri. I en skrift står kapitelrubrikerna i samma lilla grad som kolumntitlarna vilket inte är särskilt läsvänligt. En annan har groteskt stora kapitelrubriker som kan fylla över en halv sida medan själva brödtexten tryckts i extremt liten grad. Stil-sort och grad varierar från mycket komprimerad och svårläst text till överdrivet gles med dubbelt radavstånd. I flera skrifter har man låtit varje författare formatera sin egen litteraturlista som i en och samma publikation kan rubriceras "Käll- och litteraturförteckning", "Referenser", "Anförd litteratur", "Litteratur och källor", "Källor och litteratur", för att inte tala om de varierande referenssystemen (1998:12 eller 1998, sid. 12, eller 1998 s. 12, o.s.v.). Skrifterna till Åke Holmquist och Folke Bohlin är föredömligt layoutade. Den sistnämnda har en för alla bidrag gemensam och enhetligt redigerad litteratur- och källförteckning som borde vara standard i alla slags antologier.

Ibland kan centreringen kring den egna institutionens verksamhet göra redaktionen hemmablind; om man tänkt sig en vidare läsekrets borde nog viss kompletterande information ha lagts till. Ett exempel är den CD-skiva med tre Bachkoraler som bifogas festskriften till Sture Brändström, inspelad av Hans-Ola Ericsson på orglar i "Organ Hall" och Norrfjärden – det är alla uppgifter som lämnas. Läsaren/lyssnaren förstår inte vad det är för poäng med denna tribut när det inte finns någon som helst information om orgelbyggare, disposition, byggår och registrering. Förklaringen är – om man själv googlar sig fram – att orgeln i Norrfjärden är medeltons-tempererad och stämd i korton, byggd som

en kopia av den kända 1600-talsorgeln i Övertorneå kyrka som en gång stod i Tyska kyrkan i Stockholm. Att repliken i Norrfjärden kommit till som del av ett forskningsprojekt vid institutionen hade också varit en värdefull upplysning.

Henrik Karlsson

## Carl Czerny – mellan rykte och vanrykte

*Beyond the Art of Finger Dexterity: Reassessing Carl Czerny.* Red: David Gramit. Rochester: University of Rochester Press, 2008. 304 s., ill., faks., notex., tab. ISBN 978-1-58046-250-1

Otto Biba och Ingrid Fuchs: *"Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann": Carl Czerny (1791-1857).* Utställningskatalog till utställning i Zürichs Zentralbibliothek 30 april–31 juli 2009. Red: Urs Fischer och Laurenz Lütteken. Kassel: Bärenreiter, 2009. 145 s., ill., faks. ISBN 978-3-7618-2162-6

*Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge.* Red: Heinz von Loesch. Mainz: Schott, 2009. 333 s., ill., faks., notex., tab. ISBN 978-3-7957-0670-8

Claudia Heine: *Gesprächskonzert: Czerny und Zürich,* opublicerat föreläsningsmanuskript. Föreläsning i Predigerchor, Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, 17 juni 2009.

När musikförläggaren Hans Georg Nägeli år 1825 beställer en ny pianosonat av Carl Czerny till serien *Ehrenpforte* meddelar han att kompositionen måste uppfylla följande krav:

- a/ Det får inte förekomma några decimalgrepp. b/ Kvicka upprepningar av samma ton [...] måste undvikas [...] c/ Så kallade affekt-ord får inte förekomma som överskrifter eller inuti stycket, utan endast

termer som betecknar tempot. Som huvudvillkor måste jag kräva att inga fugor, eller fugaton med i fugor gängse temainsatser, förekommer. Däremot är alla slag av kontrapunktiska imitationer välkomna.<sup>1</sup>

I den brevväxling som följer bryts två olika perspektiv mot varandra. Nägeli menar att en fuga i en enstaka sonat skulle kunna äventyra försäljningen även av sådana volymer i serien som saknar fugor. Han nämner också att han på samma sätt skulle skygga för att helt villkorslöst beställa en sonat av Beethoven till *Ehrenpforte*, av rädsla för att ett verk likt dennes opus 101 eller *Hammarklaversonaten* (opus 106) skulle kunna få hela publikationsserien att kollabera. Generellt sett finner Nägeli "Beethovens mindre (kortare) verk; större än de stora (långa)".<sup>2</sup>

Czerny, å sin sida, förklarar *Hammarklaversonaten* vara den största pianokomposition som existerar och kallar den en motsvarighet till Goethes *Faust*.<sup>3</sup> Han framhåller vidare att Beethoven där har valt just den fugerade formen för att musikaliskt framställa en kolossal idé i avslutningssatsen, och att ett sådant jätteformat med nödvändighet måste tänja fugaformen långt utanför dess traditionella gränser. Czerny svarade på Nägelis beställning genom att leverera en gigantisk sonat i sju satser, opus 124 (med 51 minuters speltid i Martin Jones inspelning).<sup>4</sup> Han förklarar att han inte har kunnat avstå från att komponera en fuga som avslutning på finalen, men att

förläggaren själv får avgöra om han vill publicera den i den givna formen, sätta den som en separat sats, eller stryka den helt och hållet.<sup>5</sup> Av allt att döma sökte Czerny i denna dialog öka Nägelis förståelse för sitt verk genom att ställa det i relation till Beethovens opus 106.<sup>6</sup>

Sommaren 1827 är Czerny åter i kontakt med Zürich-förläggaren, denna gång i en diskussion med helt andra utgångspunkter. Brevet presenterar följande förhoppningsvis aptitliga erbjudande:

För en sådan komposition som den stora världen just nu älskar, såsom divertissement, variationer eller liknande, är väl knappast 1 Dukat i guld per stucken sida oskäligt? Om ni vid tillfälle skulle kunna skaffa mig ett valfritt, mindre bekant tema från ert värderade fosterland eller också från Frankrike (särskilt det sydliga), så lovar jag er en verkligt populär utarbetning i vilken som helst form ni önskar.<sup>7</sup>

På den kommersiellt explosiva 1800-talspianomusikmarknaden låg det nära till hands att låta pekuniära överväganden spela in vid publiceringsbeslut. Och sådana intressen fanns naturligtvis hos både tonsättare och utgivare, även om deras musikaliska bedömningar inte sammanföll i alla situationer. Czerny

1 Brev från Hans Georg Nägeli till Carl Czerny, 24 november 1825, citerat efter Ingrid Fuchs: "Aus Carl Czernys Korrespondenz" i *Carl Czerny*, red: Loesch, s. 135, min översättning. Alla översättningar av citat till svenska är mina egna.  
2 Brev från Nägeli till Czerny, juli 1826, citerat efter Heine: *Gesprächskonzert: Czerny und Zürich*, s. 6.  
3 Brev från Czerny till Nägeli, 26 juni 1826, *ibid.*, s. 6.  
4 Egentligen sex satser, med en separat satt introduktion till den första.

5 Brev från Czerny till Nägeli, 3 december 1826, Biba & Fuchs, s. 136. Enligt Biba och Fuchs antog Nägeli trots allt Czernys fuga. Heine hävdar dock motsatsen, och undertecknad har inte lyckats finna någon fugerad avslutning av finalen i *Ehrenpforte*-utgåvan Zürich: Nägeli, Pl. nr. (Z.68) N<sup>o</sup>. 8.

6 Man kan i förbigående notera att den nittonårige Czerny komponerade en fugerad sonatfinal-sats redan 1810 i opus 7, sju år före *Hammarklaversonatens* tillkomst. Det är också intressant att notera att publiceringen av *Ehrenpforte* avbröts efter endast två volymer (Heine, s. 6). Betyder det månne att Nägelis farhågor rörande försäljningen var välgrundade?

7 Brev från Czerny till Nägeli, 18 juli 1827, citerat efter Biba & Fuchs, s. 137.

lyckades bli utomordentligt framgångsrik på denna arena. Åren 1825–30 var han den mest publicerade tonsättaren i Wien bredvid Franz Schubert.<sup>8</sup> Trots ett ursprung i blygsamma förhållanden och behovet att försörja sina föräldrar lyckades han, genom inkomster från sitt komponerande och sin pianoundervisning, avsluta sitt liv som en förmögen man.

Framgångarna på musikaliemarknaden byggde på de oöverskådliga mängder av pianoetyder och eleganta variationsverk som strömmade från hans penna, och den rådande bilden av Czerny har under 200 år helt och hållet varit präglad av denna repertoar, jämte hans otvetydiga betydelse som pianopedagog.<sup>9</sup> Han var dock en mångsidigt verksam människa, och som tonsättare är Czerny förvånansvärt okänd för att vara så namnkunnig. Hur många vet att han komponerade mellan mellan 7 och 40 stråkkvartetter, 5–14 symfonier, 10 orkesteruvertyrer, runt 24 mässor, 4 requiem och 2 Te Deum? (Sifforna är fortfarande i vissa fall osäkra.) De flesta av dessa verk har aldrig publicerats.

Czerny delade medvetet in sitt skapande i fyra olika kategorier: a.) verk för undervisning; b.) verk för diletanter; c.) verk för offentliga framföranden; och d.) verk i seriös stil.<sup>10</sup> Och trots bredden i sin produktion valde han att hålla fram endast en del av den för

allmänhetens åsyn. De runt 800 verk som gick i tryck var nästan uteslutande för piano eller för piano med andra instrument, och till den övervägande majoriteten sådana som kunde inbringa gynnsamma försäljningssiffror. De seriösa verken för stor besättning förblev i stor utsträckning i manuskript. Czernys skapande är därför vare sig känt eller tillgängligt i sin helhet, och han har därför endast blivit bedömd efter en del av vad han skrev.

Till detta kan läggas att Czerny, trots sin underbarnsbakgrund och eviga associering med pianoteknisk perfektion, aldrig var verklig som turnerande pianovirtuos. Om vi skall fästa någon tilltro till Beethovens omdöme så kan detta knappast ha berott vare sig på brister i pianistisk behärskning eller konstnärlig gestaltningsförmåga – denne önskade nämligen vid upprepade tillfällen få sin musik framförd av Czerny och prisade honom som musiker. Bristen på virtuoskarriär torde snarare ha sin förklaring i en tillbakadragen personlighet, och han visade sig även vara ointresserad av, eller olämplig för, rollen som orkesterdirigent. Detta innebar att han till stor del avsåg sig möjligheten att som pianist och kapellmästare sprida sin musik genom egna framföranden, något som nästan alla hans tonsättarkollegor ägnade sig åt. Den musik av Czerny som spreds var den som såldes i tryck. Och om varje tonsättare har rätt att få bli bedömd efter sin mest lyckade musik, snarare än efter den mindre lyckade, så står det ännu inte klart om Czerny har getts den möjligheten.

•

Intressant nog lever vi i en tid då allt fler musiker och musikforskare finner det angeläget att uppmärksamma de tonsättare som ibland sorteras under etiketten *Kleinmeister*. Inspelningar finns äntligen tillgängliga av vissa av Czernys anspråksfulla kompositioner, såsom den utomordentliga pianotrion i A-dur, opus 166. På kort tid har nu också tre böcker

8 Otto Biba: "Carl Czerny – Januskopf?" i *Carl Czerny*, red: Loesch, s. 17.

9 Till hans mest framstående elever hör Franz Liszt, Theodor Leschetitzky, Anna Caroline de Belleville, Theodor Kullak, Theodor Döhler och Alfred Jaëll.

10 Grete Wehmeyer: *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier*, Kassel, Basel, etc: Bärenreiter & Zürich: Atlantis Musikbuch, 1983, s. 75. Anton Kuertis sätt att referera denna kategorisering ger en något förvrängd bild av det Czerny-citat som Wehmeyer reproducerar, bland annat då "[Werke] für den Dilletantismus" återges som "easy pieces for students". Anton Kuerti: "Carl Czerny, Composer" i *Beyond the Art of Finger Dexterity*, red: Gramit, s. 139.

om Czerny dykt upp: *Beyond the Art of Finger Dexterity: Reassessing Carl Czerny* (red. David Gramit); *Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge* (red. Heinz von Loesch); samt Otto Bibas och Ingrid Fuchs "*Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann*": *Carl Czerny (1791–1857)*. Alla tre hämtar sitt berättigande ur uppfattningen att Czerny har blivit orättvist förbigången både i konsertlivet och i musikhistorieskrivningen, och en önskan att bygga en ny Czerny-bild är tydlig redan i böckernas titlar. Målet är att ge Czerny den position i musikhistorien som han förtjänar. Även om de tre publikationerna av naturliga skäl delvis täcker samma mark så har de olika karaktärer och kompletterar varandra genom olika perspektiv på sitt studieobjekt.

Antologierna redigerade av Gramit och Loesch har en likartad uppbyggnad. Båda rymmer texter om Czernys relation till det samtida musiklivet, om tonsättarens mässor, symfonier och stråkkvartetter, om hans editioner och pianoundervisning, om relationen till Liszt, och om samtidens och eftervärldens reception av hans verk. Uppreningar är mer eller mindre oundvikliga i antologier av denna typ, då flera författare ofta väljer samma citat, anekdot eller tankefigur för att introducera sitt studieobjekt. Gramits bok har dock i högre grad än Loeschs lyckats undslippa denna plåga. De motsägelser och motsättningar, implicita och explicita diskussioner mellan olika bidrag inom samma volym som går att finna kan emellertid vara en tillgång som stimulerar till uppmärksam läsning. I *Beyond the Art of Finger Dexterity* framlägger George Barth och James Parakilas intressanta, men mot varandra stridande, beskrivningar av Czernys attityd till musiktolkning och hans sätt att ta sig an Beethovens musik. Barths argumentation är här den mer raffinerade och övertygande. Deras inlägg kan med fördel läsas tillsammans med Laurenz Lüttekens och Ullrich Scheidelers utmärkta texter i *Carl Czerny: Komponist,*

*Pianist, Pädagoge*, vilka berör liknande spörsmål i sina diskussioner kring Czernys utgåvor av äldre musik.

*Beyond the Art of Finger Dexterity* har sitt ursprung i en festival helt ägnad åt Czerny och hans musik i Edmonton, Kanada år 2002. Evenemanget stod under ledning av Anton Kuerti, som tillhör de musiker som har gjort störst insatser för denne kompositör.<sup>11</sup> I denna skrift presenterar Attilio Bottegali två av tonsättarens tidigare inte offentliggjorda självbiografiska skisser vilka fogar nya detaljer till hans levnadshistoria, även om innehållet i stort är i överensstämmelse med berättelsen i *Erinnerungen aus meinem Leben*. Czerny vittnar här om att i slutet av 1790-talet, under hans barndom i Wien, var cembalon och klavikordet de mest spridda klaviaturinstrumenten, och fortepianoet fortfarande sparsamt brukat. Han berättar också att Clementi under denna tid var den mest ärade och beundrade av alla pianotonsättare. Michael Saffle nämner i sin studie av pianofantasi-genren hur Czernys inflytande har satt sin prägel på den mogne Liszts sätt att komponera. Detta är en viktig men underutforskad förbindelse som även undertecknad tidigare har pekat på.<sup>12</sup> Vanligtvis betonas endast Czernys betydelse för Liszts utveckling som pianist. Gramit menar i sitt bidrag tankeväckande nog att det ökande intresset för Czernys musik kanske inte så mycket beror på att vi har omvärderat den, som på att ekonomiska, teknologiska och musiklyssningssociologiska faktorer gör att vi idag kan finna det intressant och givande att ägna oss åt mindre högtstående musik. Värderingen av musiken har varit konstant, hävdar han, men vår attityd till den har

11 Det finns även en CD-box på marknaden med inspelningar från festivalen.

12 Se Martin Edin: "I händerna på Liszt", *Artes*, nr 4/2004, s. 28-40.



förändrats – en tankegång som otvivelaktigt skulle kunna leda vidare till många intressanta diskussioner. Dessutom rymmer boken givande texter av Biba och Alice M. Hanson om Czerny och Wien, goda repertoarstudier av John Wiebe, Douglas Townsend och Marie Sumner Lott, ett fint porträtt av Czerny som Beethoven-apologet författat av Fuchs, James Deavilles läsning av relationen mellan Liszts pianovirtuoseri och hans lärares pianopedagogik, en entusiasmerande pamflett av Kuerti, Deanna C. Davis välriktade men i många detaljer problematiska analys av Czernys *Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte*, samt ett appendix med en förteckning över alla Czerny-autografer som förvaras i arkivet vid *Gesellschaft der Musikfreunde* i Wien.

Även Berlin har stått värd för ett symposium kring Czerny. Arrangemanget ägde rum 2007 och utmynnade i samlingsvolymen *Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge*. Bland bidragen återfinns de hittills grundligaste och mest omfattande verkbeståndsöversikterna rörande Czernys musik i olika genrer. Här finns också generöst tilltagna notexempel, vilket är synnerligen välkommet rörande den musik som inte finns tillgänglig i tryck. Bland annat återges här Czernys tonsättning av Goethes *Der Erlkönig* i sin helhet. En del korrekturmissar får man ha överseende med, men det är synd att bandet saknar verkindex, även om det finns ett personindex, eftersom det minskar dess användbarhet som referensverk. Det innefattar emellertid en rad värdefulla texter av bland andra Biba, Fuchs, Andreas Jacob, Michael Kube, Loesch, Robert Pascall, Gottfried Scholz och Christiane Tewinkel, vid sidan om de redan nämnda Lütteken och Scheideler.

Biba och Fuchs är inblandade i samtliga volymer. Deras *"Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann"* är en utställningskatalog som dokumenterar den Czerny-utställning med

samma namn som presenterades i Zürich 2009. Titeln är ett citat från Johannes Brahms som skriver uppskattande om Czerny vid flera olika tillfällen i sina brev. Genom presentation av väl valda not-autografer, brev, litografier, tidskriftsartiklar, etc., satte utställningen olikartade delar av Czernys värld i blyxtbelysning: a.) Czernys *Drey brillante Fantasien über die beliebtesten Motive aus Franz Schuberts Werken* (opus 339) marknadsfördes i sättningar för horn och piano, violin och piano, cello och piano, för fyrhändigt piano, för två pianon samt för piano och fysharmonika. Förfarandet ger vittnesbörd om en kompositionspraxis fjärran från det tänkande som formulerats i Lydia Goehrs omtalade teori om det regulativa verkbegreppet. b.) 1823 listades 92 olika verkstäder sysselsatta med tillverkning av klaviaturinstrument i Wien i Anton Zieglers *Adressen-Buch von Tonkünstlern, Dilettanten, Hof-Kammer-Theater- und Kirchen-Musikern [...] Instrumentmachern [...] in Wien*. Detta i en stad med cirka 260 000 invånare. Stephan Edler von Keeß *Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens im österreichischen Kaiserstaate* från samma år anger dock hela cirka 150 verkstäder i Wien med nämnda verksamhetsinriktning. c.) Ett kopparstick från 1827 avbildar en kvinna som presenterar det senaste klädmodet stående framför en flygel. Pianospel var en omistlig del av den fashionabla, borgerliga 1800-talskvinnans tillvaro. d.) Den första sidan från autografen av en opublicerad *Sonate pittoresque* av en 18 år gammal Czerny med pastorala hornkvinter och väl uttänkta pedaleffekter väckte nyfikenhet efter att få se mer av denna komposition. Den tryckta katalogen fungerar på samma sätt som utställningen och återger avbildningar av delar av materialet, tillsammans med de texter som beledsagade utställningsobjekten. Trots det tabellartade formatet är det fullt möjligt att med god behållning läsa den från pärm till



pärm. Den ger en fin överblick över Czernys liv och bredden i hans musikaliska gärning.

I samband med utställningen i Zürich gavs en konsert den 17 juni 2009 med introducerande föreläsning av Claudia Heine, där Andrea Wiesli – piano, Noëlle Gruebler – violin, och Jonas Kreienbühl – cello framförde bland annat Czernys hörvärda pianotrio i Ess-dur, opus 105 (även avsedd för piano, violin och horn). Heines anförande fokuserade på relationen mellan Czerny och Nägeli, samt på hur motstridiga uppfattningar om tonsättaren satte sin prägel på mottagandet av opus 105 i den samtida musikpressen. Föredraget innehöll också offentliggörandet av det ovan refererade, intressanta brev där Czerny liknar *Hammarklaversonaten* vid Goethes *Faust*, och Heine framhöll att det visar att sådana tankegångar alltså florerade i den nära vänskretsen kring Beethoven redan under dennes livstid, och sannolikt inte var okända för honom själv.

De tre böckerna utgör betydelsefulla tillskott till den moderna Czerny-litteraturen, som tills för bara några år sedan bestod av en enda monografi: Grete Wehmeyers *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit*.

•

Nägeli berömmar Czernys utsökta mästerskap som tonsättare i ett brev från den 17 mars 1835, och beklagar det orättfärdiga i att "en tonsättare som levererar både stort och smått enbart blir bedömd efter det lilla".<sup>13</sup> I Czernys korrespondens kan vi se att han var medveten om vilken typ av ryktbarhet som var förbunden med hans namn, och om vilka problem den orsakade för receptionen av hans musik. Tio dagar före sin död skriver han till förläggaren Johann August André, som önskar beställa en samling nya etyder, att tanken på ett sådant

uppdrag är honom motbjudande eftersom det endast kan vara till nackdel för hans yrke som konstnär, att han i fortsättningen önskar ägna sig åt komposition av seriös musik, och att han hoppas att ett långt liv skall ge honom möjlighet att på så sätt i någon mån gottgöra sitt överdrivna tillmötesgående visavi förläggarnas önskemål.<sup>14</sup> Czerny önskade att bli spelad efter sin död. Han testamenterade alla sina manuskript med profan musik till förläggaren Karl Spina i förhoppning om att denne skulle låta publicera några av dem. Han avsatte också pengar till en fond som skulle finansiera ett på hans dödsdag årligen återkommande framförande i Augustinerkirche av en av hans mässor eller ett av hans requiem.<sup>15</sup> Emellertid uppfylldes, så vitt vi vet, inget av dessa testamenteriska önskemål.

Robert Pascall avslutar sin text om Czernys symfonier med följande citat från dennes *Vollständige theoretisch-praktische Kompositionslehre*, opus 600: "Världen är emellertid inte så orättvis som somliga tror: det goda, sköna och användbara tränger igenom överallt."<sup>16</sup> Även om Czerny alltid har varit förknippad med det blott "användbara" är det glädjande att se att musikvärlden slutligen har börjat söka och finna även andra kvaliteter i hans livsverk.

*Martin Edin*

13 Biba & Fuchs, s. 136.

14 Biba & Fuchs, s. 110.

15 Biba & Fuchs, s. 114.

16 Citerat efter Robert Pascall: "Czerny, der Symphoniker" i *Carl Czerny*, red: Loesch, s. 208.



# Recensioner

## Tonsättare Knut Håkanson som musikrecensent i Göteborg

Bengt Andersson: *Tonsättare Knut Håkanson som musikrecensent i Göteborg: Kulturvårdnare med närhet och humor*. Göteborg: Altfiol i Väst, 2011. 196 s. ISBN 978-91-633-8583-4

Knut Håkanson (1887–1929) är i dag kanske inte en helt bortglömd tonsättare, men han kan heller inte räknas till de mest aktuella. Särskilt ihågkommen är han nog för sina verk från 1920-talet, då han med utgångspunkt från folkmusikaliskt material skrev en rad kompositioner i kontrapunktisk faktur och även några omtyckta körsånger som *Fyra madrigaler till gammalsvenska texter* och Karlfeldt-förtoningen *Brusala*. Tidigare hade han brottats med problemet att förbinda sin senromantiska stil med modernare tendenser, och i några otryckta sånger finns inslag av expressionism. Helomvändningen mot det polyfona innebar en nyklassicistisk hållning som är påtagligt bakåtblickande, men den var samtidigt väl förberedd genom Håkansons studier för Lindegren och hans beundran för föregångare som Bach, Brahms och Reger. Till de "stränga" verken hör så betydande kompositioner som *Variationer och final över ett tema av Lomjansguttén* för orkester (1928) och *Variationer och fuga över en svensk folkvisa* ("En gång i bredd med mig") för piano (1929), och länge hörde hans *Tolv små tvåstämmiga svenska inventioner* över folkmelodier från 1925 – eleganta motstycken till Bachs inventioner – till den gängse pianoundervisningen. Viktiga är också Håkansons sånger, där han redan tidigt visar en levande känsla för texttolkning, och han har bland annat skrivit

en av de vackraste romanser som finns på svenska, *Någon har kysst min panna* till ord av Ernst Norlind, och en magnifik tonsättning av Karlfeldts *Slottstapning*, som med sin förening av stramt allvar och besk humor är fullt i klass med Peterson-Bergers bästa Karlfeldt-sånger.

Håkanson var född i Kinna som son till en textilfabrikant, och därmed hade han det ekonomiskt gott förspant. Men i slutet av 1910-talet försvann det mesta av den ärvda förmögenheten i efterkrigs krisen, och han fick alltmer ägna sin tid åt arbete för brödfödan. Han hade tillsammans med sin mor bott i Stockholm efter faderns död 1889, men 1915 flyttade han tillbaka till Västsverige och Rydboholm, och 1916–25 var han dirigent vid Borås orkesterförening, lärare vid Borås Musikinstitut, samt gav också privatlektioner. Vid årsskiftet 1927–28 flyttade han så till Göteborg och blev där recensent vid Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning. Emellertid visade sig den njursjukdom som han troligen ärvt efter fadern och som plågat honom ända sedan ungdomen bli alltför svår, och på Luciadagen den 13 december 1929 tog den hans liv. Gripande är hur han skjuter upp sin förberedda njuroperation för att bli klar med de kompositioner som kom att bli hans sista, *Fem Frida-visor* till de dikter i *Fridas visor* Birger Sjöberg själv inte hade tonsatt och körsången *Kornknarr, sänghalm* till Karlfeldts ord.

Nu finns det framför allt i Borås-trakten ännu Håkanson-beundrare som håller hans minne och hans kompositioner levande, och så även i Göteborg, där altviolinisten Bengt Andersson i sin skapelse Altfiol i Väst med dess propaganda för västsvensk musik tagit initiativet till flera Håkanson-manifestationer. De senaste – just nu, våren 2012 – är en skivinspelning med sånger och pianoverk med Gabriel Suovanen och Solveig Wikman

och en liten behändig volym med Håkansons *GHT*-recensioner, valda och kommenterade av Bengt Andersson själv.

Boken inleds efter en kort introduktion med en "livskronologi", som väl bara har det felet att den är för kort. Ty trots att den innehåller inte minst åtskilliga viktiga brevcitat kunde den ha fått rymma fler sakuppgifter, särskilt som inte någon förteckning eller översikt över Håkansons kompositioner bifogats. Det kronologiskt ordnade huvudinnehållet har sedan fördelats på en avdelning "Utdrag från recensionerna med kommentarer" och en avdelning "Längre artiklar och recensioner i helhet", och denna uppdelning är inte heller helt idealisk, därför att den medför flera upprepningar mellan sektionerna. Det är bara alltför lätt att tycka att det utrymme kunde använts för flera kompletta recensioner, att de båda avdelningarna kunde ha förts samman och de oftast mycket givande kommentarerna lika gärna kunde ha infogats där.

Men när detta är sagt, kan även en *STM*-recensent odelat glädjas åt den omsorgsfullhet och perspektivrikedom som kännetecknar Håkansons recensioner. De speglar en kort men betydelsefull tid i Göteborgs musikliv, och de flesta ägnas orkesterföreningens konserter. Redan dessa "vardagsrecensioner" är mycket läsvärda, då de ger både en bild av orkestrens avsevärda kapacitet under denna aktiva Tor Mann-epok och en klar uppfattning om Håkansons breda repertoarkunskaper. Han dirigerade f.ö. själv orkestern vid flera tillfällen, men då endast i egna verk. Han kunde också skriva viktiga förhandsartiklar om kommande musikevenemang, och ett av hans mest givande bidrag är en essä om Don Juan-gestalten inför Stora Teaterns premiär på Mozarts *Don Giovanni* 1928. Lika intressant är en betraktelse över en essä av Ola Hansson, en diktare som Håkanson flera gånger tonsatte. Denne skriver om musikskapande och

kreativitet överhuvud på ett sätt som väcker Håkansons beundran genom insikten om hur skapandet kan skingra ett inre mörker, och det är tydligt att Håkanson känner igen sig i den beskrivningen.

Att Bach är en husgud och Schubert en annan favorit kan man inte misstaga sig på, men om Vivaldi tycker Håkanson inte, därtill är denne alltför mekanisk och intetsägande. Stora upplevelser blir i orkesterföreningen Bruckners åtta under Tor Mann och på Storan Nicolais *Muntra fruarna*, Verdis *Aida* och alldeles särskilt Carl Nielsens *Saul och David*. Håkanson kan därtill redovisa en spännande intervju med Nielsen. Den emotsedda *Don Giovanni*-föreställningen blir däremot en besvikelse både regimässigt och sångligt. Solister med symfoniorkestern som föranleder särskilda utläggningar är exempelvis Wilhelm Kempff och Wanda Landowska.

Håkanson talar med stor värme och beundran om Stenhammar, som ägnades tre minneskonserter våren 1928. Han har däremot problem med att finna något positivt att säga om Elfrida Andrées *Snöfrid*, som han synbarligen mer eller mindre undviker för att slippa såra henne; hon var då 87 år gammal. När hon vid en minneskonsert året därpå hyllas med sin *Svensk mässa* n:r 2, lyckas han dock finna flera goda ord över denna minst sagt brokiga komposition. Eftersom Håkanson i sina folkmusikinspirerade stycken eftersträvade en närmast symfonisk behandling av stoffet, kan han karakterisera *De fåvitska jungfrurna* som "denna atterbergiska s.k. komposition" som inget annat är än "en serie bredvid varandra uppradade folklåtar, här och var nödtorftigt förenade genom några överledande takter men ibland inte ens det". Han är inte heller särskilt positiv till Atterbergs s.k. "Dollarsymfoni".

Till yngre och modernistiska tonsättare är Håkanson oftast tämligen avvaktande, och han söker gärna balansera deras

"skrivbordsmässighet" genom att berömma deras uppfinningsriktighet, så i anmälningar av Rosenbergs första violinkonsert och Nystroems *Ishavet* (som här kallas symfoni). För Rosenbergs *Sinfonia da chiesa n:r 2*, som Håkanson upplevde vid den Sydsvenska musikfesten 1928, har han däremot idel lovord och säger: "Ack, att Rosenberg alltid ville skriva så här – då behövde man ej ta fram symaskinen och adresskalendern som buse!". Hindemiths violinkonsert får ganska saftig kritik, trots att Håkanson inser komponistens kunskaper. Men hans till synes ironiska handlag med "oljudet" har recensenten alltför svårt att smälta.

Håkanson skrev anmälningar även av böcker och noter. Första bandet av Jeanson-Rabes *Musiken genom tiderna* består mest ros och ett band *Svenska låtar* blir skärskådat både sakkunnigt och berömande. Inkännande är bedömningen av Alf Nymans mångfasetterade bok *Musikalisk intelligens*. I *GHT:s* lördagsbi-lagor hade Håkanson därtill möjlighet att införa nya smärre kompositioner av sig själv och kolleger som Josef Eriksson och Ruben Liljefors.

Boken avrundas med ett par recensioner över Håkansons verk, en av Josef Eriksson den 26 oktober 1929 över några nyttgåvor och en av Knut Bäck över den kompositionsafton som Håkanson gav den 15 november samma år och där bl.a. Kirsten Flagstad sjöng och Gustaf Paulson spelade det nämnda stora variationsverket för piano. Slutvinjetten blir sedan den anonyma dödsrunan i *GHT* som infördes redan samma dag som Håkanson gick bort.

Resultatet av Håkansons alltmer polyfona inriktning betydde trots hans hantverkskun-nighet ett slags objektivitet på gränsen till det operonliga, och några av hans senare orkesterstycken tyngs av en alltför påtaglig konstruktiv ambition. Men synbarligen gav denna ambition honom kraft att skriva vidare i en personlig situation, där inte bara sjukdomen

var ett gissel. Den stora tragedin i hans liv var säkerligen när hans andra hustru, den exotiskt gracila Omon Richter – med en japansk mor och en dansk far – 1926 övergav honom för en av hans bästa vänner, Ture Rangström, som länge ogenerat uppvaktat henne.

Bengt Andersson hyser stor beundran för sitt föremål och hans engagerade och engagerande bok ger mersmak. Man vill gärna få ta del av flera av Håkansons skrivelser och drivs att återuppliva bekantskapen med hans musik.

Lennart Hedwall

## Arkiven sjunger

*Arkiven sjunger: Nedslag i svensk musikhistoria.* Red: Pontus Reimers. Stockholm: Riksarkivet, 2011 (Årsbok för Riksarkivet och Landsarkiven 2011). 335 s., ill. ISBN 978-91-88366-92-4

Siden 1993 har Riksarkivet och landsarkivene i Sverige gitt ut en serie årböcker viet bestemte temaer. Noen temaer har sprunget ut av historiske jubileer, senest Bernadottefamiliens i 2010. Blant de fritt valgte temaene i andre årbøker har musikken en parallell i *Arkivkonst* i 2001. Men for øvrig har flere av temaene hatt mer konvensjonell arkivtilknytning, for eksempel *Krig och fred i källorna* (1998).

I årboken for 2011 har Riksarkivet åpnet dørene også mot andre institusjoner som tar vare på musikkmateriale. Her er både Kungliga biblioteket og Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek representert, og selvsagt Musik- och teaterbibliotekets arkiv, foruten Sveriges Radios arkiv og Rockarkivet i Hultsfred. Forfatterne utgjør en enda videre krets, og bare en del av dem har musikkvitenskapelig utdannelse. Det gir de nærmere 20 artiklene på til sammen rundt 300 sider stor bredde.

Målgruppen for Riksarkivets årbok er den arkivinteresserte offentlighet, og spesielt

den kretsen av institusjoner og personer som har organisert seg i foreningen Pro Memoria, Riksarkivets venneforening. De mottar årboken i kraft av sitt medlemskap. Som ansatt i Riksarkivets norske søsterinstitusjon hører anmelderen også nærmest til denne kretsen. Men i en omtale for *STM* er det naturlig å gjøre leserne særlig oppmerksom på artikler der man får presentert arkivmateriale som kan romme et potensial til videre musikkvitenskapelig forskning, eller artikler som i seg selv inneholder interessante forskningsresultater.

Åpningsartikkelen, latineren Gunilla Björkvalls "Sång til Guds ära – en gömd musikskatt i Riksarkivets fragmentsamling", er en godt organisert presentasjon av de mange tusen pergamentblad med musikknotasjon fra middelalderen, som er gjenbrukt som omslag til regnskaper fra Vasatiden. Alt materialet, som stammer fra liturgiske bøker av svensk eller utenlandsk opphav ved kirker og klostre, er i de senere år registrert i prosjektet *MPO (Medeltida pergamentomslag)*. Å dømme etter mangelen på nyere titler i litteraturlisten venter det store forskningsoppgaver her. Björkvalls artikkel gir en god introduksjon til de forskjellige typer liturgiske bøker, til ordningen av tekst og noter i bøkene og til notetegnenes historie. Illustrasjonene støtter godt opp under teksten.

Bibliotekarene Veslemöy Heintz og Kia Hedell ved Musik- og teaterbibliotekets arkiv gir et perspektivrikt innblikk i ordningshistorikken ved sin egen institusjon og dens forgjenger Musikaliska Akademien. Den århundregamle praksisen med å løse opp samlinger og arkiver og samle de enkelte dokumentene i emnegrupper pågikk helt til 1940-tallet. Det har ført til at verdifull informasjon om materialets proveniens for en del har gått tapt. Samtidig er det blitt skapt restgrupper som det er vanskelig å få oversikt over. En slik gruppe er Serie I, også kjent som Sumpen. I

denne finnes spredte deler av notesamlingen til musikkelskapet *Utile Dulci*, som virket i Stockholm i siste halvdel av 1700-tallet, mens størstedelen av samlingen på over 1300 verk er fordelt på andre serier. Samlet er notematerialet et unikt produkt av den musikalske aktiviteten i et borgerlig miljø. Etter at samlingen nå er rekonstruert i digital form, er vilkårene for utnyttelse til forskningsformål betydelig forbedret.

Musikktilbudet til bredere befolkningsgrupper mellom 1850 og 1950 blir behandlet i tre innbyrdes forskjellige artikler, henholdsvis om blåserenseblene ved kurbadene, om varieteene og om folkeparkene. Musikkdocenten Ann-Marie Nilsson viser gjennom eksempler hvordan militærmusikere tok permisjon fra sine regimenter og dannet sekstetter og oktetter for et par hektiske sommermåned. Kildematerialet finner hun både i kuranstaltenes arkiver når de en sjelden gang er bevart, i militærarkivene og i private notesamlinger. Varieteene rundt forrige århundreskifte blir av historikeren Björn Ivarsson Lillblad betraktet som uttrykk for datidens ungdomskultur i urbane miljøer. I en leseverdige artikkel tar forfatteren kanskje med litt for tung hånd på varietéstjernerens påvirkningskraft som rollemodeller for kjønnene, noe etablerte kretser i samtiden så på med bekymring. Problematisk og arkivkilder er det lite av i fil. dr. Margaretha Ståhls artikkel om musikken i folkeparkene, men som oversiktsfremstilling er den veldisponert og innholdsrik.

Arkivaspektet ved det lokale underholdningslivet er hovedtemaet for arkivaren Claes Westlings artikkel. En av oppgavene til kommunalborgmästaren var å gi tillatelse til alle slags offentlige forestillinger og ansamlinger. Som resultat vil man finne spor i disse arkivene etter musikalske aktiviteter på alle nivåer, fra velkjente aktører til virksomheter som ellers kan være vanskelige å spore, som

religiøse friluftsmøter og gårdsmusikanter. Eksempler henter forfatteren fra Landsarkivet i Vadstena.

Om den lange og besværlige prosessen med å sikre Evert Taubes arkiv og kunstneriske eiendeler for fremtidig forskning i pakt med hans eget testamente forteller språkprofessoren og medlem av Svenska Akademien Sture Allén. Først 23 år etter Taubes død var arkivet på plass ved Göteborgs universitet. Leder for Svenskt Rockarkiv i Hultsfred Stefan Ölvebring presenterer sin institusjon i bokens siste artikkel. Fra den andre siden av Kjølen noterer man at denne institusjonen fremdeles venter på å oppnå nasjonal status – i motsetning til sin norske storebror Rockheim i Trondheim.

Musikeren Bernt Malmros skriver med stor innforlivelse om Olof Åhlström, komponisten og organisten som var Sveriges første notetrykker. Med støtte i utrykte kilder i Riksarkivet, Stadsarkivet og flere andre institusjoner i Stockholm gir han flere nyanser til portrettet av en personlighet som gjorde et sterkt inntrykk på mange både i samtid og ettertid. Et komponistportrett tegner også musikkbibliotekaren Christina Koch i artikkelen "Sjung med oss, Pappa!". Koch har nylig ordnet de omfattende samlingene av noter og brev etter komponisten Felix Körling på Kungliga biblioteket. Vi møter en musiker med produksjon som spente fra kirkemusikk til operetter i Lehár-stil, men som fortsatt utvilsomt vil bli best husket som den svenske barnevisens far.

I andre artikler kan man lese om sangere som Farinelli, Jenny Lind, Set Svanholm og familien von Trapp. Kort sagt: boken favner vidt, ikke alltid like dypt, men det aller meste er interessant lesning.

*Knut Johannessen*

## I Lieder giovanili di Hugo Wolf

Erik Battaglia: *I Lieder giovanili di Hugo Wolf 1875–1884*. Asti: Analogon, 2011. ix–xiv, 318 s. ISBN 978-88-905713-1-2

I "solosångens" – ofta med den tyska termen kallad "Lied" – långa och fångslande historia intar Hugo Wolf en betydande position, han blir gärna betecknad som "en av den tyska liedens mest betydande gestalter" (Axel Helmer i *Sohlmans musiklexikon* s.v. "Solosång"), och en gedigen skrift av en framstående kännare som Erik Battaglia om "ungdomssångerna" bör uppmärksammas. Battaglia är enligt omslagstexten "pianist, lärare, tonsättare och musikkforskare" och sägs därvid ha framför allt ägnat sig åt "den tyska Lieden". I denna gedigna genomgång av "ungdomssångerna" ges en utförlig katalog över "89 lieder och fragment" (enl. inledningen, s. xi) från åren 1875–84, då Wolf alltså var 15 till 24 år gammal (antalet sånger blir det anledning återkomma en smula till).

I en utförlig inledning presenteras ett fylligt (ss. 1–44) "porträtt" av tonsättaren till dessa "ungdomssånger" följt av en lika fyllig tematisk katalog av 99 sånger (och ett appendix med n:r 100, *Die Kleine* från 1887 till Eichendorff-text). Härtill kommer så ett kapitel med de åtta intressanta körverken från 1876 och de *Sechs geistliche Lieder für gemischten Chor* skrivna 5–30 april 1881.

För svensk musikvetenskap intressant – och glädjande – är att den viktiga essä som Hans Eppstein skrev för *STM* 1984 (ss. 43–58), "Entwicklungszüge in Hugo Wolfs frühen Liedkompositionen", här återges i italiensk översättning. Battaglia fick essän av den främste Wolf-forskaren Eric Sams, som "högt skattade [Eppstein] och korresponderade med honom", och det är "ett av de få seriösa kritiska bidragen om Wolfs ungdomsverk". Vi



vet ju att Eppstein inte minst själv som framstående pianist verkligen kunde bedöma en tonsättare med mätteriiga pianostämmor som Wolf (Eppstein skrev ju också den förnämliga artikeln om Wolf till *Sohlmans musiklexikon*). Som en trevlig liten reverens återger Battaglia Eppsteins artikelrubrik med "dedikationens" "vänliga hälsningar" till Sams.

Battaglia redovisar gediget den roll Eric Sams spelat för Wolf-forskning och utgivning- en av verken och begagnar i sina detaljerade och insiktsfulla kommentarer till sångerna ofta den tabell med 40 motiv som Sams samlat (i stil med wagnerska ledmotivöversikter) – beklagligtvis har tydligen inte utrymme kunnat beredas för att avbilda själva motiven i notbild här utan man måste söka upp Sams' i sig så väsentliga skrift och Wolfs egna sånger för att konkretisera verbala beskrivningar (som "barnslighet, svaghet", "lugn, säkerhet") av musikfraser.

Man kan varmt rekommendera alla wolfiner, inte minst utövare, att begrunda Battaglias så insiktsfulla kommentarer till form och innehåll i dessa mästerverk (man kanske måste hoppas på översättning till ett ännu större språk än italienska för möjligen fåkunniga svenska och andra icke-italienska musik- älskare). Småaktig redovisning av fåtalet misstag (stavning, översättningar) som finns kan utelämnas här, men erforderlig kritik måste meddelas för ett par felaktigt numrerade och meddelade notexempel ur Eppsteins artikel: på s. 234 måste de båda notexemplen 7 och 8 byta plats – detta så mycket mera som just Ex. 7 visar att "pianosatsen med dess rigorösa rörelse i fyra stämmor, senare vidareutvecklat, är ett *Klavierstück* utarbetat med omsorg om också inte särskilt idiomatiskt: överstämman beskriver den resandes lugn och harmoniska mood, medan mellanstämmorna frammanar vagnens ständiga rörelse genom det vida landskapet", ett lika betydelsefullt som måhända

inte alltid beaktat grundelement i hela Wolfs pianosatsutformning – nästan som en stråkkvartettsats med självständiga stämmor – som den kunnige pianisten och framstående Bachforskaren Eppstein konstaterar:

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The score is annotated with '(In ruhiger Bewegung)' and '(sahn zum)'. The lyrics include: 'mir, wohin er mich mittra-gen, ich bleibe doch bei dir.' and 'Da fahr ich still im Wa-gen, du bist so weit von'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature.

Battaglia utvecklar denna tanke bl.a. så här (s. 38): "Inte sällan framträder vänsterhanden subjektivt [personligt] (från hjärtat, så att säga) som vore den en violoncell, och 'talar' i tonsättarens namn; ibland är det violan som uttrycker det avgörande tonfallet; i förspelet till *Frage nicht* (69, se exemplet s. 43) är det andra fiolen som ger den impulsen genom ett patetiskt språng i en nona." Liknande talande "beskrivningar" understryker det intresse Battaglias Wolf-studie förmedlar, och inte minst sångare och pianister har all anledning att begrunda hans utsagor.

Hans Åstrand

## Embodying Vocal Nothingness

Elisabeth Belgrano: *"Lasciatemi morire" o faró "La Finta Pazza": Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th century Operatic Laments and Mad Scenes*. Diss., Höskolan för scen och musik, Göteborg, 2011 (ArtMonitor XXV). 263 p. + DVD. ISBN 978-91-978477-4-2

The relationship between performance and research, or more precisely, the evaluation of performance as research, has often been problematic for universities and conservatoires. There is a growing awareness in the twenty-first century that if performance (rather than some more abstract semiotic representation of it) is the music, then practice-based programmes should be able to identify research elements that contribute to the artistic endeavour. In the UK we increasingly find students studying for doctorates by preparing recitals and supporting the practical work with written documentation (assumed to be the research element) – a little like a less highly-taught version of the American Doctor of Musical Arts. But can performance itself actually constitute research? On the face of it, the two disciplines are fundamentally different: research is objective, minutely quantifiable, and is usually presented in forms that we've been familiar with for a very long time. Performance, though it may be supported by objective processes, is ultimately subjective, and we wouldn't want it any other way. The successful outcome of research is measured by peer review, a judgement by experts in the field. A performance in the real world stands or falls by the reaction of the audience, who may know nothing of the music itself and the processes the performer has gone through in order to realise it. As Susan Hellaur of the American vocal group Anonymous 4

memorably put it: "you can't sing a footnote".

Elisabeth Belgrano's doctoral presentation, described as "a music research drama thesis", is an attempt to conflate these two disciplines in a work that is academically coherent and meaningful, but stands alone as work of artistic expression, in which the two disciplines are inextricably bound up with each other, each strand dependent on the other. It takes the form of a text and a film which document the internal intellectual, psychological, musical, vocal and dramatic processes which a singer goes through in order to realise a performance. The textual and visual documentation are in two parts: the libretto and its realisation (on the accompanying DVD), and the "Cannocchiale" which the author describes as "a pair of theatre binoculars, aiming to clarify, highlight, and describe the content of the libretto to the reader, or even possibly confusing him or her". It is in the Cannocchiale that the key 17th century concepts that underpin the author's intellectual framework are explored: the concept of pure voice, the idea of nothingness and its French equivalent, the *je-ne-sais-quoi*. This is a bold strategy, requiring the reader to enter into the creative process and, in a sense, to complete it.

"Pure voice" (also described as "over-vocalizing") is, in essence, that element of a vocal performance expressed in ornamentation rather than by delivering a text, a key issue in music composed before the mid-19th century. Elisabeth Belgrano takes as her starting point Mauro Calcagno's 2003 article "Signifying Nothing: On the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera" (*Journal of Musicology* XX/4, 2003), applying his insights to music by Monteverdi. Following on from this there is a discourse on slightly later French music informed by the related concept of *je-ne-sais-quoi* (for which, see Richard Scholar's 2005 publication "The *je-ne-sais-quoi* in Early

Modern Europe", OUP, 2005). The function of these 17th century conceits in the context of the thesis is to explain the basic artistic impulse, particularly the abstract expression of emotion that may or may not be dependent on using words, liberating performance from both score and text. Scholars may feel that Belgrano's engagement with these concepts is sometimes not quite what her sources would imply, but the concepts themselves are opaque and elusive, and she is perfectly justified in adapting her definitions to fit the nexus between academic judgement and her artistic aims. These two entities are further elaborated by her embodying the thesis in herself (or is it vice versa?) right from the start: the Singer (as she refers to herself) enters into a dialogue with her sources, often simultaneously with the music itself, and also with two eighteenth century singers from whom she draws inspiration and support. These are not Socratic dialogues designed to reveal a truth in small increments, but a multi-layered poetic exploration of the nature of text, drama and music, which at the same time provides the necessary academic apparatus in a far more creative way than a more conventional literature review would do, should we want to approach it with academic objectivity.

The work as a whole is perforce a very personal and intimate documentary, revealing the often apparently chaotic process of artistic creation and interpretation as it coalesces into those artistic truths that will inform the performance itself. There is a very high level of detail in the text, which seems altogether more expansive when seen on the screen; academic objectivity is satisfied, but you have to engage with the material on a subjective level in order to find it. It is an astonishing, high risk *tour de force*, not always comfortable to watch or read, and which in a less creative academic environment might have seemed

incomprehensible. But as an example of how a multimedia performance/research project (we don't yet have a vocabulary to describe the process adequately...) can flourish in the form of a doctoral presentation, Elisabeth Belgrano's work is a beacon that will illuminate the path for a future generation of highly creative intelligent performers.

*John Potter*

## Abraham från Godegård

Peter Berry: *Abraham från Godegård: Berättelser om en originell människa och hans musik*. Malmö: Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö, 2011 (ForMuLär II). 178 s., ill. ISBN 978-91979584-3-1

Den 16 oktober 2011 var det 200 år sedan den blivande folkskolläraren och sockenbibliotekarien Abraham Jansson (1811–1890) föddes på torpet Hagen i Godegård socken i nordvästra hörnet av Östergötland. Jansson, som senare skulle ta sig efternamnet Hagholm, är idag mest känd för att han efterlämnat en notbok innehållande flera hundra folkliga fiollåtar av vilka 189 kom att publiceras i *Svenska låtar*, Östergötlands första del. Notboken ingår i Folkmusikkommissionens material som finns på Svenskt visarkiv där den har beteckningen M 26 och kan nås i digitaliserad version via: [www.smus.se/earkiv/fmk](http://www.smus.se/earkiv/fmk)

Hagholms sentida kollega, musikbibliotekarien på Musikhögskolan i Malmö och spelmannen Peter Berry, har tagit sig an att beskriva denne märklige mans levnadsöde och verk i en nyligen utkommen bok. Folkmusikforskningen har med tiden skiftat fokus från att kollektivt skildra traditioner till att istället ägna sig åt de individuella utförarna och deras kontext. Peter Berrys Hagholmsbok är ett bra exempel på det senare. Boken ingår i skriftserien ForMuLär

– Forum för musikaliskt lärande som ges ut av Musikhögskolan i Malmö.

Boken är ett resultat av över tjugo års intresse för Haghholm och hans musik. Det hela började med botaniserande i Hagholms spelmansbok för att hitta användbara låtar att spela. Så småningom vidgades intresset till personen bakom låtboken. Vem var denne man som så idogt skrivit ner musik i sin bok?

Inledningsvis tecknas en bild av tiden och trakten där Haghholm levde och de sociala förhållandena i dem. I mitten av 1800-talet genomförs ett antal reformer som med tiden kom att betyda mycket för samhällets modernisering men också för att omstöpa de sociala strukturerna. Folkskolereformen är en av dessa reformer. I boken går författaren från de stora perspektiven till de små, från samhällsförhållanden till individens, Hagholms, livslopp.

Abraham Haghholm kom från ett fattigt torparhem och kom att bli en respekterad skollärare och sockenbibliotekarie. Han gjorde med andra ord vad man idag kallar en klassresa under sin levnad. Vid en ålder av tio år drabbades han, som det står i annalerna, av "slagrörelse", nuförtiden skulle man nog säga stroke. Det fick till följd att han blev så förlamad att han inte kunde gå utan fick krypa fram. Långsamt lyckades han återfå en viss rörlighet men det utstakade livet som torpare blir omöjligt. I stället kom han 1847 att bli socknens förste utexaminerade lärare efter folkskolereformen. Men redan vid femton års ålder åtar han sig sina första undervisningsuppgifter. Hela livet led han av svag hälsa och vistades därför periodvis på Medevi brunn.

Musikintresset tycks tidigt ha väckts hos Haghholm. Spelmansboken ska ha tillkommit under mer eller mindre intensiva perioder från 1830-talet till 1850-talet då den avslutas. Berry beskriver en glidning i repertoaren från en enklare folklig stil till en modernare, kanske påverkad av vistelserna i Medevi

och Linköping. Något som är mindre känt är Hagholms intresse för kvartettsång som resulterar i flera bevarade kvartettböcker. Författaren anar här att Hagholms kontakt med andra sociala skikt än det han kom från resulterar i en utveckling av musiksmaken.

Sången och musiken går som en röd tråd genom hela Abraham Hagholms liv, liksom i Peter Berrys bok. Haghholm får särskilt beröm av linköpingsbiskopen Hedrén för skolbarnens sång i kyrkan när denne besöker Godegård. Ett bärande tema i boken är musikens läkande kraft och då i synnerhet hur den hjälper Haghholm fram i livet trots motiga fysiska och sociala förutsättningar. Detta har författaren även tidigare skrivit om i antologin *Songs of Resilience* (Cambridge Scholars, 2011).

Berry gör ett försök till beskrivning av stilarna i spelmansboken och resonerar kring hur de kan ha spelats och i vilket sammanhang. Jag är inte riktigt säker på att sextondelspolskorna på Hagholms tid verkligen spelades långsammare än de vanligen spelas nu, vilket Berry menar med hänvisning till August Fredins beskrivning i *Gotlandstoner*. Om jag inte missminner mig så skriver Fredin att det var mollpolskorna under hans tid som spelades långsammare och inte användes till dans längre. I Hagholms spelmansbok går flertalet melodier i durtonarter. Under 1800-talet är det nog mera sannolikt att polskornas tempo ökar jämfört med tidigare. 20 låtar ur notboken presenteras i ett försök att visa bredden i den. Urvalet verkar väl valt men författaren ger dem namn efter platser i socknen där Haghholm vistats utan att låten egentligen kan knytas till just den platsen. Det är ett fantasifullt men högst diskutabelt tilltag, eftersom sådant tenderar att bli kanoniserat utan att det finns någon täckning för det. Att sedan försöka ändra på det när det spridits blir hart när omöjligt.

Musikvetnologen Gunnar Ternhag skrev

en artikel i antologin *The Musician in Focus* (KMA, 2000) med rubriken "For four years I lived together with another man" där han skildrar det intensiva och personliga förhållande till sitt studieobjekt, i Ternhags fall var det avhandlingsämnet Hjort Anders Olsson. Rubriken verkar i högsta grad relevant även för Peter Berry och Abraham Hagholm, vilket också framkommer då man läser boken. Upplägget är nämligen ovanligt på flera sätt. De flesta författare behåller sina eventuella dagboksanteckningar för sig själva, men så gör inte Berry. Författarens skrivardagbok är nämligen integrerad i texten, som dessutom är i form av en pågående dialog med Hagholm. Författaren arbetar här som en traditionell medicinman som sätter sig i kontakt med förfäders andar. Sluttextern verkar ha sammanställts under 31 intensiva dagar och de nog för de flesta skribenter välkända vådorna skildras ingående. Dagboksanteckningarna urskiljs från den övriga texten genom att vara i fet kursiv stil. Den personliga dialogen med studieobjektet sker i bägge delarna. Upplägget har både sina för- och nackdelar. Å ena sidan är risken att texten kan verka pratig och ofokuserad. Det kan också ta ett tag innan man förstår skillnaden mellan de kursiverade styckena och resten. Samtidigt får man en ovanligt tydlig inblick i textens tillblivelse, inte minst de metodologiska och forskningsmässiga aspekterna. Man lär också känna författaren och hans förförståelse väl under resans gång. Flera av dessa aspekter hade mycket väl kunnat redovisas separat på traditionellt sätt, men då hade boken blivit betydligt torrare och opersonligare. Det hade helt enkelt blivit en helt annan bok. Om man uppskattar upplägget kan nog vara individuellt.

För att summera det hela: redan av titeln framgår det att författaren vill trycka på att boken handlar om en originell människa. Det har också blivit en originell bok, som är

väl värd att läsa för alla som har något som helst intresse för vilka levnadsöden som kan dölja sig bakom de personer som bidragit till en svensk folkmusikalisk kanon. Boken är också illustrerad med författarens mycket fina och personliga teckningar. För den som är intresserad av kända varianter till låtarna i spelmansboken har författaren lagt upp en webbsida som nås på:

<http://hagholm.wikispaces.com/Varianter>

*Eric Hammarström*

## Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music and Social Change

Cecilia Björck: *Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music and Social Change*. Diss., Högskolan för scen och musik, Göteborg, 2011 (ArtMonitor XXII). 258 s. ISBN 91-978477-1-2

Cecilia Björcks doktorsavhandling i musikpedagogik, *Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music and Social Change*, är en i en rad av avhandlingar och andra studier från de senaste åren som handlar om genus och musik. I alla studierna betyder "genus" kvinnor: det är kvinnors erfarenheter av musik som speglas.

Björcks studie är en sammanläggningsavhandling med fem artiklar plus en diskuterande och sammanfattande "kappa", diverse kring- och bakgrundsmaterial och en svenskspråkig sammanfattning. Studien bygger på intervjuer med unga svenska kvinnor och behandlar svenska musikkulturella förhållanden. Den är skriven på mycket god engelska och är lätt att läsa, men det är samtidigt en komplicerad text med många ingångar. Man undrar till och med ibland: var ska jag börja? Avhandlingens form gör att samma saker tas om flera gånger

i artiklarna och intrycket blir ibland lätt rörigt och lite tjatigt. Det uppvägs å andra sidan av det ofta mycket tankeväckande innehållet.

Som så ofta har ett avhandlingsarbete av den här typen en utgångspunkt i forskarens personliga bakgrund. Björck är själv musikalärare och trumslagare och har många egna erfarenheter av att vara kvinna i mansdominerade musikaliska sammanhang.

Avhandlingens syfte formuleras så här på svenska: "[att] undersöka hur spatiala diskurser används i jämställdhetsprojekt i musik för att konstruera idéer om genus, populärmusik och social förändring" (s. 190). På ett annat ställe formuleras syftet på ett lite annat sätt: "The broad initial purpose [...] was to explore how the challenges of changing female underrepresentation in popular music practice can be understood" (s. 168).

Studien bygger på ett teoripaket med Michel Foucault och Judith Butler som tyngsta namn. Ofta refereras den förre genom den senare. Makt, diskurs och normalitet är följaktligen centrala begrepp i studien, liksom "heterosexual matrix", "gender as performance", the "male gaze" och subjektivitet. En annan viktig utgångspunkt är konstruktionism: "knowledge and subjectivity are seen as socially constructed, continuously negotiated, and permeated by discourse" (s. 23).

Avhandlingen är baserad på sju "rundabordsamtal" eller semi-strukturerade intervjuer genomförda under 2006 och 2007 med 2–7 deltagare i varje. De intervjuade (alla utom en är kvinna) är ledare eller deltagare i olika musikprojekt som en studiecirkel, ett rockmusikläger för tjejer, ett nätverk för unga musiker och liknande. Redan tidigt under arbetets gång blev temat eller kanske snarare metaforen att "ta plats" ("claiming space") på olika sätt tydligt. Det handlar både om hur man tänker och talar om manligt och kvinnligt och om praktiskt handlingsutrymme

och kampen om vem som har makten på olika "arenor", "områden" och "utrymmen". Ur detta växte fem teman fram – "sound", "body", "territory", "room", "freedom" – och vart och ett av dessa har blivit utgångspunkt för en artikel, där det egna insamlade materialet diskuteras med tidigare forskning som fond.

Artikel ett, "Freedom", handlar om olika föreställningar om "frihet" och begränsningar i samband med manligt och kvinnligt i populärmusikalisk praxis. I centrum står, i sann konstruktionistisk anda, "the perceived masculine or feminine nature".

I den andra artikeln, "Sound", beskrivs ljud som ett "powerful tool for domination". Ljudvolym är makt. Här undersöks hur människor och i synnerhet kvinnor förhåller sig till rockens ljudvärld och ofta starka volym och uttryck. Det handlar om ett spel mellan normer och olika hållningar där det gäller att som kvinna ha "willpower", att ta för sig, att våga väsnas, våga låta, våga ta plats. Björck diskuterar olika normer och föreställningar om manliga och kvinnliga beteenden, som att "kasta som en tjej" (en tjej viker undan från en kastad boll – istället för att ta emot och kasta tillbaka) som har en parallell i att "spela som en tjej", det vill säga försiktigt och återhållsamt. En rockmusikertjej måste förhålla sig till och ofta bryta med en normativ femininitet för att kunna vara verksam på rockfältet och bli hörd.

Kroppslighet och manliga och kvinnliga normer är temat för artikel tre, "Body". Det mesta om rock är skrivet av män, och även kvinnliga musiker beskrivs följaktligen av män, och fokus hamnar ofta mer på kropp, utseende, image och persona än på musiken. Även här, menar Björck, kolliderar en normativ femininitet med rockmusikens uttryck, poser, hur man ser ut och rör sig på scen, exponerar sig. Mest utsatta för blickar, bedömning och objektivering är kvinnliga sångare medan en

kvinnlig instrumentalist har mer kontroll och kan skydda sig mot den "manliga blicken" bakom sitt instrument. En kvinnlig trumslagare som sitter med särade ben bakom ett trumset blir ändå inte lika utsatt och exponerad som en sångerska. Det manliga 'naturliga' uttrycket är att ta plats, höras, breda ut sig, det kvinnliga att skydda sig, vika in sig, sluta sig, menar Björck.

Frågan är om man ses som "musiker" eller "kvinnlig musiker". I rocksammanhang gäller ofta det senare. Kvinnor och "tjejband" är i rockvärlden i vissa avseenden fortfarande anomalier. Hur ska en kvinnlig musiker förhålla sig till detta? I artikel fyra, "Territory", diskuteras två möjligheter: att ge sig in i leken och försöka ta samma plats som män och därmed konkurrera på samma utrymme eller att dra sig undan och skapa egna fora eller uttryck, exempelvis i form av enkönade grupper, "tjejband". Om man som kvinna antar utmaningen och konkurrerar med männen blir man lätt sedd som hård och tuff, som en "bitch", och därmed ett problem. Alternativet är att man kan bli osynlig på den manligt dominerade arenan. Hur man än gör riskerar det att bli fel, eller som Björck skriver, projektet blir ett "mission impossible".

I den femte artikeln, "Room", fördjupas just problemet med enkönade grupper och behovet av befrielse från den manliga normen. Paralleller dras mellan diskussion om flick- och pojkskolor och tjejband och aktiviteter som Popkollo och rörelser som Rrriot girl 1991. Ett tjejband eller rockläger för tjejer kan bli ett rum för kvinnlig kraftsamling och individuell kreativitet där man kan koncentrera sig på musiken. Paradoxen blir att ett sådant enkönat rum, samtidigt som man strävar efter att komma bort från laddningen i "the heterosexual matrix", framhäver genus. När män å andra sidan samlas i enkönade grupper, som ett band, ses de inte som enkönade utan som "general"

eller "normal". Alla kontexter som beskrivs som "kvinnliga" blir genusmarkeringar. Kvinnliga separata rum blir bara ett temporärt skydd från den heterosexuella normen. "Whether boys are liberated from their roles as well when separated from girls is not discussed as a relevant issue", skriver Björck.

Alla artiklarna är intressanta och tillför nya perspektiv, men nummer tre med temat "Body" är klart mest nyskapande och intressant. Här blir dock svagheten med avhandlingens upplägg som sammanläggning tydlig. Alla artiklar är ungefär lika långa, anpassade efter ramarna hos de tidskrifter där de publicerats eller ska publiceras – men vissa ämnen är onekligen intressantare än andra och kräver längre utläggningar. Jag hade gärna sett att artikel tre utvecklats och fördjupats mycket mer och fått ta mer utrymme.

Björck visar hur komplicerade frågor om genus och musik kan bli. Hon ger inga enkla svar men lyfter fram paradoxer och motsägelser och undviker enkla slagordslösningar. Därmed fördjupas problemet, vilket hon också framhåller som ett mål: "My aim has been for the present study to be evocative rather than descriptive or prescriptive" (s. 69). Manligt och kvinnligt i musik är ett synnerligen mångdimensionellt fält. Många hållningar och variationer är möjliga och underblåses ofta av olika språkliga diskurser.

Jag efterlyser nu forskning om genus där man undersöker mäns musikaliska aktiviteter och sätt att tänka, vara och göra. Så gott som alla studier om genus och musik utgår från en manlig hegemoni, och det finns givetvis goda anledningar till detta. Men onekligen vore det intressant med forskning om hur manliga musiker upplever det hela från sitt perspektiv idag. Lever vi fortfarande med samma stereotyper om manligt och kvinnligt i musiken som för 20 eller 30 år sedan? Kanske skapar och producerar forskningen nya stereotyper? Man



kan idag faktiskt inte bara ta teorier om den manliga normen för given. Det kan ha hänt saker som inte längre stämmer med den forskning man ofta stödjer sig på men som i många fall har åtskilliga år på nacken. Män är inte lika undersökta ur ett genusperspektiv. Och det finns, vilket Björck verkligen visar, många sätt att agera "kvinnligt" och "manligt".

Detta är bara en av många funderingar som väckts av Cecilia Björcks avhandling. Hon ska ha all heder för en tankeväckande och gedigen avhandling som undersöker gamla frågor på nya sätt och därmed pekar framåt.

Lars Lilliestam

## Immateriellt kulturarv som begrepp och process

Johanna Björkholm: *Immateriellt kulturarv som begrepp och process: Folkloristiska perspektiv på kulturarv i Finlands svensksbygder med folkmusik som exempel*. Diss., Åbo akademi, 2011. Åbo akademis förlag. xii, 355 s., ill. ISBN 978-951-765-588-0

Den finlandssvenska folkloristen Johanna Björkholm har valt att ägna sin doktorsavhandling åt immateriellt kulturarv, ett ämne med hög relevans och påtaglig aktualitet. Immateriellt kulturarv som kategori har vuxit fram som en följd av UNESCO:s arbete med så kallade världsarv, d.v.s. byggda miljöer som via en beslutsprocess i flera steg inlemmas i den växande listan med hallstämplade besöksmål. Det har – inte oväntat – visat sig att de utvalda världsarven ligger tätast i Europa, i synnerhet i Medelhavsländerna. Men det har också vuxit fram en kritik från andra kontinenter mot själva idén om stående byggnader som bevarandevärda. I exempelvis Japan räknas kunskapen om viss byggnadskonst som mer minnesvärd än byggnaderna som sådana.

Det materiella kulturarvet som idé måste således kompletteras med en idé om immateriellt kulturarv – så lyder den korta berättelsen om bakgrunden till Johanna Björkholms studieobjekt. Det hör till historien att Finland inte ratificerat konventionen om immateriellt kulturarv, vilket skapar en speciell relief åt den framlagda studien. Det har däremot Norge och alldeles nyligen Sverige gjort. I Sverige har för övrigt Institutet för språk och folkminnen fått regeringens uppdrag att arbeta med konventionens tillämpning.

Det kan också nämnas att en parallell världsarvslista över immateriella kulturarv har beslutats av UNESCO, men att den oförklarligt nog inte kommer att utökas.

Johanna Björkholm undersöker både begreppet immateriellt kulturarv och den process som skapar sådana arv. Hennes text är klart disponerad. Ett inledande avsnitt innehåller studiens förutsättningar. I del två undersöker hon immateriellt kulturarv som begrepp. Hon studerar begreppsdefinitioner och -användningar hos berörda kulturinstitutioner, i kulturvetenskapliga texter samt i den finlandssvenska pressen – tre textliga arenor där det sent skapade begreppet brukats. Avhandlingens tredje avsnitt ägnas en undersökning av hur folkmusik i Finlands svensksbygder beskrivits i termer av arv eller immateriellt kulturarv. De båda undersökningarna har olika tidsavgränsningar: begreppsdelen sträcker sig fram till 2009, medan processdelen gör halt vid 1968. Redan denna omständighet berättar att delstudierna är relativt fristående från varandra. En fjärde del avslutar studien med slutsatser och, originellt nog, ett postludium som riktar sig till "människor med intresse för att vidmakthålla traditioner" (s. 318).

Centralt i Björkholms text är begreppet kulturkomponent, ett inte helt idealiskt ord som hon dock använder i brist på bättre alternativ (s. 6). Begreppet är centralt, eftersom hon

studerar hur sådana kulturella enheter väljs ut och lanseras som just kulturarv. Enligt hennes egen definition utgör kulturarv "särskilt utvalda, värdeladdade och/eller symbolbärande kulturkomponenter" (s. 6). Hon konstaterar att immateriellt kulturarv visserligen är en egen kategori, men att de tidigare existerande parallellerna naturarv och materiellt kulturarv också har starka inslag av immaterialitet. Det är nämligen genom sättet att tänka och tala om dessa "hårda" arv som deras status faktiskt upprätthålls.

Björkholms studie knyter an till en mångskiftande litteratur som visar att forskningsfältet befolkas av kolleger från flera discipliner. Kulturarvsforskning är kort sagt en mötesplats. Som folklorist har hon särskilda förutsättningar att bidra till kunskapsbygget – och hon påminner regelbundet läsaren om sitt folkloristiska perspektiv. Dels har folkloristiken som vetenskap sin betoning på kulturens immateriella sidor, dels har disciplinen i realiteten medverkat i kulturarvsprocessen genom att peka ut vissa kulturkomponenter som värdefullare än andra.

Dessvärre är studiens syften inte lätta att identifiera. Det övergripande målet är vagt, om än sanningsenligt: "genom att studera uppfattningar om kulturarv [...] få förståelse för de mekanismer som gör att kulturkomponenter såsom folkmusik får en särställning i samhället genom sina tydliga symbolvärden" (s. 2). Det förekommer också några delsyften såsom jag läser dem. Bland annat vill Johanna Björkholm bidra med kunskap om "hur kulturarvsprocesser påverkar immateriell kultur" samt tillhandahålla "ett inlägg i diskussionen om hur teorier kring kulturarv kan utarbetas och tillämpas för att även omfatta den immateriella kategorin" (s. 4). Av det sistnämnda framgår att de materiella kulturarvens dominans i diskussionen påverkat studien högst väsentligt. Några distinkt formulerade

forskningsfrågor finns inte. Denna frånvaro av tydliga utgångspunkter är nog en bakgrund till att studien resulterat i en diger textmängd.

Undersökningen av immateriellt kulturarv som begrepp är diskursanalytisk. Björkholm använder sig av dikotomin emiskt – etiskt, och menar att diskurserna i tidningspressen är emiska, medan de är etiska hos kulturinstitutioner och forskare, något som kan diskuteras. Hur som helst finner hon att begreppet trots flitig användning mycket sällan definieras. Vidare kan hon konstatera att begreppet i Norden knyts till allmogekulturen, i andra delar av världen förknippas det i stället med ursprungsfolk.

Någon djupgående diskursanalys handlar det ärligt talat inte om, även om hon når sina syften. Med vassare verktyg hade maktaspekterna blivit mera framträdande, vilket hade varit lämpligt med tanke på ämnet. Kulturinstitutioner, forskare och lokala aktörer, som tidningarna ger röst åt, kämpar om inflytande när det gäller att både använda begreppet för egna syften och upphöja enskilda företeelser till kulturarvsnivån.

Den andra delstudien, om immateriellt kulturarv som process, har alltså folkmusik i Finlands svenskbygder som exempel. Det ska genast sägas att denna del är vetenskapligt starkare än begreppsdelens, främst för att processundersökningen är mer teoretiskt underbyggd. Johanna Björkholm håller här hårdare i tömmarna, vilket omedelbart ger en intressantare text.

Källmaterialet är brokigt. Det består av folkminnesuppteckningar, insamlares brev samt tidnings- och tidskriftstexter. Undersökningen är disponerad efter en modell som beskriver kulturarvsprocessen, särskilt den som rör immateriellt kulturarv. Modellen utgör en vidareutveckling av en modell som museologen Stefan Bohman lanserat. Men Bohmans modell är i första hand tänkt för museiföremålets

väg från uthuset till utställningsmontern och Johanna Björkholm har ambitionen att skapa en modell som har vidare användning. Strängt taget utgör hennes bidrag en teori som beskriver – och därmed förutsäger – hur enstaka kulturelement utväljs, omladdas och rekontextualiseras till att bli (immateriellt) kulturarv. Hon argumenterar också för att processen inte sker en gång för alla, utan att utkorade kulturarv kan omdefinieras: "maktrelationer och dissonans är en ofrånkomlig del av de processer som omgärdar kulturarv" (s. 144).

Enligt Björkholms teori innehåller kulturarvsprocessen fyra steg:

- Urvalsfas (definiering, identifiering, övertagande, fokusering)
- Värdeutvärderingsfas (kodning, tematisering, symbolisering, stereotypisering)
- Avgränsningsfas (kontextbyte, isolering)
- Objektiviseringsfas (institutionalisering, bevarande, vetenskapliggörande)

Det finns mycket som talar för att hennes modell dyker upp i kulturarvslitteraturen framöver, framför allt om hon presenterar den i artikelform på engelska. Den är överskådlig och begriplig, dessutom användbar för alla slags kulturarv. Hon prövar själv dess giltighet och disponerar som sagt sin studie efter de fyra faserna.

Hon kommer fram till att finlandssvensk folkmusik blivit immateriellt kulturarv utan att utövarna haft någon egentlig del av processen. Det har i stället varit övertagarna, Björkholms benämning på kulturarvsprocessens aktörer (s. 129), som stått för argument och ingripanden. Deras motiv har haft andra bevekelsegrunder än utövarna skulle ha haft. Dessutom har motiven skiftat under den långa undersökningsperioden. Från början handlade det om "den ädla, idylliska naturen och tillhörande folk som övertagarna önskade förknippa med folkmusik" (s. 301). Men uppskattning av naturnära musik blev senare problematisk, när

ny populärmusik beskrevs som primitiv och i vissa fall djurisk. Folkmusikens värdighet lyftes i stället fram som en bärande egenskap. "Den borgerliga kulturens normer i form av finkulturella och konstmusikaliska preferenser är påtagliga inom folkmusikens kulturarvsprocess, vilket torde sammanhånga med övertagarnas utbildning, ideal och position i samhället" (s. 303).

Även för den som läst åtskilligt med folkmusikforskning kommer Johanna Björkholm med många intressanta slutsatser. Framför allt beskriver och förklarar hon på ett övertygande sätt folkmusikens väg från "funktionell bruksmusik till estetiserad estradmusik" (ibid.). Denna förändring är ingalunda okänd i litteraturen, tvärtom, men hon sätter den här i en ram som ger nya infallsvinklar på folkmusikens moderna liv. Till det som får igång tankarna hör hennes argumentering för att kulturarvsprocessen också innehåller performativa inslag, således att sådant inte bara ingår i det traditionella utövandet.

Johanna Björkholms val av ämne för sin doktorsavhandling i folkloristik har flera värden. Dess samhällsrelevans antyde jag inledningsvis. Dess vetenskapliga relevans sträcker sig utanför den disciplin som hon själv tillhör. Frågor om kulturarv, särskilt av immateriellt slag, behandlas inom ett flertal vetenskaper som nu kan dra nytta av avhandlingens insikter.

Studien hade vunnit på en hårdare avgränsning, vilket hade resulterat i en kortare text. Den stora textmängden riskerar nu att dölja framför allt studiens teoretiska styrka, vilket är synd. I detta textflöde anar jag en svårighet att begränsa sig som i och för sig inte är ovanlig bland avhandlingsförfattare. Men det övergripande intrycket är ändå att Johanna Björkholms studie bidrar med både värdefulla teoretiska bidrag till kulturarvsforskningen och nya perspektiv på folkmusikens formering.

*Gunnar Ternhag*

## Rafael Mitjana: *Cartas a Felipe Pedrell*

Antonio A. Pardo Cayela: *Rafael Mitjana: Cartas a Felipe Pedrell*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio científico de la Universidad de Málaga, 2010. 171 s. ISBN 978-84-9747-321-7

Denna gedigna utgåva av diplomaten/musikforskaren/tonsättaren Rafael Mitjanas 116 brev till den kände tonsättaren och musikforskaren Felipe Pedrell, skriven av Antonio Pardo Cayela (verksam vid universiteten i Málaga och Murcia), är allmänt värdefull och har speciellt intresse för svensk musikforskning genom att Mitjana hade mångårig och aktiv anknytning till Sverige och svensk musikvetenskap. Utan att alls förringa intresset av breven, som berättar så mycket om Pedrell och hans verksamhet, kan man särskilt betona värdet av skildringen av just Mitjanas liv och verk i den utförliga introduktionen (ss. ix–xlvi, alltså 40 ss.) och Mitjanas biografi (ss. xlix–lxviii, 20 ss.).

Vi kanske rätt okunniga svenskar får fyllig information om spansk musik och samtid, där årtalet 1898 innebar genomgripande förändringar, "restaurationstiden" från 1874 när de tidigare dominerande "carlisterna, liberalerna" efterträddes av konservativa krafter (bl.a. kring den nye kung Alfons XII), förlusten av sista kolonin Cuba och andra delar 1898 och den betydande kulturkrets som kallas "generación del 1898" (med namn som Pío Baroja, Unamuno, Valle-Inclán, Machado), förnyelsesträvandena i "el regeneracionismo" ('pånyttfödelse rörelsen') och "el krausismo" (hämtad i K. C. F. Krauses filosofiska doktriner, inte minst i en akademisk diskussion om den fria undervisningen, där Mitjana flitigt återopade egna erfarenheter kring den väl etablerade svenska allmänna skolundervisningen) – allt detta

upptog den unge Mitjanas tankar och speglas ofta i hans skrifter och dessa brev.

Rafael Mitjana y Gordón (det senare moderns familjenamn) föddes 1869 i en välbärgad familj i Málaga, familjen flyttade kring 1880 till Paris, där alltså Rafael gick i (jesuitisk) skola, 13 år gammal började han juridikstudier i Madrid. Han fick musikundervisning och började komponera, men troligen hindrade familjens nu klena ekonomi honom från regelrätt kompositionsutbildning. Han sökte 1892 som aspirant till diplomatisk anställning och antogs, men blev också musikkritiker i en tidskrift *La Ilustración Musical Hispano-Americana* som utgavs av just Pedrell. Honom hade Mitjana enligt brev 11 (från Uppsala 9/3 1911) träffat första gången den 13 augusti 1890.

En antydan om Mitjanas diplomatiska "karriär" visar inte minst en geografisk spridning av imponerande mått, med platser som Rom, Tanger i Marocko (Spaniens hävdande av sina "besittningar" i Nordafrika var storpolitik då), Haag, Sverige i två omgångar under inalles c:a fem år, St. Petersburg (ett par februari-veckor 1912), Turkiet i korta omgångar under världskrigsåren 1914–18. De här brevens lokalangivelser och dateringar vittnar välaligt om detta rörliga liv.

Breven riktas alltså till Pedrell (1841–1922), väl mera bekant som en ledande spansk musikforskare än som tonsättare – även om Mitjanas brev talar lika mycket om försöken att få Pedrells musik framförd (särskilt med den wagnerianskt monumental trilogin *Los Pirineos*) som om deras gemensamma ansträngningar att dokumentera och publicera den äldre spanska musiken. Redan en antydan av omfattningen i Mitjanas forskning imponerar; musiklexika anger en lång rad titlar, och inte minst för svensk musikforskning bör särskilt framhållas "fyndet" av en central källa inom spansk renässansmusik, som Mitjana

döpte till *Cancionero de Uppsala* ("Uppsala-sångsamlingen") och som kanske kunde ses som Mitjanas främsta musikvetenskapliga bedrift, med transkriptioner av de 54 sångerna (villancicos), publicerad 1909 av Almqvist & Wiksell (sångsamlingen har senare också utgivits av andra, och en inspelning föreligger bl.a. av Proprius med ensemblen Villancico under Peter Pontviks ledning). Säkert kunde mycket mera intressant hämtas ur Mitjanas *Anteckningar från Uppsala universitets bibliotek*, som föreligger i hela 12 band. Det kan nämnas att Mitjana särskilt namnger svenska musikpersonligheter som Tor Aulin (vilken enligt brev 100, 18/12 1906 från Stockholm, ombetts läsa partituret till *Los Pirineos*), i ett par brev den spanske 'invandraren' Olallo Morales, som skulle läsa (den tydligen alltjämt ej framförda operan) *La Celestina* och borde få det lyriska dramat *Arnau* (katalansk titel *El cont Arnau*, på spanska *El conde Arnau*) från 1894. – Tankar om Mitjanas kompositioner får fortsatt vänta.

Hans Åstrand

## Med tre röster och tusende bilder

Rolf Christoffersson: *Med tre röster och tusende bilder: Om den samiska trumman*. Diss., Uppsala universitet, 2010 (Religionshistoriska forskningsrapporter från Uppsala XX). 373 s., ill. ISBN 978-91-506-2120-4

Efter att ha läst denna bok förstod jag att den måste läsas en gång till, så mycket information finns det i den. Rolf Christoffersson är till sin bakgrund varken musikolog eller antropologisk religionsforskare. En lång tid arbetade han för att hjälpa alkoholister och narkomaner inom De Kristna Samfundens Nykterhetsrörelse. Då mötte han "personer

som använde hallucinogena droger och som ansåg att deras gudsmöten var verkligare och sannare än vad jag [Christoffersson] någonsin kunde berätta". Aldrig har jag stött på en doktorsavhandling som öppnat som denna, men nyfiken blev jag, och nu högaktar jag Rolf Christoffersson för arbetet. Han har skrivit en undersökning om den samiska trolltrumman för avläggande av teologie doktorsexamen vid Uppsala universitet. Hans kolleger under föregående århundraden torde nog aldrig kunnat ana att den teologiska fakulteten en dag skulle godkänna forskning som denna. Författaren vågar till och med börja förordet med satsen: "Den samiske nåjden använde sin trumma, dess ljud, tecken och symbolvärde för att uppnå det sinnestillstånd, den trans under vilken han till stor del förverkligade tjänsten för sitt samhälle." Meningen avslöjar att författaren har en positiv attityd mot schamaner i Norden och detta anser jag revolutionärt bland teologer i vår tid och kultur. Forskaren är en religionshistoriker som försöker att förstå samernas uppfattningar om världen och deras rituella och konstnärliga föreställningar.

Ovanstående citat är i linje med projektets titel: kan man lära mer om de skandinaviska samernas världsbild, om man ännu en gång utforskar trummans "tre röster", som är membranets låga vibration, det höga rasslet från siarens visare (ben, bunten av mässingsringar etc.) som används under divinationen, samt klang och skrammel från de magiska föremål av ben, horn, klor och metall, som hänger under trumman, och om man ännu en gång utforskar "tusende bilder" eller de ungefär 3 100 figurer med vilka trummornas skinn bemålats?

Kapitel 2 (ss. 43–96) är intressant, eftersom författaren citerar vad präster och forskare har skrivit om samerna, deras religion och musikaliska aktiviteter alltsedan 1500-talet. Urvalet är välkommet för alla som sysslar med

historisk sameforskning. Enligt äldre nordiska källor hade nordborna likställda och respektfulla relationer med samerna sedan mellersta järnåldern, men efter att ha omvänt sig till kristendomen blev attityderna snabbt negativa och dessa attityder kan ännu påträffas i texter från 1900-talet. Många forskare hade tidigt försökt tolka innebörden och värdet av bilder på trummorna, men de frågade nästan aldrig om hjälp från samerna själva och på den vägen har vi ärvt en del hypoteser utan fasta fakta. Ett av de viktigaste ändamålen i denna forskning har varit att förstå samerna från deras egen synvinkel.

Det tredje kapitlet berättar om trummans konstruktion och den sociala invigningsritual som är kopplad till sång och dans. Texten är detaljerad och full av informativa bilder. En process, på vilken forskaren riktar speciell uppmärksamhet är trummans invigning. Anna-Leena Siikala (*The Rite Technique of the Siberian Shaman*. Helsingfors, 1978) har utforskat schamanens invigning, men här står trumman i fokus, och detta är nytt. Dr. Christoffersson är nu en tvärvetenskaplig religionsforskare och lägger ihop källor, som beskriver hur man satt samman trummor. Processen var alltid en längre ritual (inte bara en rit!) och den hade parallella element gemensamma med asiatiska ritualer. Han har också kunnat rekonstruera trummans ibruktaganderitual ur många skriftliga källor från Sverige och Norge och resultatet förefaller pålitligt. Det finns dock en slutsats, som jag inte kan acceptera och det är den att trumman efter invigningen blir en levande agent eller aktör. Visst kunde en nåjd diskutera med trumman nästan som med en människa, men saken är mer komplex än så, eftersom man inte kan veta om 1700-talets nåjd ansågs vara en samisk nåjd eller en ande, som talade genom nåjdens kropp. Jag har aldrig hittat ett enda belägg, som bevisar att samerna eller något

annat folk ansåg trumman vara levande, men vanlig var däremot en tro på att schamanen kunde kommunicera med övernaturliga väsen direkt via den helgade trumman. Så talade schamanen inte med trumman men med anden – eller som en ande med människorna omkring honom.

I kapitel 5 försöker Christoffersson vara musikkforskare, med två centrala slutsatser. Efter ett längre begrundande bestämmer han sig för att definiera samernas trumma som ett musikinstrument och inte bara som ett ljudredskap, och han anser också att samerna är lika musikaliska som alla andra i Europa. Texten har många intressanta drag, men också brister, därför att författaren inte är musikkolog. T.ex. är fådnu med dess dubbeltunga inte en flöjt; psalmodikon kom till Sverige vid slutet av 1700-talet och är inte av svenskt ursprung; trumman är som instrument absolut inte så gammal och så universell som författaren tror. Christoffersson försöker förstå musikens innersta och djupaste drag, men detta är inte nödvändigt i denna forskning. Han citerar Isabelle Peretz, som anser att musik hör "mer till biologi än till kultur" (s. 144), men diskuterar inte citatet närmare – och bra så, eftersom Peretz inte tänkte tillräckligt på vad hon skrev. Javisst hör musikalisk kapacitet till biologi, det är klart, men musik eller musikalisk aktivitet är framför allt kulturell, inte biologisk. Christofferssons text berör här alltför många svåra detaljer och slutligen börjar han snubbla över idéer, då han bestämmer sig för att lita på tolkaren (Huron) i stället för forskaren (Turk). Problemet är att Hurons tolkningar är fantasi: den slovenska flöjten är absolut inte 82000 år gammal och den kan ha spelats antingen av neandertalare eller av homo sapiens men säkra kan vi inte vara. Man måste också acceptera att det inte finns något bevis för trummors existens i Afrika eller i Europa för 100000 år sedan och att de första

beläggen är från neolitiska Anatolien 90000 år senare. Därför förblir alla de dateringar totalt osäkra, som baserar sig på denna äldsta europeiska flöjt i Slovenien. På annat håll kan man annars inte hitta någon orsak att misstro Christofferssens hypotes, enligt vilken trummans divinatoriska användning bland de västliga samerna är relativt ung.

I följande kapitel, "Den vibrerande visionen: samisk ikonografi" (ss. 153–224), och "Den synliga rösten: att se makternas vilja" (ss. 225–247) står forskaren åter på fast grund, nu med trummans membran och hällens ristade och bemålade figurer i fokus. Den ikonografiska delen är full av detaljerade data med utmärkta bildexempel. Av nya resultat kan forskaren endast ge några små detaljer. Tolkning är svårt, det vet alla, men en annan orsak är att författaren endast är tillfreds med nordiska forskares resultat. T.ex. kunde funderingar över ridande Ruto vs. Oden, häst och (blå) älg ha fått ganska nytt innehåll om han hade läst hur Siikala (*Mythic Images and Shamanism*. Helsingfors, 2002) har kopplat Ruto och Oden till finsk och centralasiatisk mytologi: en tolkning är, att Ruto med häst var schamanens själ som red sin hjälpande till underjorden – och detta kunde 1600-talets präster inte alls acceptera. Över huvud taget kan man inte vara nog försiktig då man använder begreppet gud, eftersom den arkaiska världsbilden hos de västliga samerna inte omfattade begreppet gud(om), som i stället måste ha adopterats ifrån nordborna under järnåldern. Så om vi tolkar ett mytologiskt väsen, en ande, innebär det att väsendet hör samman med samernas ursprungliga schamanism. En viktig detalj är också frågan om björnens relation till älgen i trummans utbredningsområde. Relationen kan inte ha varit slumpmässig men hittar man något system i bevarade data?

Kapitel 6, "Den synliga rösten", representerar en forskningsmetod som skulle kunna

kallas experimentell organologi: forskaren rekonstruerar museala instrument så noggrant som möjligt och testar sedan sina hypoteser med dessa repliker. Västliga samer har använt sina trummor för divination: de slår trumman och observerar hur ett litet föremål av ben eller metall vandrar över bilder som målats på membranet. Ritualen är schamanistisk eftersom trumslagaren inte visste svaret och var tvungen att rådfråga övernaturliga väsen. På annat håll behövde frågaren inte vara nåjd och kunde så ge svar utan att vara i trans och utan personlig växelverkan med andar. Många har tänkt att spåtrummans spelare kunde luras genom att manipulera föremålets vandrande över trumman. Med sina välrapporterade experiment kan Christoffersson påvisa att samerna hade rätt: det var inte möjligt att manipulera arpas rörelser.

En sak, som måste diskuteras här är begreppen "same" och "samisk". Samerna är ännu ett problem för oss forskare och en orsak syns vara ett antal gamla förhandsförståelser. Till exempel är kartan på s. 104 mycket informativ, men de geografiska kännetecknen nordsamisk, centralsamisk och sydsamisk är halvfärdiga eftersom tolkningens centrum är i sydsandinavien och saknar den öst-västliga axeln. Den andra orsaken är att vi kopplar samerna till de samiska språken. Detta arbete är inte lingvistiskt utan musiketnografiskt och kopplingen försvårar tänkandet. Det finns forskare som anser att ursamiskan utformade sig sedan senbronsåldern i sydöstliga Finland och, såsom Ante Aikio skriver ("On Germanic-Saami contacts and Saami prehistory", *Journal de la Société Finno-Ougrienne* XC1 [2006], s. 43): "The disintegration of Proto-Saami can be quite reliably dated to approximately 0–500 A.D. on the basis of the phonology and distribution of Proto-Scandinavian loanwords, which in turn implies that also the expansion of Proto-Saami took place in the early Iron



Age – a result which is in harmony with the late dating of the Pre-Saami vowel shifts." Detta betyder att människorna började använda ursamiskan ganska sent i Nordväst-Ryssland, Karelen, Kolahalvön, Finland, och Skandinavien. Så småningom blev den det enda språket som lämnades kvar i ett stort område, men började dela sig i dialekter redan under folkvandringstiden. Klart är, att även om många språk tappades bort, så överlevde vissa lokala traditioner, värden, religioner, konst, släkthistorier etc. Jojken t.ex. sjunger man ännu, men på samiska.

Även om de samiska språken är uraliska, kan samernas lokala kulturer mycket väl vara urgammalt västeuropeiska. Möjligen har Christoffersson antagit att samerna haft ett gemensamt östligt ursprung och så tolkade han t.ex. (ss. 18–19) att "den främsta [för samerna] vandringsvägen tycks ha varit den i öster" och detta kunde förklara närvaron av vissa östliga drag, så som "språk, kultur och religion". Här baserar författaren sina funderingar på genetisk forskning, men forskarna själva (Tambets et al.) rapporterar tydligt att samernas faderliga och moderliga genetiska linjer går direkt tillbaka till den västeuropeiska population som under den senaste istiden bodde runtom norra Spanien. Tills vidare konstaterade de, att detta forskningsresultat är "in agreement with the [archaeological] reconstruction of the spread of Ahrensburgian and Swiderian Mesolithic technologies in northern Europe" [= Tyskland, Danmark, Väst-Norge och Polen].

Vad jag menar är, att samernas genetiska stamfäder bodde i Nord-Norge för 10000 år sedan och att deras mesolitiska Komsa-kultur var av sydvästeuropeiskt och nordtyskt ursprung. Två- och tretusen år senare började nya populationer dra fram till Norden men nu från Finland och Karelen, och denna senare människogrupp var genetiskt och kulturellt

olik Komsa-samerna. Huvudsaken är att de nya invandrarna inte heller hade någonting med finsk-ugriska eller centralasiatiska folk att göra eftersom de var européer. Problemet nu är, att författaren inte tänker så och därför finns det några interpretationer i boken, som är svåra att acceptera. Deras antal är inte stort och de kan anses marginella, men jag skall föra ett par av dem på tal.

På s. 100 läser man: "Likheten mellan trumbilder och hållbilder ser jag som en indikation på ett mycket gammalt samiskt bruk av trummor." Det är klart att hållristningarna hör till samma konst som sydvästeuropeiska grottmålningar och trumbilder men dessa fakta har ingen beviskraft i dateringen av ramtrumman i Nordväst-Europa. Redan Ernst Emsheimer försökte en längre tid förstå hur man skulle kunna förklara parallella drag mellan väst-samiska och sydsibiriska schamantrummor. Christoffersson funderar också på detta: "Den samiska schamanismen skulle då kunna anses utgöra en variant av denna [turko-mongoliska] religion." Hypotesen är mycket problematisk, eftersom den protoeuropeiska schamanismen var ett faktum under istiden, då en grupp människor överförde den från Frankrike till Danmark (se Jimmy Strassburgs "Shamanic Shadows: One Hundred Generations of Undead Subversion in Southern Scandinavia, 7000–4000 BC", *Stockholm Studies in Archaeology* XX, 2000) och säkert vidare till nordnorsk Komsa men den var absolut inte en variant av någon turko-mongolisk religion. Schamaner har varit aktiva i Finland och hållmålningar har målats under många tusen år, med älg som det viktigaste fyrfotadjuret. Därtill har runodikter på Kalevalas meter varit schamanistiska. Christoffersson skriver att schamanismen är en religion, men så kan det inte vara (kom ihåg att prästadömet inte heller är en religion). Shamanismen är bara en teknik som schamanen använder för att kunna

verka mellan de stackars människorna och det under- och överjordiska. Det har funnits många slags olika euroasiatiska religioner under de senaste 30000 åren, men shamanen har kopplat dem alla samman. På samma gång existerade många olika populationer och kulturer med sina olika språk i det förhistoriska Nordvästeuropa, men alla kände till schamanistisk teknik.

Trots schamanismens höga ålder råder tillsvindare brist på data om ramtrummans ålder. De första pålitliga uppgifterna om membranofoner är 5000 år gamla och kommer från Mesopotamien. Det finns några få oklara, men intressanta, detaljer i Norden som troligen hjälper oss i dateringen. T.ex. kan trummans samiska namn "keure" (s. 81) och "gievrie" (s. 103) hänvisa till protoarisk "kekro" – 'hjul', 'cirkel', och vara besläktat med det svenska "år". Möjligtvis hade "geavrie" och "gievrie" betydelsen 'hjulformad trumma', såsom året upprepas gång efter gång. Jag kom att tänka på möjligheten eftersom Christofferssons text är mycket impulsiv. Den förför läsaren att foga ihop saker som först inte synes höra samman. Varför vågar vi inte tolka svunnen tid så, att västsamiska schamaner lärde sig använda trumman endast kort före det att de växlade sitt språk till samiska, d.v.s. runt 3000 år sedan eller så? Från denna synvinkel kunde man förstå parallell mellan Sydsibirien och den samiska Norden. Naturligtvis kan läsaren undra vad det protoariska språket har med samiskan att göra, men det finns språkliga spår av ariskt inflytande på östersjöfinska om än med förändrade innebörder (Christian Carpelan och Asko Parpola 2001: "Early Contacts between Uralic and Indo-European", *Société Finno-Ougrienne* CCXLII, Helsingfors, 2001). T.ex. protoariska "ārya": 'arier'; finska "orja": 'slav', 'träll', och samiska "oar'ji": 'syd' och 'väst' (se fig. 95).

Som akademisk forskning anser jag *Med tre*

*röster och tusende bilder* vara ett ambitiöst tvärvetenskapligt arbete, med bitvis ojämn trovärdighet. På annat håll kan sägas, att forskningen ger så mycket för musiketnografer, att några få misstag och överdrifter inte kan omstörta det faktum att forskningen som helhet är välkommen. Den ger en stor mängd noggrant organiserade data om samiska trummor både i Appendix (ss. 305–349) och nästan på var och en av bokens sidor. På ett vis kan sägas, att detta arbete är en kritisk tolkning av skriftliga och konstnärliga belägg samlade under ett halvt millennium. Det är också en hyllning av de västliga samerna och deras missuppfattade kultur. Det är också möjligt att Dr. Christoffersson snart kommer att inspirera unga forskare att ställa nya frågor, såsom huruvida de östsamiska schamanerna använde trumman, och om inte: varför? Men innan sådana frågor kan ställas måste denna bok läsas.

*Timo Leisiö*

## Den signade dag: En sång – tre studier

Lars Eckerdal: *Den signade dag: En sång – tre studier*. Skellefteå: Artos, 2011 (Bibliotheca theologiae practicae LXXXIX). 206 s., ill. ISBN 978-91-7580-543-6

Den välkända nordiska dagvisan "Den signade dag" har medeltida rötter men återfinns ännu i den svenska psalmboken från 1986. Det säger i förbigående något om det breda innehållet i den senare. Lars Eckerdal – professor i kyrkovetenskap vid Lunds universitet och biskop i Göteborgs stift 1991–2003 men också med internationella kyrkliga uppdrag – har tidigare presenterat sig med böcker i liturgi, ekumenik och hymnologi. Nu föreligger hans studie av visans text och musik, enligt mailupplysning

främst orsakad av psalmens unika drag, "där evangeliet skildras brutet i mänskligt liv". Olov Hartman har i sin 'reoverade' version från 1978 lyckats uttrycka detta särskilt väl (s. 86 f). Eckerdal använder med förkärlek psalmen i växelsång mellan församling och solist, gärna vissa verser efter någon folklig koralvariant. Musikintresset har hos författaren funnits sedan ungdomen, då han övervägde att bli flöjtist. Tyvärr presenteras denne inte alls i boken, vilket måste ses som en lapsus. Däremot är boken up-to-date med referenser till texter daterade 2011.

Under rubriken "Dagvisans medeltida rötter" får läsaren stifta bekantskap med de äldsta textkällorna, två manuskript från 1450-talet och 1723, förvarade i Uppsala samt i Reykjavík (tidigare i Köpenhamn). Äldsta tryckta version finns i Thomissøns danska psalmbok från 1569, med både text och noter. Melodin återges i nutida notskrift (s. 33), möjligen skulle här även Arrebos version från 1627 varit värdefull. Dess ursprung tycks dock fortfarande höljt i dimmor. Eckerdal refererar och värderar tidigare forskning på ett överskådligt sätt, liksom alldeles nya teorier, delvis framkastade vid diskussioner vid de nordiska koralseminarierna i Lund. Att dagvisans både text och musik lockat till forskning är uppenbart.

Eftersom melodin inte påträffats i några andra europeiska källor kan den betraktas som en nordisk medeltida kyrkovisa. Detta innebär inte nödvändigtvis ursprungsland Danmark, även om versionen i Thomissøns psalmbok enligt författaren är "utgångspunkten för den fortsatta traditionsförmedlingen". Detta kan möjligen ifrågasättas, då melodin också levat i muntlig form. Thomissøns melodi har bar-form enligt mönster från tysk minnesång. Eckerdal godtar benämningen ballad men talar hellre om en visa, för att inte skapa "en för den tiden falsk gräns mellan folklig sång och 'kyrkovisa'" (s. 36).

Fortsättningsvis får vi följa melodin i dess väst- respektive östnordiska tradition, en

sådan förgrening är nämligen tydlig. Som en historiens ironi kom dagvisan ungefär samtidigt – omkring sekelskiftet 1700 – att avskrivast i Danmark och Norge men att auktoriseras till allmänt bruk i Finland och Sverige. I protest innehöll redan 1709 års utgåva av *En Ny og Fuldkommen* ['fullkomlig'] *Dansk Salmebog* visan, vilket avslöjar dess folkliga förankring. Det gäller även melodin. Särpräglade drag i den isländska, finska och svenska utvecklingen åskådliggörs i meloditranskriptioner, t.ex. den intressanta Kangasalahandskriftens version 1624 (s. 48). Svenska skillingtryck hänvisade till melodin redan 1639, vilket förutsätter att den då var allmänt känd. Senare officiella tryckta melodiversioner fick inte fullt genomslag, vilket framgår av koralhandskrifter ännu från tidigt 1800-talet. En för denna tid trolig svensk "normalversion" återfinns i Hybyhandskriften, daterad 1767 (återges på s. 59).

Nästföljande kapitel rör tidsspännat 1800–2000 som inleds med nationella förtecken. Den gamla melodin återkommer officiellt i västnordisk tradition tidigast i Norge 1926 – i anslutning till den svenska koralboken 1921! Den norska var dock frygisk, inte aeolisk som den svenska. Danmark och Norge hade under hundra år använt en nykomponerad taktfast durmelodi av Weyse, av musikforskaren Glahn karakteriserad som "kirkelig nationalsang". Den används fortfarande på Island och Grönland – liksom när texten sjungs på samiska! En blandsamisk textversion är f.ö. belagd redan 1648. Ett mycket intressant avsnitt rör Färöarna och dess särpräglade folkliga koraltradition. En sådan melodiversion till dagvisans text återges i notskrift.

Författaren poängterar att *Den svenska psalmboken* 1986 har en östnordisk variant av melodin (s. 89 n. 81). *Nordisk koralbok* från 1961 tycks ha haft viss betydelse för melodins nutida utformning även i västlig tradition. 1986 förlorade dock den finländska dagvisetexten efter 400 år (!) officiellt sin gamla melodi, som istället reserverades för andra

texter. Dagvisan fick en melodi av Klemetti från 1903. Den samma år utgivna finlands-svenska psalmboken behöll dock den gamla medeltida melodin.

När det gäller den svenska utvecklingen bör några påpekanden göras gällande några allmänt seglivade missuppfattningar (s. 83 f, 110). Haeffners koralbok 1820 var inte "stad-fäst" utan bara "antagen", trots att en sådan uppfattning senare blev gällande (jfr. Dillmar *Dödshugget mot vår nationella tonkonst*. Diss., Uppsala, 2001, ss. 321, 351, 473 med n. 34); vidare avsåg hans fermattecken inte rytmiska förlängningar utan enbart frasmärkingar (s. 362). Slutligen användes fjärdedelen som grundvärde redan i 1854 års nyutgåva av Haeffners koralbok (s. 2 n. 10). Det sagda förtar dock inget av författarens goda historik om dagvisans gamla melodi.

Att "Den signade dag" är den folkliga koral som har flest uppteckningar, föranleder Eckerdal att undersöka varför denna folkliga koralsång försvann. Med hjälp av nytt källmaterial vidareförs diskussionen varsamt och författaren pekar på många oberoende men samverkande faktorer. Han visar att den wallinska psalmboken enligt sockenstämmobeslut började brukas i Mora redan 1827 utan något förbud mot sång ur "gambel botjen". Upptecknaren Nils Anderssons förförståelse av Finn-Karins sång blir tydlig, hennes uttryck "nya psalmer" kan mycket väl syfta på 1700-talspietismens sånger. Vare sig Koralboksformerna 1697 eller 1820 kan tas som utgångspunkt för hur melodin egentligen sjöngs. Beskrivningarna alltifrån 1600-talet vittnar om andra sångsätt.

I slutkapitlet frågar sig Eckerdal slutligen hur Finn-Karins version av dagvisan "Den signade dag" blev "Morapsalmen vid jul". Det leder till en detektivartad genomgång av ett flertal manuskript med uppteckningar, avskrifter, rekonstruktioner samt tryckta versioner. I festskriften till Folke Bohlin (recenserad i detta nummer av *STM*, ss. 77ff.) har författaren

dessutom fördjupat forskningsresultat av Lennart Hedwall (i *Oscar Byström: Ett svenskt musikeröde från 1800-talet*. Gidlund, 2003, s. 438) med anknytning till "Morasången", om uppteckningar från 1860-talet. Här bjuder f.ö. Anders Piltz på mycket intressanta hypoteser om psalmens allra äldsta historia (ss. 295-311).

Möjligen hade en körsjungande läsare hoppats få läsa något om Knut Håkansons mycket sjungna arrangemang av melodin (i Gottfrid Bergs *Läroverkskören*), tillkommet under 1920-talet. Det framstår som något av en gåta då det saknas i både Håkansons och Bergs arkiv på Musik- och teaterbiblioteket. I det förra finns dock en sättning för två fioler, transponerad en kvint uppåt med något anorlunda harmonisering samt längd på vissa frasers sluttoner, men i princip samma melodi. Den är daterad Göteborg 18 december 1927.

Visarkivets gamla notböcker och mängden koraluppteckningar avslöjar att det fortfarande återstår mycket forskning, men författaren och förlaget är att gratulera till denna välskrivna och värdefulla bok, en miniöversikt om nordisk koralhistoria – både officiell och folklig – byggd kring en enda psalm.

Det bör noteras att ovanstående kommentarer inte berört något av allt det intressanta Eckerdal berättar om psalmtextens historia alltsedan medeltiden i anknytning till tidigare forskning. Avslutningsvis innehåller boken användbara förteckningar och register, liksom en överskådlig bilaga med psalmtextens varianter. Fotnoterna är välfyllda av svåråtkomlig information. För den som själv vill studera källor lämnas också en stor mängd värdefulla internetadresser. Eckerdal har fört forskningen många steg framåt!

*Anders Dillmar*

## Fryderyk Chopin: Sein und Werk. Being and Work.

*Fryderyk Chopin: Sein und Werk. Being and Work.* Red: Elzbieta Szczurko och Tadeusz Gut. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010 (Ars Musica, Interdisziplinäre Studien). 584 s. ISBN 978-3-631-60622-3

Trots en relativt begränsad musikalisk produktion för huvudsakligen ett enda instrument har Frédéric Chopin fått en central plats i vår västerländska musikhistoria. Orsakerna till detta är säkert många. Mieczysław Tomaszewski, den polska musikforskningens ålderman, citerar i inledningen till sin artikel om "Chopins musik – fenomenet och paradoxerna" pianisten Artur Schnabel som såg Chopin som både den mest nationella och den mest internationella pianotonsättaren: "Chopin går hem överallt; vare sig jag spelar mazurkor i Kina, polonäser i Japan eller balader i Australien eller Sydafrika."

Förutom de musikaliska kvalifikationerna finns säkert också andra förklaringar som är minst lika intressanta. En av dessa har med den moderna synen på kanonbyggande att göra. Värderingar är knappast vare sig objektiva, oföränderliga eller autonoma. De växer fram i ett socialt samspel där politiska, ekonomiska faktorer och kulturella maktförhållanden spelar roll. Värderingar som förefaller stabila och vidmakthålls under längre tid har någon slags socialisationsprocess bakom sig som stödjer denna stabilitet. Kyrkomusiken kan tas som tydligt exempel på denna hypotes.

Det är ur ett dylikt kanonbildande perspektiv antologin *Fryderyk Chopin: Sein und Werk. Being and Work* har sitt främsta intresse. För en nation med en turbulent politisk historia är nationalitetsstärkande faktorer viktiga. Chopin är utan tvekan Polens viktigaste kulturella ikon och Chopinvodka har samma betydelse för

Polen som Mozartkugeln för Österrike. Polskt kulturliv har därför på ett förmodligen unikt sätt fått resurser att förvalta detta kulturella arv. Vart femte år ordnas t.ex. pianotävlingar i Chopins namn, den vid sidan av Tjajkovskij-tävlingen i Moskva internationellt viktigaste pianotävlingen. Chopintävlingen är dessutom unik p.g.a. att det bara är Chopins verk som framförs. Polsk musikforskning har också fått sin beskärda del för att förvalta Chopin-arvet, även om den politiska omvälvningen på 80-talet gjorde situationen kritisk; då funderade man på allvar på att sälja sitt Chopin-arv till Japan som hade erbjudit hisnande summor för att få överta rättigheterna. Som tur var skedde inte detta och istället har man i Polen fortsatt att själva förvalta sitt arv på ett intelligent sätt. Man ger ut vetenskapliga utgåvor (den gamla s.k. Paderewsky-utgåvan ersätts nu av en ny textkritisk edition) och man anordnar årliga konferenser. Föredragen publiceras och ges med jämna mellanrum också ut i engelskspråkig version. Man har också en tradition att gästfritt bjuda in och knyta till sig internationella musikforskare till dessa årliga konferenser som sedan fortsätter att producera böcker och forskningsresultat i sina hemländer och i internationell press.

Vid de stora jubiléerna 1960, 1999 och 2010 har man också ordnat stora internationella konferenser med imponerande kongressberättelser som resultat. I väntan på att rapporten från konferensen 2010 till 200-årsminnet av Chopins födelse skall bli klar, har man också samlat sig kring en bok om Chopins liv, person och verk, som förutom ur detta nationsbyggande kulturella perspektiv också är intressant som dokumentation av den polska musikforskningens aktuella läge (17 av de 27 bidragen är av polska musikforskare). Boken är uppdelad i tre huvudavsnitt: Chopins person, Chopins verk och den idéhistoriska kontext i vilken Chopin verkade. Inom dessa ramar

finns ett brett spektrum av frågor och fakta rörande Chopin. Här finns många återkommande men samtidigt outtömliga teman i Chopinforskningen representerade: Chopins påverkan på eftervärldens musikskapande, t.ex. på polska tonsättare (här Maciewskijs pianomazurkor) eller andra länder (här tre tonsättare från Chile); stilanalytiska frågor (melodibildningen i Chopins nocturner, tonalitätsproblem i etydena); verkanalyser (Chopins variationsverk); uppförandepraktiska frågor (inspelningar av de 24 etydena); Chopin och olika länder och orter (Chopin i Breslau, Chopin i Dobrzyn-land); källdokumentation (Chopins brev i Kölns stadsarkiv); Chopins liv (Chopin som patient, sjukdom och konstnärlig produktion). Dessutom finns ett par självbiografiska inlägg som går utanför den traditionella forskarramen.

Att artiklarna spretar åt olika håll är i sig inte ett problem, annat än att man i likhet med festskrifter ofta glömmer var man läst en intressant artikel någonstans. Ändå finns i antologin inbyggt åtminstone två problem. Chopins produktion är begränsad och den huvudsakliga verksamheten som mogen konstnär ägde rum utanför Polens gränser. Även om det mesta källmaterialet finns samlat i Warszawa, om inte i original så åtminstone i kopior (originalmanuskriptet till Revolutionsetyden finns som bekant hos Musikkulturens främjande i Stockholm), är det kanske utanför Polens gränser som det intressantaste stoffet numera finns att söka.

Den flitiga produktionen har också skapat ett problem. Jag har hört en av redaktörerna för *Chopin Studies* sucka över att 90 procent av de artiklar man får in är ett ständigt om-tuggande av samma gamla stoff. Detta gäller i viss mån också denna bok. Karaktären på artiklarna är essäistisk och ofta eklektisk till sin natur, vilket också ligger i anläggningens natur. Varje artikel måste gå igenom sitt stoff

och referera till tidigare forskning. Om det finns några nya tankar eller konklusioner drunknar dessa lätt i den övriga dokumentationen.

Värdet med denna typ av skrifter får åtminstone delvis ses ur nämnda kanonbyggande perspektiv; att hålla Chopins liv och verk ständigt aktuellt för nya generationer och publikkategorier. Kanske är en del av forskningens uppgift också att hålla ett kunskapsstoff med tillhörande musikaliska värderingar levande enligt devisen: "det som man hör och ser finns, det man inte får veta något om existerar inte". Texterna är också till övervägande del på tyska vilket gör att boken i första hand vänder sig till en tyskspråkig läsekrets. Många av de intressantaste bidragen till Chopin-forskningen på senare år är engelskspråkiga och har kommit från engelska och amerikanska musikforskare som knutits till Chopinforskningen på ovan beskrivna sätt.

*Bertil Wikman*

## Musikproduktion med föränderliga verktyg

Jan-Olof Gullö: *Musikproduktion med föränderliga verktyg: En pedagogisk utmaning*. Diss., MPC, Stockholms universitet. Stockholm: KMH-förlaget, 2010 (Skrifter från Centrum för musikpedagogisk forskning IX). 228 s. ISBN 978-91-88842-41-1

Jan-Olof Gullös doktoravhandling *Musikproduktion med föränderliga verktyg: En pedagogisk utmaning* har som målsetting å bidra till øket kunnskap om musikkproduksjon som profesjonell virksomhet, samt å begrepsliggjøre kompetanser som er vesentlige for slik virksomhet. Studien har følgende to problemstillinger eller forskningsspørsmål:

- Hva kjennetegner musikkproduksjon i utdannelsessammenheng og som profesjonell virksomhet?
- Hvordan beskriver musikkprodusenter og lærere i musikkproduksjon den profesjonelle kompetansen de trenger i sine respektive yrker?

Resultatene fra undersøkelsen skal kunne gi kunnskap om hva blivende lærere i musikkproduksjon og kommende musikkprodusenter trenger å lære seg i løpet av sin høyskoleutdanning. Slik avgrenses avhandlingens fokus til høyskolepedagogiske aspekter i forbindelse med musikkproduksjon.

Avhandlingen er delt i tre deler. Del 1 består av et innledende kapittel 1, samt kapitlene 2 og 3. I kapittel 2 – om bakgrunn for avhandlingsarbeidet – fokuseres såpass forskjellige emner som "milleniumsgenerasjonen", begrepene "musikkproduksjon" og "musikkprodusent", utdanning i musikkproduksjon – fra grunnskole til høyere utdanning, Bologna-prosessen, musikkteknologiske utviklingstrekk, dannelse og utdanning (bildning og utbildning), samt avhandlingens musikkpedagogiske posisjonering. Kapittel 3 er teori- og metodekapittelet – med gjennomgang av de vitenskapsteoretiske og metodologiske utgangspunkt, samt beskrivelser av metoder for datainnsamling og analyse. Her redegjøres det bl.a. for et grunnleggende kulturpsykologisk teoretisk perspektiv, metodologiske overveielser, forskningsetiske aspekter, samt undersøkelsesmetodene observasjon, spørreundersøkelse, intervju og kunnskapskritisk tekstanalyse.

Del 2 består av kapitlene 4, 5 og 6 – og utgjør avhandlingens resultatpresentasjon, presentasjonen av tre delstudier. Disse fokuserer henholdsvis musikkproduksjon i en kulturskole, studenters oppfatninger om musikkproduksjon, og yrkesutøveres oppfatninger

om musikkproduksjon. Følgende funn fremstår som sentrale i dette empiriske materialet: a) de redskaper som anvendes i musikkproduksjon er foranderlige, b) musikkproduksjon er en pedagogisk virksomhet, c) musikkproduksjon skiller seg fra andre musikkfaglige emner bl.a. ved at man i dette emnet trenger både musikkfaglig kunnskap og teknisk kunnskap om redskapene, og d) etableringen av musikkproduksjon som emne for eksempel ved en kommunal musikk-/kulturskole kan oppleves som en trussel mot annen virksomhet ved institusjonen.

Del 3 består av kapittel 7, diskusjonskapittelet. Her diskuteres arbeidets viktigste resultater – sett i relasjon til forskningsspørsmålene nevnt ovenfor. Når det gjelder kompetansespørsmålet, synes multikompetanse å være et stikkord. Om man arbeider med musikkproduksjon er man talent-speider, artist, komponist, arrangør, lydtekniker, designer og/eller markedsfører. Man trenger både musikalsk og teknisk kompetanse, særlige lytterstrategier, kunnskap om aktuell musikk- og ungdomskultur, kunnskaper om opphavsrett og juridiske spørsmål, samt kunnskaper om forretningsøkonomi og markedsføring (entreprenørskap). I avhandlingens avsluttende refleksjoner fokuseres derfor musikkproduksjonsredskaper, kreativ virksomhet og musikkproduksjonskultur, kunnskapsutvikling i forbindelse med musikkproduksjon, politiske aspekter m.h.t. utdanning i musikkproduksjon, musikkproduksjon som lederskap og personlig utvikling, reproduksjon versus nyproduksjon, læringsmål og taksonomier, ansettelsesbarhet, og musikkproduksjon i et kjønnsperspektiv. Avhandlingen er på totalt 228 sider, inklusivt "english summary", register, referanser og bilag.

Det finnes ikke mange avhandlinger på doktorgradsnivå om musikkproduksjon. Slik sett er Gullös arbeid både viktig og interessant.



Samtidig finnes det i denne avhandlingen, som i de fleste andre, en del problematiske momenter.

Dette er en musikkpedagogisk avhandling. Musikkpedagogikk som vitenskapelig disiplin kan prinsipielt knyttes både til musikkvitenskapelige og pedagogiske teoridannelser. Denne avhandlingen preges av en nær tilknytning til pedagogiske teoridannelser og perspektiveringer, og i liten grad av musikkvitenskapelige sådanne. Dette er et relativt vanlig fenomen i musikkpedagogiske avhandlinger, men ikke desto mindre problematisk. Spørsmålet er selvsagt hva Gullös arbeid kunne vunnet på ved også å forholde seg til musikkvitenskapelige teoridannelser.

Uten at 'dannelse' ("bildning") er noe hovedbegrep i avhandlingen, er det nødvendig å bemerke at avhandlingens dannelsesbegrep fremstår som relativt uklart. Her fremsettes f.eks. "tradisjonell undervisning" som motsetning til "bildningsidealen". Dette skjer i samme kapittel 2 hvor tanken om dannelse blandes sammen med forestillinger om kunnskapsproduksjon og andre "mer pedagogisk" innrettede ideer og teorier, samtidig som dannelse ses som alternativ til kunnskapsproduksjonstradisjonen i høyere musikkutdanning. Klarhet og konsistens omkring dannelsesbegrepet kunne bl.a. vært utviklet i en utdypet refleksjon omkring dannelsesstenkingens relasjoner til de 'aristoteliske kunnskapsformer' *episteme*, *techne* og *fronesis*. Særlig relevant er denne typen refleksjon sett i forhold til avhandlingens diskusjon av den moderne dannelsesdiskursen i forhold til den høyere utdannelsens læringsmålkategorier, vurderingsevne og holdning ("förhållningssätt"), intuisjon og vishet (*sophia*) i kapittel 7.

Avhandlingen knytter seg til et kulturpsykologisk perspektiv som et teoretisk hovedfokus. Gullös forståelse av et kulturpsykologisk perspektiv synes imidlertid å medføre en tilnærmet "deterministisk" oppfatning – i

det han ser det slik at musikkproduzentenes måte å oppføre seg på, tenke, kommunisere og oppfatte virkeligheten er "ett resultat av den kulturen de verkar i" (s. 171). En slik 'naiv' sosialkonstruktivism er det selvsagt all grunn til å problematisere, og også i denne sammenhengen den noe ubekymrede omgang med begrepet "verkligheten". (Det kulturpsykologiske teoretiske perspektivet preger for øvrig flere nyere avhandlinger fra KMH. Man kan selvsagt diskutere om dette er et uttrykk for konsentrasjon eller manglende bredde m.h.t. det teoretiske. Uansett mener jeg at det teoretiske perspektivet bør velges ut fra forskningsproblemets egenart.)

I Gullös arbeid ser det ut til at "tradisjonell musikkundervisning" handler om "reproduksjon", mens musikkproduksjon handler om "nyproduksjon". Dette er selvsagt en fremstilling som synes i overkant forenkende. Likeså er forståelsen av mesterlæretradisjonen som en vestlig tradisjon merkelig, siden man naturligvis også kjenner denne tradisjonen i andre kulturer.

Når det gjelder vitenskapsteoretiske og metodologiske momenter er Gullös bruk av begrepet "paradigm" nokså omtrentlig. Gullö blir også uklar når han omtaler teoretisk perspektiv hhv. som "rättesnöre", "rum" og "utgångspunkt". Disse ulike metaforene for et teoretisk perspektiv legger selvsagt forskjellige føringer for hvordan man skal forstå Gullös forståelse og bruk av teori.

Et gjennomgående problem i mange musikkpedagogiske avhandlinger synes å være det uavklarte forholdet mellom vitenskapsteoretiske perspektiver og avhandlingens teoretiske identitet. Så også i denne avhandlingen. Man kunne generelt ha ønsket seg en større bevissthet omkring det faktum at dette ikke nødvendigvis er samme teori(er).

Denne avhandlingens styrke ligger ikke primært i nyskapende teoretiske drøftinger eller

metodologiske nyvinninger. Styrken og det nye ligger selvsagt i det at avhandlingen belyser musikkproduksjon både i utdannelsessammenheng og i profesjonell virksomhet. Det gjør den på en god måte. Slik sett er avhandlingen altså både viktig og interessant.

Øivind Varkøy

## Infinite Music: Imagining the Next Millennium of Human Music Making

Adam Harper: *Infinite Music: Imagining the Next Millennium of Human Music Making*. Zero Books, 2011. 234 s. (Kindle ed.). ISBN 978-1-84694-924-1

How would it be possible to argue for a new modernism in music that follows the spirit, and not merely the technique of the modernism of the 20th century? This question is the starting point of Adam Harper's book on a new musical modernism. Harper, a British musicologist, states that the old modernism ironically seems to have conservative adherents in academic circles that often seem to have very specific ideas of which composition method is preferred. To overcome this problem, he builds his argument on the thesis that modernism is not "a state or a set of particular techniques or characteristics, but a direction" (p. 2). He then goes on to discuss this direction by a systematic account of concepts I will discuss below.

Harper is inspired by John Cage's "sound space", where the composer discusses five determinants that make up sound: frequency, amplitude, timbre, duration and morphology (envelope). The result is a total sound space on which the discussion of all possible music is founded. Harper argues, however, that music comes before sounds, as (musical) sounds

themselves are a result of musical values expressed by a number of variables. Pure rhythm, independently of pitch and timbre for instance, is no sound in itself, but it is a musical variable. Instead of sound space, Harper suggests a much wider music space, which is a system of "infinite musical variability that puts all existing music into the context of its much wider and unrealised possibilities" (p. 111) or "the continuum formed by all musical objects" (p. 61). It thereby becomes a broadened and relativistic version of sound space, where the variables are endless, as opposed to five, and the values of these variables are continuous. Musical objects are consequently defined as subsets of musical space, by having at least one constrained variable.

According to this model, styles, instruments, and works are all then examples of musical objects, as they all constrain music space in some way by allowing different "degrees of freedom". A piano, for example, constrains the musical space by allowing only certain discrete pitches, as well as by other variables determining the instrument's characteristics. Ragtime is also a musical object by some constraining characteristics in music space that demarcates it from other genres. Beethoven's *Große Fuge* constrains music space in a much more detailed way by specifying tempo, instruments, pitches and durations and so forth that makes up all the degrees of freedom necessary to perform the work.

This model may seem too abstract, but it gives Harper the possibility to discuss a new musical modernism, and where it differs from the old one. Innovations of 20th century have explored the outermost extremes of the map of possibilities that the author calls the "music space", but the second phase of innovations remains: "the infinite task of colonising the entirety of music space" (p. 112). Harper discusses this inwardly exploration of music's

"pure, unspecified, unquantised potential to vary" that follows the spirit of modernism in an age of post-experimental music, where certain conventions and traditions have long been discarded. As stated in the book, we commonly still have old-fashioned images of "new music", where it means the dismantling of conventions, rather than adoption of new ones. The previous modernists explored the edges of music space and attempted to dismantle the conventions. In light of this, the author's suggestion of defining modernism as an inward exploration of music space is a refreshing one, especially when it does not mean going backwards or taking the postmodernist route.

Critical listening, therefore, means revealing more information about music space to the listener. By founding the discussion on the continuous music space with infinite variables and values, Harper is also able to discuss a wide array of topics such as discrete vs. continuous variables in music, musical image and musical meaning through making use of vocabulary such as "music space" and "musical objects" he introduced earlier.

The author also discusses musical perception by "images of music" that are musical objects as they appear to the mind. Accordingly, they reduce all possible manifestations of information from musical objects to a certain set of features according to affordance (p. 133). Images of music, without which all we hear would be disordered sounds are only possible as they recur. Repetition is therefore a very important element in music; it creates images and changes them depending on what is repeated and how.

New music demands an increase in its degrees of freedom. "Synthesis" is one such way to reach new music through balancing repetition and difference and "alien styles" are another way that works in a similar way

to synthesis but starting from scratch, instead of familiar material. Harper could here have mentioned Schönberg's concept "developing variations". This technique, as the composer argued, was essential, as homophonic music produced its material by modifying/developing repetitions of earlier material. Neither does the author mention *Klangfarbenmelodie*, which was another novelty from the old modernism. Here, contrasts in timbre were used in creating melodies by distributing lines to several instruments. Repetition of timbre that occurs with one instrument delivering a line was therefore interrupted. The old modernism, therefore, seems to have explored "music space" in more ways than just atonality.

Harper is willing to go beyond the traditional western way of practicing music by his discussion of "alien genres" towards the end of the book. At the same time, he demarcates musical activity from non-music as any activity that have been specified by composers or listeners as musical (p. 33). This is unavoidable, as he puts musical intentions before sounds, but it also partly prioritizes the composer – and therefore somewhat reinforces a traditional hierarchy found in western art music. This issue aside, Harper accomplishes discussing musical modernism from a new perspective, one that is very relevant in the 21st century.

*Berk Sirman*

## "The temple of music" by Robert Fludd

Peter Hauge (red.): *"The temple of music" by Robert Fludd*. Farnham: Ashgate, 2011. 315 p. ISBN 978-07-5465-510-7

In a beautiful volume the Danish scholar Peter Hauge recently edited, with an introduction,

translation, and commentary, the section on music from *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* ('A metaphysical, physical and technical history of both cosmoses, viz. the greater and the smaller'), published 1617–18 by Robert Fludd (1574–1637), the famous English physician, mystical philosopher and Rosicrucian. For Fludd, just as for many other natural philosophers of his time, music was of vital importance. As Hauge writes (p. 4), "the relationships between figures or numbers (that is, the musical intervals and rhythms) were essential for understanding the composition of the universe".

A tenth of the approximately 1 000 pages of this encyclopedic *Utriusque cosmic [...] historia* (*UCH*) is therefore entirely devoted to music, under the heading *De templo musicae*. This part has in its turn been divided into chapters that treat it from several perspectives: the subject of music, the musical system, the consonances, rhythm, the consonances of symphony, and musical instruments. The musical aspects of Fludd's work have received scanty attention in previous research, Hauge stresses, especially within musicology. Fludd's reputation as a Rosicrucian and occultist may be one reason, but Fludd's view of the world was also severely criticized early on by prominent contemporary natural philosophers such as Kepler, Mersenne and Gassendi, who all counted music within their fields of interest. And Hauge gives a plausible explanation of the lack of interest for Fludd's musical thoughts shown by contemporary and later readers. Although knowing that the *UCH* was very popular (p. 19): "[...] one has to be careful not to emphasize the significance and originality of the 'Temple of Music' from a music theoretical point of view. There is no indication that the work was highly regarded by professional musicians and composers; rather, it is

among the intellectual elite and the growing class of natural philosophers that Fludd's work was studied, and it is in this context that the treatise's importance lies". It is strikingly curious, though, to compare this quotation from the book with the information concerning the same publication on Ashgate's website ([www.ashgate.com/isbn/9780754655107](http://www.ashgate.com/isbn/9780754655107)): "However, reading Fludd's work on music theory and practice in the context of his own time and comparing it with other contemporary treatises, it is apparent that much of it contains highly original ideas and cannot be considered old-fashioned or conservative. It is evident that Fludd's music philosophy influenced and provoked contemporary natural philosophers such as Marin Mersenne and Johannes Kepler."

In our time, however, Fludd's treatise will probably be of principal interest mostly to musicologists, and the obstacle that its Latin language naturally poses for modern scholars has been successfully removed by Hauge's publication. The many new editions with translations of texts of music theory that have been published lately will facilitate research in the history of music theory immensely, and Hauge's contribution is a valuable addition.

Since it is likely that the translation is the part of Hauge's book that will be of greatest interest to most scholars, it is satisfying to notice that this is also its strongest part. The subject matter is both difficult and complicated, but Hauge has mostly taken sound decisions, and produced a legible and convincing English text, which is supported by a very short introduction, containing summaries of the seven chapters of the book and an exemplary sketch of the printing history, among other things, as well as rich information in the commentary on linguistic features, models, sources, etc. It is true, however, that there are several instances where I would personally have chosen differently from Hauge. For

example, he always translates "durus" and "mollis" as 'hard' and 'soft'. This is of course the literal translation, which can be found also among Fludd's contemporaries, but I would prefer to keep the "durus" and "mollis" in italics also in the English text. Instances of the gnomic future, which is used in generally valid statements, and which is so common in scientific Latin of the time, Hauge generally translates in the future tense, but this should rather be translated in the present in English. There are some incorrect translations. E.g. the "conciniores" on p. 44 in this context does not mean 'more handsome', but 'more refined [in manners]'. And the "versatur circa" on p. 54 in this context is not 'revolves around', but 'is concerned with'. In some passages Hauge has misinterpreted the Latin text. One notable such instance is on p. 78, where the Latin: "[...] cum tonus in duas partes, hoc est, in duo semitonia aequalia non dividatur, sed inaequalia, quorum quod majus est apud Graecos Apothema dicitur, aliud vero minus Diesis, appellatur" must rather be translated: '[...] since a whole tone is not divided into two parts, that is, into two equal semitones, but into unequal. The bigger of these is called *apothema* in Greek, but the other smaller one has the name *diesis*.'

Unfortunately, the book also suffers from other kinds of errors, and imprecise statements. On pp. 247 ff., on the derivation of the word 'music' from the Muses, Hauge writes: "It most likely stems from Isidore of Seville, *Etymologiarum*, 3.14 [...] and again from Cassiodorus, *Institutiones*, 2, 'De musica', 1." What does Hauge mean? The idea can be found already in Augustine (*ord.* 2.14.41): "musae, unde ista disciplina sensus intellectusque particeps musicae nomen invenit", so it is not first attested in Isidore and Cassiodorus. The reader then cannot be sure if Hauge has reasons to believe that it for Fludd may stem

especially from Isidore and Cassiodorus, or if he has overlooked the passage in Augustine. Moreover, the information in the commentary that "appendo" is 'weigh' in Classical Latin (p. 248) makes one wonder what handbooks Hauge has used. I find the sense he looks for attested in both *Oxford Latin Dictionary* and *Thesaurus Linguae Latinae*, but I do not find 'weigh'. Another example is on p. 251. Hauge there says that Lippius in *Synopsis musicae novae* (1612) divides sound into "longus" ['duration'], "latus" ['pitch'], and "crassus" ['volume']. But this is not true. In Lippius "latus" is actually closer to 'dynamics', while "crassitudo" is 'pitch' (see fols. B5v–B6v in Lippius).

My main problem with Hauge's book, however, concerns the Latin text, and it is one for which he himself is not only to blame. According to the editorial principles of the series, which is announced first in the volume, the editions are presented in their original form, i.e. "they retain original spelling, capitalization and punctuation, as well as certain salient features of the type". In Hauge's book this includes both retention of the diacritical marks that are so common in Neo-Latin texts, and expansion of abbreviations. Keeping the original spelling, capitalization and italics can be defended on good grounds. Behind spelling often lie etymological theories that reflect the linguistic knowledge of the time. Capitals and italics still say something to us in our time. But the punctuation in Neo-Latin texts follows quite different principles than what we are used to, and it is often inconsistent. Because of the latter fact Hauge has often felt obliged to 'correct' the original punctuation; very many of the emendations are actually of this kind. As a reader one wonders what principles Hauge follows when doing so. Our modern, or the one of the original text? Why does he, for instance, add the comma reported

in footnote e on p. 54, but not one between "per naturam" and "in F" some lines above on the same page? Hauge defends the retention of the diacritical marks by telling that these used to facilitate the understanding of the grammatical and syntactical construction of the sentence (p. 26). For experienced readers of texts from the period they can still do so, but mostly they do not, and sometimes they lead the reader astray. Hauge's emendation on p. 42, for instance, I think is wrong for such a reason. It is more likely that the circumflex of "pacificā" has been placed there erroneously by the printer than that "interpositione" has been rendered wrongly as "interpositionis". Likewise it has obviously been impossible for Hauge to reproduce an acute accent over the letter q, and therefore this letter is in these cases written in italics instead. The result is more confusion, when the aim should be more clarity. Probably facsimile-reproduction of the Latin text would be a better alternative if the series must necessarily keep it in its original form.

Be that as it may. Nobody can question the great value of the publication on the whole. The fine English translation with a parallel Latin original and a rich commentary gives researchers in our time a very much-increased access to an important historical text.

Peter Sjökvist

## Patos och tradition: En bok om och med dirigenten Tor Mann

Lennart Hedwall och Carl-Gunnar Åhlén: *Patos och tradition: En bok om och med dirigenten Tor Mann*. Stockholm: Atlantis, 2011. 365 s., ill., 2 CD. ISBN 978-91-7353-510-6

Det publiceras en strid ström av böcker av eller om artister, sångare, musiker och dirigenter;

memoarer eller biografier med egna eller andras minnen, upplevelser och översikter över deras verksamhet. Allt ifrån skvaller till böcker med vetenskapliga ambitioner. En lång rad dirigenter har t.ex. själva tagit till orda i olika frågor. Exempel på genren är Bruno Walters *Von der Musik und vom Musizieren* (1957), *Conversations with Toscanini* (B.H. Haggin, 1959/1979), och Furtwänglers *Gespräche über Musik* (1948). Än mer ambitiösa exempel är Harnoncourts *Musik als Klangrede* (1982) och *Der musikalische Dialog* (1984). Detaljerade anmärkningar till en rad partitur inom standardrepertoaren har getts av Norman Del Mar i bl.a. *Confusion and Error in the Orchestral Repertoire* (1981). En liknande skrift är Tor Manns egna kommentarer till Sibelius symfonier, utgivna postumt av Siegfried Naumann 1994.

Den här recenserade boken är en hybrid bestående av dels Tor Manns egna tillbakablickar, hämtade från radiointervjuer med Tor Uppström, dels interfolierade biografiska kapitel skrivna av utgivarna Lennart Hedwall och Carl-Gunnar Åhlén. Längst bak i boken finns förteckningar över Manns bevarade inspelningar, hans elever i dirigentklassen, en kronologisk översikt, kompositionsförteckning och en personförteckning. Två CD-skivor med inspelningar med Tor Mann som dirigent gjorda mellan 1938–1951 bifogas boken.

Tor Manns (1894–1974) egna berättelser från sitt händelserika liv som dirigent i Stockholm och Göteborg är underhållande läsning. Som son till en polis och en frälsningssoldat växte han upp under enkla förhållanden i sekelskiftets Stockholm. Han beskriver livfullt sin barndom och uppväxt och fascinerande möten med många av tidens främsta musikpersonligheter. Internationella storheter som Rachmaninov, Nielsen och Sibelius, Nikisch, Strauss, Toscanini och Furtwängler, men också rader av svenska tonsättare som Stenhammar,

Alfvén, Rangström, Atterberg, Nystroem och Rosenberg passerar revy. Dråpliga historier från orkestermusikerlivets vardag berättas friskt och fräckt. Han drar sig inte för att ge negativa omdömen: "Om Hilding Rosenberg hade fått i uppdrag att skriva musik till telefonskatalogen hade han gjort det." Däremot innehåller hans berättelser knappast några djupare konstnärliga analyser eller mer inträngande synpunkter på dirigentyrket. Dessa delar av boken riktar sig snarast till den breda allmänheten – vilket ju också var den ursprungliga avsikten med radiointervjuerna.

Utgivarna har valt att lämna dessa muntliga tillbakablickar nästan okommenterade. Bara några få förtydliganden av namn inom parentes förekommer. Detta är beklagligt. Läsaren lämnas vind för våg och kan få svårt att orientera sig i vilken tid det handlar om eller vilka de personer är som Mann berättar om. Utgivarna ger inte ens Manns födelsedatum när han börjar berätta om sin uppväxt. Lite fotnoter med kommentarer och förtydliganden hade förenklats och berikat läsningen. (Som recensent undrar man om kritiken i ett fall som detta ska rikta sig mot utgivarna eller förlaget? Svenska förlag brukar ha väldigt svårt för fotnoter.)

Carl-Gunnar Åhlén har skrivit ett spännande kapitel om "Tor Mann och massmedierna", som skildrar framväxten av musikradion och radioorkestern. Mer problematiska är de långa avsnitt i boken som skildrar Manns verksamhet i Göteborg (ss. 87–183) och i Stockholm (ss. 245–267). Egentligen rör det sig om ren konsertstatistik som omformats till löpande prosa. Svåröverskådligt och trögt. Man undrar vilken läsarkrets kapitlen riktar sig till? En ren och överskådlig statistik (liknande den som ges för inspelningarna) hade varit att föredra.

Manns minnen kompletteras med redaktörernas, främst Hedwalls egna minnen av tiden. Ett inledande kapitel betitlat "Det konstnärliga

arvet efter Tor Mann" är en ansats till bredare utvärdering av Manns lärargärning. Flera intressanta uppslag i boken fullföljs inte. På s. 90 finns t.ex. ett avsnitt om hur Mann förändrar sittordningen i orkestern, men några jämförelser med hur man satt innan eller i andra orkestrar ges inte. På s. 197 nämns att man fortfarande spelade på ventilbasuner, men några ytterligare kommentarer ges inte. (Sibelius och Stenhammar på ventilbasun!) Över huvud taget saknar man ett mer samlat grepp kring dirigenten Mann och hur han repeterade, dirigerade o.s.v. En bredare bakgrundsteckning till hans repertoar, verksamhet och hans betydelse i relation till andra aktörer (dirigenter, tonsättare, konsertanordnare) nationellt och internationellt hade varit värdefull. Bristen är extra beklaglig, eftersom herrar redaktörer förmodligen är de i Sverige som bäst hade kunnat göra detta. Boken kan naturligtvis läsas på olika sätt och utifrån skilda syften. Trevligt berättade minnen, intressanta tekniska detaljer och givande (personligt partiska) skildringar av ledande aktörer inom tidens svenska musikliv är några av de största behållningarna av boken.

*Owe Ander*

## Mahler-Handbuch

*Mahler-Handbuch*. Red: Bernd Sponheuer och Wolfram Steinbeck. Weimar: Metzler och Bärenreiter, 2010. 504 s., ill., notex. ISBN 978-3-476-02277-6

Inför Mahlerjubileet har denna handbok sammanställts av flera individuella bidrag. Tjugofyra författare har skrivit korta artiklar som berör Mahlers person, verk och verkreception. Förebilden har varit kompositörerna om kompositörer som har utgivits i de engelskspråkiga länderna. Det innebär att

Mahlerhandboken huvudsakligen inte innehåller många nya forskningsresultat utan mera är tänkt att vara en sammanfattande överblick över resultat av Mahlerforskningen som har tillkommit under de senaste fyra decennierna.

Bokens inledande del är en tabell över Mahlers liv och verk. Denna tabell är dock inte helt konsekvent strukturerad eller synnerligen översiktlig. De tre spalterna (biografi; Mahler som dirigent; verk) ger ibland samma information eller blandar de olika rubrikerna på ett sätt som är svårt att sätta sig in i. Bernd Sponheuers inledning, som följer på detta, fokuserar på det ovanliga faktum att Mahlers musik för första gången blev riktigt populär så sent som under 1960-talet, en utveckling som Mahler siade om redan kring sekelskiftet. Sponheuers förklaring härtill är bl.a. att detta hände eftersom publikens erfarenheter på så genomgripande sätt hade ändrat sig. Publiken blev genom 1900-talets katastrofer och omvälvningar så att säga mer mogen att kunna uppskatta Mahlers musik. Men självklart har också bl.a. utvecklingen av ljudinspelningsteknologin haft en viktig del i Mahlers växande popularitet.

För den biografiska delen i handboken står Jens Malte Fischer som ger en kort sammanfattning av sin monumentala Mahlerbiografi, vilken onekligen har blivit ett standardverk inom Mahlerlitteraturen. Hans artikel fokuserar på Mahlers judendom och antisemitismen som uppstod i Wien kring sekelskiftet. Denna aspekt är visst en rimlig ansats för att kunna ge en specifik, och på sätt och vis kanske även fullständig, bild av Mahlers omvärld och personlighet.

Sedan följer en betraktelse av Mahlers estetiska och kompositoriska besynnerligheter – ett slags förspel till bokens centrala del som utgörs av detaljanalyser av vartenda verk. Liksom en inledning av analyserna fungerar dessa sju artiklar som fokuserar bl.a. på

Mahlers världsbild (skriven av Adolf Nowak), hans kompositoriska härkomst (skriven av Walter Werbeck) eller hans skaparprocess (skriven av Peter Andraschke). Detta avsnitt redogör omfattande för de kulturella och musikaliska förutsättningar och aspekter som var relevanta för Mahler. Man får ett intryck av hans bakgrund som musiker och estetiker. Samtidigt får man en aning om hans specifika sätt att skriva musik utan att författarna går alltför mycket in i de kompositoriska detaljerna.

Det senare sker dock i bokens huvuddel. Här analyseras och beskrivs Mahlers kompositoriska verk, hans lieder, symfonier, ungdomsverk och även hans bearbetningar och kompletteringar av andra kompositörers musik. Analyserna har skrivits av tio olika författare och därför blivit metodiskt olika i högsta grad. Wolfram Steinbecks beskrivning av Wunderhornsymfonierna är lite mera kursorisk än övriga verkanalyser och presenterar inte något nytt material utan verkar vara mera en sammanfattning av gängse analyser som t.ex. Constantin Floros' bok om Mahlers symfonier. Barbara Meiers analys av Femman är däremot en hermeneutisk musikbeskrivning med analytiska inslag som använder många typiska Adornoidiom och -tankefigurer, en mer personlig text. En koncis tabellarisk analys av sjätte symfonin, berikad med en beskrivning av alternativa strukturella tolkningsmöjligheter, ges av Siegfried Oechsle. Han har f.ö. konsulterat Mahlers både skisser och tryckversioner av symfonin, vilket de andra författarna av analyserna inte gjort. Peter Revers artikel om *Das Lied von der Erde* är ingen motivisk-tematisk eller harmonisk analys av musiken utan behandlar huvudsakligen textens proveniens och tar upp den intressanta frågan om Mahler möjligtvis hade hört kinesisk musik innan han komponerade dessa dikter med kinesiskt ursprung. Dessa utvalda



exempel bör räcka för att visa hur heterogena de synvinklar är som används för att analysera Mahlers kompositioner, även om alla dessa synvinklar är rimliga i och för sig. Detta kan betraktas både som en för- och en nackdel. Å ena sidan blir därigenom mångfalden inom Mahlerforskningen synbar, men å andra sidan är det svårt att jämföra de olika analyserna – och därmed också verken.

En beskrivning av Mahlers samtid och omvärld föregår den här refererade analytiska delen. Avsnittet som följer verkbeskrivningarna behandlar däremot tiden efter Mahler, d.v.s. receptions- och tolkningshistorien, och består av fem uppsatser skrivna av fem författare. De mest intressanta och substantiella texterna bland dessa är väl Bernd Sponheuers receptionshistoriska överblick och Hartmut Heins artikel om interpretationshistorien som jämför och utvärderar de mest bekanta inspelningarna av Mahlers symfonier. Här blir det klart att Mahlers samtid hade en helt annan tolkningspraxis än vad vi är vana vid. Dessutom ifrågasätts en myt som ofta påträffas i Mahlerlitteraturen. Enligt den gamla geniestetiken – vars rester fortfarande finns kvar i musikhistorieskrivningen – betraktades han nämligen som ett misskänt geni som förgäves slogs med sin samtid för att hjälpa sitt verk till genombrott. Men även om Mahlers musik först under 1960-talet blev verkligen populär bland fack- och amatörpubliken så spelades hans musik dessförinnan – bortsett förstås från Nazityskland – inte så sällan som man kanske skulle kunna tro. Det behöver bara hänvisas till att Mahlerreceptionen dessutom har varit ett internationellt fenomen från början: själv introducerade han sina verk i USA kort efter 1900, det finns en lång Mahlertradition i Ryssland resp. Sovjetunionen och redan under tidigt 1930-tal nådde Mahlers musik Japan. Här krävs ytterligare forskning för att kunna värdera denna snabba spridning.

Volymen avslutas med en verkförteckning samt ett namn- och verkregister.

*Mahler-Handbuch* håller vad titeln lovar. Filologisk detaljinformation som t.ex. beskrivning av symfoniernas olika versioner och musikens källmaterial hittar man bara undantagsvis i denna bok. Men praktiskt taget alla viktiga aspekter av nutida Mahlerforskning förekommer i artiklarna, som somliga är informativt och kompakt skrivna. Läsaren får på ungefär 500 sidor en överblick över såväl föremålet – Mahler och hans musik – som Mahlerforskningens numera väldigt talrika förgreningar. Kanske är just denna mångsidighet en förklaring till varför Mahlers musik blivit så oerhört populär och t.o.m. dominerande i nutida konsertrepertoar. Som alla stora konstverk blir hans symfonier och lieder uppenbarligen alltmer fascinerande, djupa, och kanske även gåtfulla, ju längre man betraktar dem.

*Martin Knust*

## "Min tid ska komma": Gustav Mahler i tvärvetenskaplig belysning

*"Min tid ska komma": Gustav Mahler i tvärvetenskaplig belysning.* Red: Ursula Geisler och Henrik Rosengren. Lund: Sekel, 2011. 123 s., ill. ISBN 978-91-85767-85-4

Med anledning av Mahler-jubileet 2011 (100 år sedan hans död) anordnades av musikvetenskapen vid Lunds universitet en rad föreläsningar som här har kommit ut i bokform. Förord och omslagstext specificerar så att säga yttergränserna mellan antologins syften: å ena sidan "populärvetenskapliga" framställningar, å andra sidan "problematiseringar" av "fenomenet Mahler". Eller skall det uppfattas som en strävan mot ett både-och? I varje fall

framstår inte innehållet fullt så konsekvent som boks titeln anger: på tvärvetenskaplig grund, snarare som utgående från flera håll: utifrån olika aspekter av nutida musikvetenskap och i ett par något mer speciella applikationer av dels kulturhistorisk dels en medial (semiotisk) synvinkel, där en musikvetenskaplig förankring tyvärr är bristfällig.

Mahler är en svår gestalt att handskas med, musik- såväl som kulturvetenskapligt. Det är flera, som genom tiderna har stängt sig blodiga på de problem som ständigt har formulerats, än sådana som har lyckats härmed: Mahler mellan modernitet och romantisk idealism, mellan programförknippad och absolut musik, mellan högsta estetiska och etiska strävanden och en eklekticism som inte undviker triviala verkningssätt.

Några av bokens artiklar framträder med prägel av att inte vilja gå för nära in på livet av dessa och liknande problem. Här finns, kan man säga, de populärvetenskapliga bidragen, och de är i allt väsentligt av receptionshistoriskt slag, med eventuella receptionsteoretiska moment i framställningen. Mest värdefull i denna kategori är, tycker jag, Greger Anderssons "När blev Mahler och hans musik bekant i Sverige?", där han framdrar hittills okänt och intressant material inom KMA:s ramar, från tiden omedelbart efter Mahlers död. Annars fungerar hans utdrag ur den stockholmska musikkritikens reaktioner på Mahler-uppföranden som 'del 1' av en hastig skiss av svensk Mahler-reception, som Henrik Rosengren bygger vidare på i kapitlet "Mahlerreceptionen – en värld av uppfattningar". Detta är också det bidrag som mest explicit förhåller sig till Mahlers bekanta (och i boks titeln framlyfta) citat: "Meine Zeit wird kommen" (hos Rosengren textavsnittet: "Är Mahlers tid nu?"). Härtill en korrektion: På tal om Luchino Viscontis "Mahleriserade" filmatisering av Thomas Manns *Tod in Venedig* påstår

Rosengren att författaren Gustav Aschenbach likt Mahler har förlorat en dotter. Men hos Mann står det så här: "Eine Tochter, schon Gattin, war ihm geblieben. Einen Sohn hatte er nie besessen."

Marion Lamberths artikel med undertiteln "Om förhållandet mellan Arnold Schönberg och Gustav Mahler" (observera namnföljden!) hör också till avdelningen av allmänt informerande bidrag. Den tecknar en detaljerad, men på paradoxalt vis något för bred bild av den dynamiska musikmiljön under Mahlers tio, egentliga Wien-år (från 1897). För bred emedan framställningen uppvisar avsevärt mer om Schönberg och hans närmaste krets än om Mahler; ja, man kan nästan säga att dennes hustru, Alma, har fått större utrymme än bokens huvudperson.

Med Ursula Geislers text "Theodor W. Adornos reception av Gustav Mahlers sånger" får den receptionshistoriska aspekten en stark teoretisk prägning, om också först och främst i en refererande form. Innehållet av teori är alltså i allt väsentligt Adornos. Och därmed kommer nu en "problematisering" av Mahler på banan. Geisler är emellertid ingen stark Adorno-läsare, och jag betvivlar även att hennes åhörare har fått någon större behållning av detta föredrag, ty särskilt pedagogisk är hennes framställning inte heller. Det fordras både mera utrymme och en skickligare förmedling för att förtydliga Adornos vägröjande synpunkter och argumentation. Constantin Floros skulle nog ha varit en bättre, framförallt mer åtkomlig grundval för behandlingen av Geislers valda huvudproblem: Mahlers förhållande till romantiken, liedmässigt belyst.

Felaktiga faktauppgifter förekommer också i betänklig grad här: Till "de mest kända sångcyklerna" räknar Geisler *Das klagende Lied* som varken är vidare känd eller är vad man vanligtvis menar med en sångcyklus (snarare en tresatsig kantat). Bland "de mest kända"

glömmer hon å andra sidan de många sångerna ur *Des Knaben Wunderhorn* – men framhåller dem dock sedan och hävdar då frejdigt att dessa samlingar var Mahlers enda textförlaga fram till år 1900! Alla Mahler-lieder före 1886 (inklusive *Das klagende Lied*, om man vill) och inklusive de kända *Lieder eines fahrenden Gesellen* har hon därmed uteslutit.

Två bidrag förefaller mig inget mindre än misslyckade, i stort sett.

Anders Hammarlunds artikel med undertiteln "Guido Adler, Gustav Mahler och det judiska bidraget till den tidiga musiketnologin" visar visserligen att författaren är hemmastadd med judiska församlingars historia och olika sångtraditioner i synagogorna. Men detta ämnes relevans för Mahler som tonsättare, kulturpersonlighet eller för hans musik är lika med noll. Hammarlund postulerar på omvägar något annat, varvid en musiketnologisk attityd ställs på benen. Den är dock inget annat än en koloss på lurfötter. Guido Adler skall föreställa att representera etnologin som musikvetenskaplig praxisform och att på rentav mystiskt sätt ha påverkat Mahler. Men Adler var i realiteternas värld ganska ointresserad av all folkmusik – den sidan av 'hans' musikvetenskapliga byggnad låg, i Wien, i händerna på kollegan Robert Lach, till vilken Adler dessutom hade ett ansträngt förhållande. Har författaren läst Edward Reillys *Gustav Mahler and Guido Adler: Records of a Friendship* (Cambridge University Press, 1982)? Han nämner inte denna – enda – bok om personkonstellationen, och han kommer nog inte heller där, vad jag minns, kunna finna minsta stöd för sin etnologiska fantasmagori.

När man läser (s. 29 f.): "I 4:de symfonins första sats tycker jag mig se hur professor Adler sitter baktill på [fader] Bernhard Mahlers brännerivagn, medförande fonograf och kame- ra [...] Allt detta [dvs. den folkmusik som Adler tänks lyssna på] samlas in och dokumenteras,

och tankas över till Mahler som [...] liksom online iakttar alltihip, samtidigt som det sker" – ja då förstår man att Hammarlund spelar publiken ett spratt. Blott är det inte så oskyldigt som det låter, för det har ju ingen som helst grund under fötterna. Och då är det inte ens populärvetenskap, utan alltigenom ovetenskapligt.

Ej avsevärt mycket bättre är det ställt med Mats Arvidsons bidrag "Verbala och visuella aspekter i tredje symfonin", där det avgörande momentet är en – fundamentalt sett oautentisk – "bildsida", en image-komponent, representerad genom två fonogram-illustrationer (skivomslag). Artikeln är späckad med hermetisk teori av 'new' musicology-tappning, men den understöds inte av någon musikalisk tolkning. Flera gånger ställer författaren åtminstone en specificering av sina betraktelser i utsikt, dock utan att inlösa den.

Allt som allt en inte vidare lyckad Mahlerbok.

*Bo Marschner*

## Studier i folkets visor

Ulf Peder Olrog: *Studier i folkets visor*. Red. och komment.: Mathias Boström, Märta Ramsten och Karin Strand. Stockholm: Svenskt visarkiv i samarbete med Samfundet för visforskning, 2011 (Skrifter utgivna av Svenskt Visarkiv XXXI). 307 s., ill. ISBN 978-91-979205-0-6.

Det finns flera anledningar till varför man läser en bok. En del läses enbart för nöjes skull, andra som undervisningsförberedelse, en del ligger i linje med ens egen forskning, andra utmanar och ifrågasätter den. Vissa riktar sig till en väldigt snäv läsekrets, medan andra försöker inkludera läsare från många olika områden och discipliner. En del har dokumentation av ett visst material i sikte, medan andra vill utveckla nya teoribildningar. I vissa samsas

flera av dessa mål sida vid sida.

För mig har läsningen av *Studier i folkets visor* med texter av Ulf Peder Olrog, utgivna och kommenterade av Mathias Boström, Märta Ramsten och Karin Strand, pendlat mellan flera av dessa sorters läsoplevelser. Ibland har jag fascinerats över att de frågor och forskningsuppgifter som Olrog framställer som viktiga inom visforskningen fortfarande har hög aktualitet. Hit hör frågor om spridningsformer, förhållandet mellan muntligt och skriftligt och fokuseringen på metoder för att skapa sig en bild av vissa visors popularitet under olika tidsperioder. Ibland har jag arbetat mig igenom stycke efter stycke med materialredovisningar, textdelar som kanske i första hand ska ses som referenslitteratur än något annat; bra att veta när man behöver komma åt materialet, men kanske inte läsoplevelser som i sig är särskilt upplyftande.

På så sätt utgör dessa texter från 1951 till 1965, varav en del getts ut tidigare och andra består av föredrag och annat utgivet material, bidrag som till sin karaktär är redovisande och andra som i högre utsträckning pekar framåt, mot kommande forsknings- och dokumentationsverksamhet. Just viljan att sträva framåt inom visforskningen, att sammanställa och få översikt över befintligt källmaterial och vikten av väl genomförd samtidsdokumentation, löper som en röd tråd genom i princip samtliga texter. Det kan röra sig om uppmaningar till fortsatt insamlingsarbete, resonemang runt hur arkivmaterial bör ordnas upp, metoder för att studera visors popularitet under olika perioder och resonemang runt lämpliga tillvägagångssätt för insamling och dokumentation i samtiden.

Trots detta är det motiverat att ställa sig frågan varför Svenskt visarkiv valt att ge ut Olrogs texter. Själva anger utgivarna att syftet med utgåvan är att "tillgängliggöra Olrogs visforskning för en vidare läsekrets" (s. 10). Detta

motiveras i sin tur med att "innehållet fortfarande är vetenskapligt relevant" – bland annat är hans redovisning av skillingtryckssamlingar fortfarande det enda som skrivits om detta än i dag. De menar också att eftersom flera av texterna är "barn av sin tid", så utgör de en "intressant del av folkmusikforskningens historia i Sverige". Dessutom – påpekar de – har Olrogs arbete haft, och har, en stor betydelse för det arbete som bedrivits inom Svenskt visarkiv. Genom detta är texterna en form av institutionshistoria och därmed ger hans arbete i förlängningen en fördjupad insikt i och förståelse för "varför traditionsmaterial vid flera kulturarvsinstitutioner ser ut – och klingar – som de gör" (s. 11).

Utöver att Olrogs texter ger en insikt i vilka forskningsfrågor som var aktuella under 1950-talet och en bit in på 1960-talet, så är jag enig med utgivarna att det är viktigt att ha en förståelse för hur dagens kulturarvsinstitutioner kommit att se ut som de gör i dag. Särskilt viktigt är det kanske när det rör centrala institutioner som Svenskt visarkiv, vars samlingar, register och dokumentationsverksamhet för många med mig utgör en viktig utgångspunkt för vidare forskning om traditionell vokal och instrumental musik i Sverige. För att vi ska ha en möjlighet att inta ett källkritiskt förhållningssätt till visarkivets material, är det därför viktigt att vi utöver kännedom om materialet i sig, också har möjlighet att besvara frågor som: Hur har det samlats in? Vilka metoder har använts? Varför var det just detta material som var av intresse? Vad valde man att inte samla in? För att belysa den här typen av frågeställningar, är samtida texter och redogörelser av personer direkt involverade i arbetet guld värda. Här utgör Olrogs texter ett viktigt bidrag.

Utifrån ett sådant resonemang utgör som jag ser det forskningsvärlden den viktigaste målgruppen för publikationen. Den som är

intresserad av Olrog som radioman eller visartist bör nog söka sig till annan litteratur. Varför inte till Svenskt visarkivs populärvetenskapliga tidskrift *Noterat* XIX från 2011 som har Olrog som tema?

Avslutningsvis vill jag ge en eloge till utgivarnas inledande kapitel och till deras separata kommentarer till de olika texterna. Dessa sätter in de enskilda texterna i ett större sammanhang som knyter an både till Olrogs verksamhet på Svenskt visarkiv, vilken betydelse han hade där, och till texternas relevans – ibland icke-relevans – för dagens forskning inom området. Kommentarererna ger därmed ytterligare en dimension till Olrogs texter, samtidigt som de binder samman de enskilda texterna till en större helhet.

Karin Eriksson

## Sjungande berättare: Vissång som estradkonst 1900–1970

Marita Rhedin: *Sjungande berättare: Vissång som estradkonst 1900–1970*. Diss., institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet (Skrifter från musikvetenskap XC VIII). Ejeby, 2011. 286 s., ill., CD. ISBN 978-91-88316-60-8

Den smått unika svenska vistraditionen med rötter i 1700-talets sällskapsvisa utvecklades på 1900-talet att bli mer scenisk. Marita Rhedin har ägnat sin avhandling åt framväxten av den svenska visan på estraden 1900–70, speciellt framförandep Praxis och förändringar av framförandeideal över tid. Det är fråga om en musikalisk genre som tidigare skildrats brett av Per-Erik Brolinson och Holger Larsen i *Visor till nöjets estrader* 2004. Rhedin begränsar sig här till ett fåtal viktiga artister under tre olika perioder. Genom exempel valda ur deras repertoarer vill hon visa på

röstanvändning och musikalisk/textlig gestaltning. Den litterära vissången sätts in i ett socialt och kulturhistoriskt sammanhang – det är med andra ord en musiketnologisk studie.

Det källmaterial som författaren utgår från är dels inspelningar, huvudsakligen grammofooninspelningar, dels recensioner och artiklar i dagspress och tidskrifter från den aktuella tiden. I fråga om senare tid bidrar hon med eget intervjumaterial.

Undersökningen är kronologiskt anlagd och Rhedin har valt att specialstudera tre tidsperioder som vardera har fått ett kapitel. I vart och ett av de här tre kapitlen presenteras två till fyra vissångare som får representera epoken med en inspelning var – inspelningen finns också på den bifogade CD:n. Tyngdpunkten i avhandlingen ligger på de två första tidsperioderna där man kan följa framväxten av den litterära visan som genre.

I den första epoken, 1910- och 20-talen, får vi möta fyra mycket olika artister, mer eller mindre professionella, som får representera vissången på den offentliga scenen vid den här tiden. Det är fråga om tre män och en kvinna, lutsångaren Sven Scholander, bondekomikern Skånska Lasse (Theodor Larsson), romans- och vissångaren Nils G. Svanfeldt och vissångerskan och bygdemålsberättaren Ida Gawell-Blumenthal (Delsbostintan). För var och en lämnas en kort biografi, följd av en beskrivning av deras framförande i den valda inspelningen. Det är framför allt Scholander som med sitt distinkta uttal och följsamma lutackompanjemang pekar framåt och lägger grunden för den svenska lutsångartraditionen. De fyra artisternas sångsätt, röstanvändande och repertoar skilde sig åt väsentligt. Men gemensamt för deras framträdande var att de med mimik, gestik och kommentarer interagerade med publiken.

Vissångens placering i förhållande till privat, halvoffentlig och offentlig sfär diskuteras

bland annat med hjälp av Habermas teorier om borgerlig offentlighet som demokratisk modell. I borgerliga kretsar levde visan främst i halvoffentliga sammankomster, musikaliska och litterära, och de framträdande var amatörer. Det fanns uttalade klass- och könskonventioner. Scholander, som hade borgerlig bakgrund, bröt mot konventionen när han i allt större utsträckning försörjde sig på vissången. När Ida Gawell-Blumenthal, prästdotter och läkarhustru, uppträdde på scenen bytte hon skepnad och intog Delsbostintans roll, iklädd folkdräkt.

"Den litterära visans guldålder" är rubriken på den tidsperiod som omfattar 1930- och 40-talen. Filmen, radion och grammfonen blev nya viktiga medier för spridning av både schlager och visor, och en ny sorts artist kom fram med ett sångsätt anpassat till mikrofonen. Visan blev nu det helsvenska alternativet till jazz och schlager och fick stå för äkthet och till och med svenskhet.

Tre visartister representerar den här perioden: Evert Taube, Karin Juel och Gunnar Turesson. Taube och Turesson gjorde visserligen åtskilliga grammfoninspelningar och radioframträdanden, men var i första hand scenartister. Karin Juel däremot mötte sin stora publik i radion och via grammfoninspelningar. Valet av frontfigurer är inte alldeles självklart. Det fanns ju många fler viktiga visartister vid den här tiden: Lillebror Söderlundh, Margareta Kjellberg, Ulf Peder Olrog och Vilhelm Julinder, för att nämna några, och man skulle önska en tydligare motivering till urvalet.

Författaren har här många olika infallsvinklar på periodens vissång, så många att det är svårt att redogöra för dem på denna begränsade plats. Enkelhet och naturlighet blir ett ideal. Personlighet och autenticitet i uttrycket blir viktigare än musikalisk och teknisk skicklighet. Visan rör sig inom ett fält som kan definieras som både offentligt och privat,

folkligt och exklusivt, enkelt och konstfullt, intimt och populärt. Samspelet mellan liv och verk kommenteras och där är Taube ett givet exempel.

Definitionen av litterär visa, en genre som alltså är fullt utbildad på 40-talet och som blivit ett eget repertoarområde, diskuteras ingående. Det kan vara fråga om tonsatta dikter av kända skalder, t.ex. Ferlin eller Dan Andersson, men begreppet kan också användas om visor med skriftlig förlaga och som inte levt i muntlig tradition. Författaren påpekar att en viss kanonisering av kända litterära visor pågår under 40-talet och visorna blir författaranknutna – man sjunger Karlfeldt, Ferlin etc. De vissällskap som bildades under denna gyllene period, t.ex. Visans Vänner, kan ses som en förlängning av den borgerliga salongen.

"En andra visvåg" är rubriken på 1960- och 70-talens stora intresse för visan med visprämen Storcken och Visfestivalen i Västervik som de främsta scenerna. Visbegreppet utvidgas alltmer genom att populärmusikaliska former fusioneras med visan. Två portalfigurer från denna tid, Fred Åkerström och Cornelis Vreeswijk, står båda för ett brott mot den existerande vistraditionen. Vreeswijk hämtar inspiration från bl.a. bluesen och jazzen och inför också nya tekniker i sitt gitarrackompanjemang. Åkerström var ju främst uttolkare av andras visor och hans känslomässigt dynamiska gestaltning beskrivs här mycket välfunnet med en modell hämtad från Stanislavskijs teorier om "den upplevande skådespelarkonsten".

Hur har då sångsätt och röstideal förändrats under åren 1900–70? I korthet kan nämnas att temposkiftningar och ritardando var en del av texttolkningen hos de äldre lutsångarna, medan de senare trubadurerna gör rytmiska tånjningar och pauseringar inom ett stabilt tempo. I det senare fallet har också melodin

varierats under inflytande av populärmusikaliska stilelement. En sådan påverkan kan också märkas i fråga om röstkaraktären, nämligen en gradvis ökad acceptans för "opolerade" (skrovliga, pressade) röster. Normen för artikulation har ändrats från mycket tydlig hos den första periodens vissångare till mindre distinkt hos 60-talets yrkestrubadurer. Här hänvisas bland annat till John Potters teorier om att stilistisk förnyelse frammanats ur behovet att söka mer ändamålsenliga sätt att förmedla en text, vilket i sin tur är beroende av det sociala sammanhanget.

Man kan alltså följa förändringarna i en lång linje från Scholander till Vreeswijk. Men jag tror mig också se en socialt betingad linje. För mig är det slående att de olika vissångarnas sociala bakgrund har styrts deras repertoarer, framträdanden, scener och publik – från Scholander och Svanfeldt med borgerlig bakgrund och borgerlig publik, via sångare med anknytning till de radikala Klarapoeterna, fram till yrkestrubadurerna på den politiska vänsterkanten.

Det här är en ovanligt välskriven och lättläst avhandling där vi kan följa vissångens framväxt på estraden via mönsterbildande sångare. Som helhet innehåller den många spännande aspekter och infallsvinklar på både vissångarna och vissången, allt styrkt med teoretiska resonemang och med ljudande exempel på den medföljande CD:n.

Märta Ramsten

## Sgt. Pepper and the Beatles

*Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today.* Red: Olivier Julien.

Aldershot: Ashgate 2008. 190 s., notex. ISBN 978-0-7546-6249-5

Får jag presentera en bok om den skiva vi alla är bekanta med sedan många år: *Sgt. Pepper*

*and the Beatles*. Vid det här laget är det som vi alla vet till och med 45 år sedan det begav sig, men intresset för Beatles musik lever vidare trots att vi lever i en tid som inte bara i tid räknat befinner sig allt längre från det ofta rosafärgade 60-talet. Inte minst det sätt som musik görs på och lyssnas på hade inte ens de visionära män som spelade in *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* kunnat gissa sig till.

Man kan nog lugnt utgå ifrån att samma kvartett inte heller kunde förutse att deras musik skulle utgöra det sannolikt främsta forskningsobjektet inom den gren av musikvetenskapen som tämligen mossigt ofta kallas populärmusikforskning. Mest omskrivet av alla Beatles alster är just ämnet för denna antologi, redigerad av Olivier Julien som 1999 skrev sin doktorsavhandling om Beatles klangvärld. Juliens egen text tillhör majoriteten av texterna i denna välskrivna antologi, nämligen den del som är både läs- och tänkvärd.

De texter som jag upplever som intressantast i boken är i samtliga fall de som inte är traditionellt musikteoretiskt analytiska. Det är sannolikt ingen slump. Läser man t.ex. Naphtali Wagners bidrag ("The Beatles' psycheclassical synthesis: psychedelic classicism and classical psychedelia in Sgt. Pepper") förstår man nog varför. Wagner använder schenkeranalys (det var nog första gången den meningen förekommit!) för att få till ett samband mellan konstmusik och psykedelia. Det är inte bara dömt att misslyckas, det blir förutsägbart nog knappast ett övertygande resultat av det försöket. Påminner om att skruva i en skruv med en hammare – är man tillräckligt okänslig så går det.

En annan spik som flera författare kokar soppa på är missuppfattningen att denna skiva är ett konceptalbum. Det finns tillräckligt många uttalanden från nyckelpersoner för att avfärda den infallsvinkeln. Likväl dyker den upp till och med i ett sammanhang som detta,

med forskare som borde veta bättre. Än värre är det när man använder tanken på *Sgt. Pepper* som konceptalbum för att driva igenom sina hypoteser. Nog om detta. Bättre att hylla solskenet än att förbanna regnet. Annorlunda uttryckt: jag lyfter fram de artiklar som utgör angenäm läsning.

Michael Hannan slår ett välbehövligt slag för ljuddesignen på skivan. I detta lägger han såväl musik som ljud, instrument, röster, förinspelade ljud och hur man processade dessa, men även inspelningarnas oönskade ljud, mixningen och hur alla dessa element struktureras på skivan. En undersökning som denna må vara latent anakronistisk, men synnerligen relevant i lyssnarnas öron i dag.

Rätt person på rätt plats kan man utan vidare säga om David Reck, som i många år har fördjupat sig praktiskt och teoretiskt i den indiska musikskatten. Hans kapitel om relationerna mellan Beatles och just den indiska musiken utgör en frisk fläkt. Reck skriver med lättsam pondus och får mycket sagt utan att vara långsökt, tvärtom är detta kapitel fyllt av konkret information – i motsats till vissa kapitels långsökta spekulationer – och kontextualiserar Harrisons, Lennons och McCartneys förhållande till indisk musik såväl musikaliskt som socialt på ett övertygande sätt.

En aspekt som inte är musikvetenskaplig i strikt mening, men som otvivelaktigt är en väsentlig del av ett albums helhet är skivomslaget. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* pryds av ett ikoniskt omslag som i likhet med musiken utgjorde en förändring av hur omslagen förväntades se ut och fungera på 1960-talet. Utgångspunkten i artikelförfattaren Ian Inglis text är dels att gruppen genom att omgärda sig med betydelsefulla karaktärer uttryckte en förmåga att överskrida spatiala och tidliga gränser, dels att omslaget i högre grad än något annat skivomslag fick status som konst.

Slutligen vill jag lyfta fram redaktören Olivier Juliens eget bidrag till samlingen, en text som lyfter fram och problematiserar uppkomsten och utvecklingen av den fonografiska traditionen. I processen som omfattar förändringen från singeln till LP:n och studion som kreativt musikredskap jämförs Beatles inspelningar med Beach Boys *Pet Sounds* och Frank Zappa and The Mothers of Inventions *Freak Out!*, där både de vertikala och horisontella processerna beaktas.

Genom i första hand Juliens, men även de andra framstående bidragen, kan man inte bara ha överseende med de mindre lyckade artiklarna, utan också sannolikt få en ledtråd till varför Beatles musik fortfarande är relevant, även om det är ett antal år sedan det var "twenty years ago today".

Thomas Olsson

## X. Tre etyder över ett tema av Iannis Xenakis (1922–2001)

Andrej Slávik: *X. Tre etyder över ett tema av Iannis Xenakis (1922–2001)*. Diss., Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, 2011. 321 + 145 s. (disputationsupplaga).

Denna doktorsavhandling i idé- och lärdomshistoria består av en avhandlingsdel och en del som innehåller ett förklarande och reflekterande kapitel – "Exposition" – avfattat på engelska. Här ingår också avhandlingsdelens fotnotsapparat och bibliografi. Uppläggningsen sammanhänger med Sláviks uttalade strävan att ansluta till det regelverk som gäller i samband med konstnärlig forskning, vilket han motiverar i expositionskapitlet.

Avhandlingen handlar om den grekisk-franske tonsättaren, arkitekten med mera, Iannis Xenakis, och dennes idévärld. Den har



formen av tre "etyder" kring olika aspekter av hans liv och tänkande, varvid den första heter "Nollpunkten: Xenakis som formalist". Den inleds med ett motiv som återkommer i samtliga studier och som handlar om den unge grekens ankomst till Gare d'Austerlitz den 11 november 1947. I anslutning därtill följer en liten skiss över det franska intellektuella landskap som mötte honom, med en särskild markering vid existentialismen. Med detta börjar presentationen av ingenjören med en ambition att genom abstraktion och formalisering finna ett slags "estetisk nollpunkt". Från en sådan skulle han mer eller mindre automatiserat kunna realisera en musikalisk idé som ett klingande objekt. Slávik presenterar därmed den kanske vanligaste bilden av Xenakis. Här blir den emellertid den ena sidan av en tvetydighet, vilken resten av avhandlingen skall utforska.

Den andra etyden har titeln "Genombrott: Xenakis som vitalist". Här hamnar den individuella personen i centrum. Han var uppväxt i Rumänien, utbildad i Grekland och aktiv i den grekiska motståndsrörelsen under andra världskriget, med en svår skada som följd. Krigets anarki blir ett slags historisk nollpunkt i berättelsen, en motsvarighet till den estetiska. Strävandena att fylla algoritmer med ett emotionellt innehåll knyts nu samman med tanken att introducera en störning i de axiomatiska systemen. I fokus står här Xenakis' intresse för naturen i såväl vetenskaplig som omedelbar mening. Ett intensivt upplevelseflöde ställs i skarp kontrast till den formalism, vilken enligt den inledande etyden ville jämföra konstnären med en rymdpilot som med den automatiserade kalkylens hjälp kunde behärska alla upplevelsegalaxernas inbördes relationer. Xenakis får ett janusansikte. Den ena sidan visar en total rationell kontroll; den andra öppnar existentiella avgrunder.

I den tredje etyden, som har den homeriskt turnerade rubriken "Vägskäl: den

mångförslagne Xenakis", skall antinomin upplösas. Förutsättningen finns i filosofihistorien och diskussionen rör sig från Platon via försokratikerna till Epikuros. Här menar Slávik att Xenakis har funnit den princip, som med Lucretius latinska benämning på atomernas nödvändiga avvikelse från en förutsedd bana kallas "clinamen". I förening med tankegods från all världens kulturer skall denna nödvändiga osäkerhet bilda grundvalen för såväl Xenakis' livshållning som för hans estetik. Enligt Slávik kan denna sammanfattas med det enda ordet dramaturgi. Detta diskuterades vetenskapligt av Aristoteles och har knappast blivit mindre intressant sedan dess. Ofrånkomligen har det en central roll i organisationen av klingade förlopp, vars delar med Aristoteles ord i Jan Stolpes svenska översättning följer på varandra "med nödvändighet eller sannolikhet". I Sláviks avhandling tillerkänns dessutom performativiteten stor betydelse, liksom den traditionella form av mimesistänkande, som så många undvikit att se hos Xenakis.

Andrej Slávik har skrivit sin avhandling inom idé- och lärdomshistoria. Detta märks bland annat på det att han undviker att stödja bärande resonemang på analys och tolkning av musikverk. När han redovisar musikbeskrivningar hämtas de från etablerade musikforskare. I gengäld uppvisar avhandlingen en säkerhet i att hantera vetenskapliga, filosofiska och allmänskulturella diskussioner, som man ofta saknar på musikvetenskapligt område, även i de bästa familjer. Förvisso sträcker sig ambitionerna att placera in Xenakis i olika intellektuella traditioner ibland väl långt. Det gäller bland annat den inledningsvis nämnda existentialismen, men också försöken att via den matematiska strukturalismen knyta hans ståndpunkter till den intellektuella rörelse som från 1950-talet formades i Claude Lévi-Strauss' efterföljd. Med tanke på de påfallande

olikheterna i ontologiska förutsättningar som finns mellan den matematiska strukturalismens företrädare och Lévi-Strauss efterföljare förhåller jag mig ganska skeptisk till försöken.

Även om Xenakis' starka band till antikens tänkande är otvetydiga, vill jag också sätta ett litet frågetecken för tesen att Epikuros' nödvändiga avvikelser skulle vara något slags ofrånkomligt tema när det gäller hans skapande från en estetisk nollpunkt. Som Xenakisbeundrare accepterar jag med glädje den antinomi som presenteras i de första två etyerna och början av den tredje. Den berikar bilden av människan, ingenjören och konstnären. Men jag tror att Slávik här går i en av idéhistorieskrivandets vanligaste fallgropar, nämligen övertolkandet. Trots allt fanns en rad förhållanden som kan förklara spänningarna mellan kontroll och rationalitet å ena sidan och de emotionella och existentiella avgrunderna å den andra. En viktig faktor, som åtminstone ger en intressant bakgrund till Xenakis' subtila och inte alltid helt rationella känsla för klangfärg, är Olivier Messiaens inflytande. Detta kunde ha behandlats en aning utförligare, gärna i medveten kontrast till det som Le Corbusier utövade. Över huvud taget skulle jag vilja hävda att avhandlingen skulle ha stått på en mer stabil grund om de idéhistoriska resonemangen kompletterats med några studier av centrala verk och deras relationer till det aktuella musikutbudet.

Slávik tecknar emellertid inte bara en bild av det spänningsfyllda ansikte, som Xenakis under många år försökte dölja genom att på bild nästan enbart framträda i profil och halvprofil. De traumatiska upplevelserna under kriget vanställde vänster ansiktshalva, men de öppnade också för hans djupt humanistiska intressen. Avhandlingen ger oss dessutom några mycket användbara nycklar till Xenakis' estetik. Det faktum att dramatiken hamnar i centrum för intresset är bara början av vad

som kan bli en mycket intressant forskning. Detta gäller de musikformella aspekter av hans komponerande, där den traditionella förläranns verktyg känns trubbiga, men där Aristoteles resonemang är användbart. Vidare blir performativiteten en central dimension på ett sätt som ger en större innebörd åt både Xenakis' klangintresse och hans plats i efterkrigstidens musikaliska modernism. Att Slávik i denna avhandling inte mäktat med att genomföra en djupgående diskussion av hans förhållande till den traditionella, men under den sena 1900-talet alltmer uppluckrade konstnärsrollen, är en uppfordran inför framtiden.

*Sten Dahlstedt*

## Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950

*Svenska tangenter: Svenska pianister före 1950.* Red: Carl-Gunnar Åhlén. Caprice Records, CAP 21681 (Collector's Classics XII), 2010. 216 s., 4 CD, DVD.

Ett växande intresse för restaurering och återutgivning av musikinspelningar från ljudteknikens barndom har kunnat iakttas under de senaste tjugo åren. Under titeln *Svenska tangenter* har nu för första gången en stor samling tidiga svenska pianistupptagningar utgivits. Denna box är sammanställd av Carl-Gunnar Åhlén och består av tre delar: en packe inspelningar med ett sextiotal pianister, en bok om 216 sidor med utförlig information kring det klingande materialet, samt en DVD-skiva med tolv radioprogram där Hans Leygraf samtalar med Jan Lennart Höglund om pianoundervisning och interpretationsfrågor. Åhlén har under lång tid bedrivit ett enastående arbete med publicering av tidigare förbigångna inspelningar. *Svenska tangenter* är den tolfte volymen i den av honom redigerade

serien *Collector's Classics*, vilken även inkluderar titlar som *Äldre svenska stråkkvartetter* och *John Forsell, den siste sångarfursten*.

Två huvudprinciper styrde urvalet av inspelningar till *Svenska tangenter*. För det första skulle de medverkande pianisterna ha debuterat före 1950, även om vissa av uppdragningarna stammar från den senare delen av seklet. För det andra skulle de ha "efterlämnat ett bestående intryck" under sin tid i Sverige, och helst ha varit verksamma som pedagoger. Att internationella storstjärnor som Annie Fischer och Simon Barere återfinns i samlingen kan verka överraskande. Det är inte uppenbart hur de sorterar under rubriken "svenska pianister", även om de var bosatta i Sverige under en kortare tidsperiod. Urvalet är emellertid inte grundat på ett krav att pianisterna skall vara födda, uppvuxna eller ens permanent bofasta i Sverige, utan istället på att de skall ha haft en inflytelserik verksamhet i landet. Vidare är Åhléns uttalade avsikt med denna antologi att teckna en bild av pianokulturen i Sverige genom att presentera smakprov av så många pianister som rimligen kan rymmas på fyra CD-skivor. *Svenska tangenter* syftar till bred överblick snarare än fördjupning och av utrymmesskäl är därför flera av inspelningarna nedkortade.

I den medföljande boken tecknar Åhlén den historiska kontexten kring upptagningarna. Här förmedlas inblickar i svensk inspelningshistoria och fascinerande fenomen som Beckomberga sjukhusradio och Sveriges Radios beredskapsband. Åhlén söker också en förklaring till att så få svenska inspelningar av pianister från tidigt 1900-tal finns bevarade. Han lägger en stor del av skulden hos Natanael Broman – som var musikchef på Sveriges Radio 1925–52 och främst tycks ha varit intresserad av att dokumentera sitt eget pianospel – samt hos bolagets överbibliotekarie Folke Lindberg och programdirektör Nils-Olof

Franzén – vilka var delaktiga i omfattande gallringar i Sveriges Radios arkiv. I slutet av boken finns dessutom en utmärkt, liten text där Gottfrid Boon förklarar huvudtankarna i sin psykologiskt inriktade pianistiska filosofi och tar avstånd från sin forna elev Käbi Laretei som han kallar avfälling, samt Tor Ahlbergs torra men sakliga kommentarer angående framförandet av Wiklunds första pianokonsert.

Bokens tyngdpunkt utgörs dock av ett miniatyruppslagsverk med utförliga inspelningsförteckningar, samt kortbiografier över pianister inom projektets intressesfär. Denna del kan fungera även som fristående referensverk. Såväl biografierna som inspelningskatalogen täcker nämligen ett långt vidare territorium än spåren på skivorna, och ett antal av de här upptagna pianisterna finns inte nämnda i någon av *Sohlmans musiklexikons* upplagor. De listade inspelningarna är inordnade under följande rubriker: kommersiella pianoskivor; radioinspelningar; övriga pianistinspelningar, och YLE – Finlands radio. Detta upplägg medför att man måste studera fyra olika register för att få klart för sig vad som finns bevarat med exempelvis Hilda Waldeland. Det hade varit enklare med en samlad förteckning för de läsare som vill undersöka vad enskilda pianister har producerat, men om syftet är att tydliggöra innehållet i Sveriges Radios eller YLE:s arkiv så är naturligtvis den i boken valda systematiken att föredra. Tabellerna är grafiskt välordnade och läsarvänliga trots att de rymmer mycket information. Man bör också lägga märke till att även om bokens omslag lovar "förteckningar över samtliga kända kommersiella pianoskivor och radioinspelningar m.m.", så listas här i vissa fall endast ett urval – det gäller exempelvis Ingemar Bergfelt, Kåge Dominique, Greta Eriksson och Irène Mannheim.

Återutgivning av gamla ljudinspelningar kan

vara behäftad med praktiska problem som det kan vara svårt att finna en idealisk lösning på. Det finns långt drivna möjligheter att eliminera brus och annan distorsion genom digital bearbetning, men sådana ingrepp i ljudmaterialet kan samtidigt leda till att musikens klangfärg påverkas. Skivornas ljud är renstädat, men pianotonen på vissa spår är starkt präglad av brusreduceringen. Instrumentet låter där artificiellt och digitalpianolikt (se exempelvis CD 2, spår 10 och 22). Balansgången har naturligtvis varit besvärlig, men jag misstänker att musikupplevelsen skulle ha gynnats av en mindre sträng bearbetning till priset av en något högre brusnivå.

Det finns dock registreringar av pianospel från åren strax efter 1900 som är helt brusfria: inspelningar på pappersrullar med stansade hål för självspelande pianon. På den första CD-skivan kan vi höra hur en Welte-Mignon-mekanisk spelar en av Emil Sjögrens och tre av Wilhelm Stenhammars pianorullar. Detta är intressant och betydelsefullt, men i sammanhanget är följande saker värda att begrunda: En Welte-Mignon-inspelning registrerade automatiskt pianistens tangentnedtryckningar i form av bläckmarkeringar, men hålen i de rullar som sedan tillverkades stansades för hand – vilket Åhlén framhåller som en förklaring till ojämnheter i anslaget hos självspelande pianon. Man skulle kunna tillfoga ytterligare egenheter hos denna in- och uppspelningsteknologi som klarlägger varför den bara kan ge en ungefärlig bild av en pianists konstnärskap. Det finns rent konstruktionsmässiga orsaker till att Welte-Mignon-systemet saknar förmåga att återge en framstående pianists klang. Welte-Mignon-pianot kan nämligen endast producera två olika ljudstyrkenivåer samtidigt, en för basen och en annan för diskanten. Det kan alltså inte spegla hur en pianist balanserar tonerna i ett ackord mot varandra, och denna faktor

är av fundamental betydelse för det klangliga intryck som musiken gör. Till detta kan läggas att pianorullarna spelas upp på andra instrument än de spelades in på – vilket förvisso i sig själv är tillräckligt för att underminera deras status som tillförlitliga framställningar av pianisters framföranden – samt en rad oklarheter rörande hur informationen om musikens dynamik har registrerats, i vilken utsträckning den har redigerats i fabriken och i vilken grad pneumatiken kan tänkas frambringa den fulla bredden hos pianistens dynamiska uttrycksskala. Om man känner till teknikens begränsningar kan man dock lyssna på återgivningar av pianorullar med delvis andra öron än på ljudinspelningar och finna mycket av intresse i dem.

Den främsta av de stora förtjänsterna hos *Svenska tangenter* är att boxen tillgängliggör tidigare svåråtkomliga inspelningar med en rad sällan hörda pianister. En tidigare stum del av vårt kulturarv kan därmed höras igen. Här finns fina framföranden av bland andra Olof Wibergh, Sven-Gunnar Andrén och Märta Ohlson. Ljudupptagningarna och den bifogade dokumentationen utgör bidrag till svensk pianisthistorieskrivning, men är också värdefullt grundmaterial för framtida fortsatt arbete med denna inriktning. Åhlén nämner att han ursprungligen planerade utgivningen av ytterligare en volym om fyra CD-skivor med pianistinspelningar där några få interpret skulle beredas större utrymme, men att denna plan inte har kunnat sättas i verket sedan nyutgivningen på Caprice avslutats. Man kanske kan tillåta sig att hoppas att entusiasten Åhlén, trots allt, kan lyckas finna en väg att förverkliga även en sådan kompletterande utgåva.

*Martin Edin*

## Sångare! En bok om svensk manskörssång och Svenska Sångarförbundet

*Sångare! En bok om svensk manskörssång och Svenska Sångarförbundet.* Red: Carlhåkan Larsén. Stockholm: Gehrman, 2009. 160 s. ISBN 978-91-7748-285-7

Att organiserad manskörssång i Sverige är drygt 200 år gammal och Svenska Sångarförbundet grundades i Stockholm 1909 föranledde Sveriges Körförbund 2009 att ge ut en sorts jubileumsbok "om svensk manskörssång och Svenska Sångarförbundet". På sina 160 sidor samlar antologin tio olika bidrag med manskörsfokus från sex manliga och en kvinnlig författare. Då boken "avser att i populär form och med olika infallsvinklar skildra tvåhundra år av manskörssång" (omslag) kan det vara irriterande men inte förvånande, att den förvisso innehåller ett person- och låtregister, men varken litteraturlista eller referenser och källor till citat.

För citat är det många av, inte minst i Carlhåkan Larséns "Vårt land! Vårt land! Några speglingar av manskörssång i svensk litteratur". Här belyses manskörssångens nerslag i den svenska litteraturen, exempelvis i August Strindbergs noveller och dikter och Birger Sjöbergs "Fridas bok". Litteratur spelar också roll i litteraturvetaren Johan Stenströms "Bort allt vad oro gör. Bellman i Uppsala, Lund och på andra håll". Stenströms bidrag förtydligar hur värdefullt ett tvärvetenskapligt perspektiv kan vara när det gäller historiska körfenomen. Hans analys av Carl Fredrik Lundqvists ("Lunkans") berättelse om nationsfesten på Luciadagen året 1858 går in på såväl studenternas behov att via sången, kostymeringen och den teatraliska gestaltningen få utlopp för sina homoerotiska fantasier som på alkoholens betydelse i sammanhanget (s. 76f.).

Att just Bellman fick ett så stort genomslag inom 1800-talets manskörskanon förklarar Stenström bland annat med att "drömmen om fri tillgång på rus och kärlek fick tillfälligt utlopp när man sjöng Bellman" (s. 82). Folke Bohlin belyser i "Samloms bröder! Den svenska körrörelsens uppkomst" framförallt studentsången i Uppsalas början på tidigt 1800-tal. Här berörs studentmiljöernas i Uppsala och Lund särskilda ställning samt de fosterländska perspektiv som gav upphov till att tolka nationalismen vokalmusikaliskt, så som redan hade skett på kontinenten, inte minst i Frankrike. Enskilda aktörers – som Johann Christian Friedrich Haefners – viktiga roll för manskörssångens inriktning och utveckling belyses. Särskild vikt lägger Bohlin på tesen att manskörssången i Sverige har sin början i Uppsalastudenternas sångliga hyllning till fältmarskalken Mauritz Klingspor den 24 oktober 1808 och att Johann Dillner hypotetiskt sett kan ha initierad marschen till slottet (ss. 13 ff.). Även Leif Jonssons historiska nerslag i manskörssången i Sverige under 1800-talet i "Stå stark, du ljusets rid-darvakt! Folkets enande röst – manskörens roll på 1800-talet" bygger i stort sett på författarens tidigare publikationer. Ändå finns det ett värde i att få en översikt till manskörssångens rambetingelser och samhällliga kontext i en sådan komprimerad form som här framläggs. Studentsångens roll i samtida dikotomier som natur och kultur, nationalism och skandinavism och det konstnärliga och det folkliga belyses och sätts i ett kontextuellt – inte minst politiskt – sammanhang. Här kan dock kritiskt anmärkas, att Jonssons användning av det organicistiska begreppet "samhällskropp" (s. 46) inte motsvarar den aktuella analysterminologin inom kultur- och samhällsvetenskaperna.

Antologin har en stor spännvidd och församlar både vetenskapliga och mer

journalistiska ansatser. Bidragens huvudrubriker utgörs av väl kända textcitat ur manskörsrepertoaren. Då den inte gör anspråk på att vara heltäckande, lovar antologin inte mer än den förmår åstadkomma. Manskörssångens visualisering över tid, delvis likformad med studentmössan som sitt tydligaste kännetecken, exemplifieras med olika illustrationer från tiden mellan 1869 och 2008. Omslagsbilden vittnar om en anakronism och kan tolkas som en hyllning till ett storslaget förflutet. Nej, en modern och självreflekterande antologi ser annorlunda ut. Här gäller det bland annat att befästa traditionen. Detta är föga förvånande med tanke på publikationens inriktning, där också Per-Olof Lunds och Carlhåkan Larséns "Vi äro muntra musikanter: 100 år med Svenska Sångarförbundet" ges 27 sidor utrymme. Antologins bidrag rör sig mellan ett okritiskt inifrånperspektiv och ett mera kritiskt-analytiskt utanförperspektiv. De flesta skribenterna har ett nära förhållande till manskörssången. Därför finns det tyvärr mindre utrymme att följa upp intressanta receptionsspår som de exempelvis lyser fram i Kajsa Hallhagens "'Käraste... systrar och vänner'. Hermeliner bland katterna: Intervju med kvinnliga dirigenter". Sofia Söderberg Eberhard ger en glimt av manskörssångens kulturella konstruktion när hon berättar om japanernas reaktion på henne som ledare av en manskör vid en konsert. Med tanke på hur ungt detta fenomen överhuvudtaget är – även i europeiska sammanhang – är det bara föga förvånande att "det verkade inte vara självklart att män i grupp kan låta sig instrueras och ledas av en kvinna" (s. 108).

Manskörshistorien och -receptionen andas mycket patos. Lennart Hedwalls "Mångdubbelt eko kring nejden far: Legenden Hugo Alfvén" är inte fri från denna heller, eftersom bidraget i viss mån går ut på att skriva fram legenden Alfvén. Detta understryks med meningar som

"även sett ur ett mer sakligt perspektiv är förstås Alfvén en storhet" (s. 85). Det tycks fortfarande vara lättare att skriva fram enskilda "storheter" än att undersöka körers och kördirigenters komplexa positionering mellan det estetiska och det sociala – framförallt i ett transnationellt perspektiv. Att körsången fortfarande främst beskrivs längs nationella gränser – med väldigt få utblickar över gränserna – gäller för stora delar av forskningen om olika körfenomen. Här har institutionens tradition fått sitt avtryck förlängt in i forskningsmetoden. Hur och varför OD har blivit "en modern ensemble med en berättigad plats i samhället", så som Cecilia Rydinger-Alin framhåller (s. 113), kan på detta vis inte förklaras. Här krävs bland annat en djupgående analys av körlivet i Europas utveckling sedan 1945 i ett jämförande perspektiv, eftersom andra världskriget utgör en markant skiljelinje för utvecklingen av manskörsreceptionen i olika länder. Carlhåkan Larséns "Epilog" bekräftar att det inte är en självklarhet att och varför manskör finns. "Manskör" är snarare en befäst kulturell och musikalisk konstruktion som får varierad med- och motvind sedan 200 år, vilket kommer att gälla även i framtiden. Detta förmår antologin endast ge en antydning om.

*Ursula Geisler*

## Sångbart: Alf Henrikson och musiken

*Sångbart: Alf Henrikson och musiken.*

Red: Christer Åsberg. Huskvarna: Alf Henrikson-sällskapet, 2011. 128 s., ill. ISBN 978-91-976849-4-1

Humanisten, stilisten, författaren och versmakaren Alf Henrikson (1905–1995) hade i sitt skrivande ett närmast konstant förhållande till musik, och detta på olika plan. Han skrev

sångtexter och libretton i original och översättning; lyrik till såväl visor och schlager som opera. Ämnesmässigt är musik av olika slag ofta föremål för Henriksons dagsverser, och han var omvittnat intresserad av samspelet mellan toner och ord, en relation han gärna dryftade i resonerande artiklar.

Mest genomgripande är dock den inherenta musikalitet som präglar snart sagt hela författarskapet på både vers och prosa: språkets rytm, satsmelodiken, meningar som tycks längta efter att ljuda. Denna kvalitet har förstås inte undgått hugade kompositörer: många av Henriksons verser – metriskt perfekta och på de flesta kända versmått – har blivit tonsatta i efterhand, och inte så sällan lockat fler än en kompositör till samma text. Dikter som "Rundgången" och "Alla människors vals" har till exempel inte mindre än åtta olika tonsättningar vardera registrerade hos STIM!

Detta och mycket mer kan man läsa om i antologin *Sångbart: Alf Henrikson och musiken*. Författarna – forskare, musiker, journalister och förlagsfolk – lägger en perspektivrik mosaik över de musikaliska sidorna i författarskapet. Henriksons egen röst saknas inte heller: publikationen är generöst illustrerad med hans verser, ofta i sällskap av kongeniala bilder av tecknare som Björn Berg och Birger Lundquist.

Alf Henriksons penna var verksam under större delen av 1900-talet, med allt vad det innebar av utveckling och tendenser i musiklivet. Dessa rörelser inom såväl den lättare som mer konstfulla musiken är något han inte bara förhåller sig till och tematiserar i sitt skrivande utan, som framkommer i flera av bokens bidrag, också var en aktiv del i.

Musiktemat antyds redan i Henriksons debutsamling från 1927, betitlad *Jazzrytm*. Rytmen ifråga syftar här visserligen snarare på modern (urban) tidsanda än på kompositionsmässig inspiration av genren. "Jazz" var ju vid denna tid, som Claes-Göran Skoglund

diskuterar i sin artikel, ett modebegrepp som användes om snart sagt allt som ansågs modernt. Men Henrikson kom inom kort (anställningen vid *Dagens Nyheter* startade 1929) att skriva direkt om jazzmusik i sina dagsverser, och gjorde ingen hemlighet av sin ljumma inställning till "lätena". Däremot hyste han en stor beundran för, och lät sig influeras av, spirituals och tidens afroamerikanska poesi, av vilken han kom att introducera flera dikter av Langston Hughes för en svensk publik.

Ett annat dagsversstoff i tiden hittade Henrikson i student- och manskörssången som båda spelade viktiga roller under 1900-talets första hälft. För studentsångens del intog Wennerbergs *Gluntarne* en stark ställning hos den bildade allmänheten, varför det var ett tacksamt material att parodiera och travestera. Även manskörssången som upplevde en högkonjunktur under 1930-talet fick ofta finna sig i humoristiska skildringar av manér och repertoar.

Förutom ämnessfärer är också samarbeten föremål för antologins skribenter, däribland Henriksons samöre med kompositörer som Hilding Rosenberg, Lars-Erik Larsson och Daniel Helldén. Sten Dahlstedt beskriver till exempel hur Henrikson och Rosenberg med det experimentella sångspelet *Resan till Amerika* (premiär på Kungl. Teatern 1932) föresatte sig att förnya musikdramatiken formellt och innehållsligt. Trots goda tankar blev dock verket ingen vidare framgång, utan lades ner efter bara några föreställningar.

Trots mångfalden av aspekter på Henriksons verk, verksamheter och sammanhang lyser åtminstone ett ämne med sin frånvaro: ett övergripande resonemang om Henriksons konstsyn och estetiska preferenser med bäring på musik. Hur värderade han de genrer han skrev i och om, och kan man tala om någon förändring över tid? I enskildheter kommenteras skaldens uttalade synpunkter av olika

skribenter, och flera av Henriksons estetiska reflektioner i artikelform är medtagna i boken. Tyvärr sammanförs dock inte dessa uppslagsändrar i någon närmare analys vilket är beklagligt eftersom de är mångtydiga och ibland motsägelsefulla.

Att Henrikson till exempel hyste motvilja mot vad han uppfattade som "svulstighet" i musiken, såväl i traditionell opera som inom den sentimentala populärsången, finns belagt. I en artikel från 1930 som återges i antologin utgjuter han sig över "tidens lyte": det frosseri i sentimentalitet som han menar präglar samtidsmusiken. Själv hade han inget till övers för det tårdrypande: "sentimentaliteten är den minst kultiverade formen av konstintresse", slår han fast. Hans egen dikt med sin sparsmakade och exakta diktning står i ett närmast antitetiskt förhållande till sådan svulstighet, vilket i sig kunde förtjäna en kommentar.

Vad den lättare musiken anbelangar var Henrikson själv verksam i schlagergenren med många texter, däribland melodifestivalbidraget "Annorstädes vals" med musik av Dag Wirén som Ingvar Wixell tog hem segern med 1958. I andra sammanhang driver han med schlagerhantverket, i synnerhet standardiseringen och kommersialiseringen, vilket vittnar om ett sammansatt förhållande till bruksskrivandet som vore intressant att belysa. En klassiker härvidlag är halvfabrikatet "Universalschlager" som publicerades första gången 1935 – en uppställning av färdiga versrader med utbytbara ord som schlagermakarna erbjuds kombinera ihop till egna succésånger.

Det är något ointagligt över Alf Henrikson, trots hans avklarnade stil, stilla humor och förhöjda enkelhet. Kanske har det att göra med omfattningen av hans litterära produktion vilken är oöverskådlig även för den mest initierade kennaren (bara dagsverserna lär uppgå till omkring 20 000!). Det är också ämnesvidden som är respektgivande – från

sångöversättningar på kinesiska till folkbildande fackprosa i allehanda ämnen.

Att Henriksons förhållande till musiken i sig är ett enormt område inser man snart vid läsningen av denna antologi, och en brasklapp om detta läggs in redan i inledningen. En rättvisande helhetsbild sägs "kräva skrivare av Alf Henriksons mått", varför anspråken blir därefter: man får "begränsa sig till några glimtar och provbitar". Detta är naturligtvis oundvikligt i en utgåva av detta slag, likaså att en del provbitar skimrar mer än andra. Christer Åsbergs avsnitt om sångbarheten i Henriksons texter hör till bokens verkliga höjdpunkter med sina klarsynta analyser av enskilda stilmedel, ordvändningar och rytmiska och klangliga grepp hos skalden, vilka ger läsaren en välgörande närkontakt med stilen.

Avslutningsvis kan man fråga sig hur det var bevänt med Henriksons eget musicerande. Att han var musikalisk står utan tvivel och han ägde flera instrument, men som framgår i boken var han tydligen vare sig musiker eller sångare i egentlig mening. Kunskapen om det musikaliska hantverket var dock uppenbarligen tillräcklig för att skildra det träffsäkert och med förundran. Så till exempel i "Vanans makt" från 1965:

Den skicklige pianisten tvekar aldrig mer.  
Han utmäter septimackordet i luften  
innan hans hand slår ner.  
Från hans fingertopp till hans öra som  
styr honom underbart  
går tonen med ljusets hastighet och  
icke med ljudets fart.

*Karin Strand*



## Horneman: En kunstnerslægt

Inger Sørensen: *Horneman: En kunstnerslægt*.  
Köpenhamn: Museum Tusulanum, 2011. 397  
s. ISBN 978-87-635-3740-7

Inger Sørensen har ägnat mer än tio år åt två centrala musikaliska gestalter i 1800-talets Danmark, Niels W. Gade och J.P.E. Hartmann, vilka bägge tillägnats biografier och utgåvor av brevsamlingar. I sin senaste bok har Sørensen uppmärksammat den konstnärliga släkten Horneman, och framförallt tonsättaren Christian Fredrik Emil Horneman, som var en viktig gestalt i Köpenhamns musikliv under andra hälften av 1800-talet. Initiativet till boken kom från Jytte Bondesen, änka till C.F.E. Hornemans sonson, som även finansierat den till stor del då Inger Sørensen kontrakterades att skriva. Tack vare Bondesens finansiering är boken också rikt illustrerad med en mängd färgtryck.

*Horneman: En kunstnerslægt* är en biografi över tre generationer av släkten Horneman. Boken koncentreras i huvudsak till den något egensinnige tonsättaren Christian Fredrik Emil Horneman (1840–1906). Den inleds med två kortare biografier över C.F.E. Hornemans farfar, porträttmålaren Christian Horneman (1765–1844), och hans far, musikhandlaren, -förläggaren och tonsättaren Emil Horneman (1809–1879). Det främsta källmaterialet till Christian Hornemans biografi har Sørensen hämtat från hans stambok, där man kan följa hans resor i Europa som miniatyrmålare och de människor han träffade på vägen. Här finns samlat en mängd teckningar, skisser och hälsningar skrivna och ritade av såväl kända som okända människor, släkt och vänner som han träffade på vägen. Han gjorde bekantskap med bland andra Beethoven och för eftervärlden är denne Hornemans mest kända verk det miniatyrporträtt han målade av just

Beethoven 1802, och som återfinns i många Beethovenbiografier och annan litteratur. Emil Horneman var den förste som kom att ägna sig helt åt musiken, även om han började utbilda sig till bildkonstnär. Det var dock som musikhandlare och förläggare han kom att göra sig mest känd.

C.F.E. Horneman beskrevs i sin samtid som temperamentsfull, impulsiv, kolerisk, stridbar, irriterbar m.m., karaktärsdrag som påverkade hans verksamhet och personliga relationer starkt. Hans betydelse i Köpenhamns musikliv var omfattande. Han var i stark opposition till Niels W. Gade vilket präglade hans verksamhet. Han arbetade hela sin karriär för att bana vägen för ny dansk och nordisk musik. Horneman uppfattade Gade som konservativ och ett hinder för de yngre tonsättarna i staden, varav han själv var en. Efter att ha utbildat sig vid musikkonservatoriet i Leipzig började han redan tidigt i sin karriär att arbeta för att förändra stadens musikliv. Han grundade och verkade som dirigent i större musikprojekt såsom musikföreningarna Euterpe och Konsertforeningen, samt de offentliga Lördags-soiréerna på Casino. Hans musikföreningar skulle fungera som alternativ till Gades' allt mer konservativa, men dominerande Musikforeningen. Horneman satte alltid den nya nordiska musiken i centrum, och lyfte fram modernare musik från kontinenten. I *Nordiske Musikblade* verkade Horneman också för utgivning av ny nordisk musik, där som redaktör tillsammans med Edvard Grieg och August Söderman. Han verkade även som motpol på det musikpedagogiska området och grundande ett musikinstitut där kärnan i hans utbildning var notläsning och musikteori.

Sørensen lyfter fram att Hornemans relation till Gade var något ensidig, och att det var Horneman som fokuserade på Gade, medan Gade i stort sett ignorerade Horneman. Det är inte endast Hornemans förhållande till

Gade som betonas. Trots att Horneman inte fick så stor uppmärksamhet av Gade var hans betydelse stor då hans verksamhet i allra högsta grad bidrog till att vidga musiklivet. Sørensen lyfter hela tiden fram Hornemans relation till Edvard Grieg, som även fått en särskild del av ett kapitel i boken. Denna relation verkar ha varit viktig för båda tonsättarna, men Sørensen visar att den var allt annat än okomplicerad – mycket beroende på Hornemans något knepiga karaktär. Sørensen lyfter fram relationen mellan Horneman och Grieg ytterligare genom den separata utgåvan av korrespondensen mellan de bägge. Denna utgåva tillkom i samband med detta projekt och gavs ut som ett separat band i anslutning till denna bok. (*Et venskab: C.F.E. Hornemans korrespondance med Edvard Grieg 1863–1898*. København: Museum Tusulanum, 2011.)

Boken är uppdelad i tre huvuddelar som behandlar de tre generationerna, varav den tredje delen om C.F.E. Horneman utgör tre fjärdedelar av hela boken. Denna är i sin tur indelad i nio kapitel, varav de fem första utgår från hans olika projekt. Tre kapitel ägnas åt hans musik – hans opera *Aladdin*, hans teatermusik och hans kantater. Musiken beskrivs inte i detalj även om kapitlen är ägnade åt specifika verk. Endast verkens tillkomstsituationer och receptioner undersöks. I flera fall var tillkomstsituationen problematisk genom dispyter mellan Horneman och Det Kongelige Teater, och receptionen var inte alltid den bästa. Det sista kapitlet behandlar Horneman som person och går djupare in på exempelvis relationen med Grieg. Dispositionen har tendensen att generera en hel del upprepningar i och med att den har en övergripande tematisk karaktär. Det är dock intressant att dela upp det på detta sätt i och med att det tydligt visar de olika sätt på vilka Horneman påverkade musiklivet i Köpenhamn.

Gade har fått en mycket stor plats i

Köpenhamns musikhistoria då han under mitten och senare delen av 1800-talet onekligen var en central gestalt där. Det är därför intressant att Sørensen lyfter fram Horneman och betonar dennes position i opposition mot Gade. Även om Horneman inte fick lika stort genomslag som tonsättare är hans verksamhet som dirigent och ledare för en rad nya musiksällskap av stor betydelse för förståelsen av Köpenhamns musikliv under senare delen av 1800-talet. Sørensen har med denna undersökning gått igenom och kartlagt ett mycket stort material som inte bara behandlar personen C.F.E. Horneman, utan även musiklivet i Köpenhamn i stort. Denna biografiska framställning är således ett bidrag även till Köpenhamns musiklivs historia. Det kunde i min mening måhända ha blivit ännu mer intressant om ett vidare kulturhistoriskt perspektiv och kanske lite mer preciserade frågeställningar anlagts på detta material än vad som gjorts i denna biografi, där personen snarare än samhället sätts i centrum. Men detta är den första fullständiga biografien som tillägnats C.F.E. Horneman så enbart genom detta erbjuder den en intressant undersökning och många uppslag till vidare forskning.

Anne Reese Willén

## Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation

Christian Troelsgaard: *Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*. Köpenhamn: Museum Tusulanum, 2011 (Monumenta musicae byzantinae Subsidia IX). 141 s. + bil. ISBN 978-87-635-3158-0

En ny bok om bysantinska neumer: det är en stor händelse som förtjänar mer

uppmärksamhet än bara denna lilla recension. "Men varför det då?" frågar sig mina musikvetarkollegor. Låt oss därför börja med litet bakgrund. Standardintroduktionen till musikhistorien går igenom den katolska kyrkomusiken och nämner möjligen snabbt neumerna innan den landar där vi känner oss hemma: hos Guido av Arezzo och utvecklingen av det västliga notsystemet. Men i den ortodoxa halvan av Europa levde neumerna kvar, och gör så än idag inom vissa kyrkor.

Till skillnad från noter, anger neumerna inte absolut tonhöjd, utan kan t.ex. ange relativ tonhöjd, i förhållande till föregående ton. Bysantinsk notation kan dessutom delas upp i tre perioder: den äldsta, palaeobysantinsk notation, medelbysantinsk notation, och nybysantinsk notation. Den viktigaste att känna till är den medelbysantinska notationen.

Ett standardverk för studiet av medelbysantinsk notation är H. J. W. Tillyards *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, utgiven 1935. Mycket har emellertid hänt sedan det verket utgavs, och de engagerade forskarna har med otålighet väntat på dess uppföljare. Det är därför passande att publicerings- och forskargruppen Monumenta Musicae Byzantinae (MMB) vid Köpenhamns universitet, som inledde sin verksamhet med att ge ut Tillyards verk, nu ger ut dess uppföljare.

Christian Troelsgaard är författaren till detta verk och tillika nuvarande chef för MMB. Han har hållit oss på sträckbänken länge, eftersom utgivningen tillkännagavs redan 2001. Detta nya verk inte bara expanderar, korrigerar och kompletterar Tillyards verk, utan gör också en genomgång av studiet av bysantinsk notation i dagsläget. Här finns en kort men mycket innehållsrik vägledning till den bysantinska kyrkosångens teori och praktik, dess bakgrundshistoria, notationstyper samt metoder för transkription av dessa. Dessutom finns en

presentation av de bysantinska kyrkotonarterna, och olika sångstilar.

Sådana avsnitt som "53. Palaeographical Distinctions" och "54. Regional and Individual Neume Styles" gör emellertid boken användbar inte bara som lärobok för studenter utan även som referensmaterial för forskare. Trots deras korthet, sammanfattar dessa kapitel en stor mängd praktisk erfarenhet av studiet av manuskriptkällor. Bilagan innehåller fotografier av manuskript, som illustrerar de olika typerna av sångböcker, den historiska utvecklingen av den bysantinska notationen, och olika regionala särdrag för handskrivna notation. Trevlig och användbar är kartan över det bysantinska riket c:a 1150, där manuskriptens geografiska belägenhet visas.

Huvuddelen av boken ägnas åt att beskriva faktiska individuella neumer, deras intervall och rytmiska värde, liksom nyanserna för framförande och kriterier för användning av varje tecken. Jämfört med Tillyard är nästan alla tecken beskrivna mer detaljerat, med en tolkning av varje teckens namn. Denna tolkning är synnerligen väsentlig, eftersom det grekiska namnet innehåller viktig information om tecknets funktion. Här finns också rikliga referenser till äldre verk och nyare musikvetenskaplig forskning.

Varje grupp av tecken samlas i en sammanfattande tabell. Således finns sådana tabeller över intervalltecken, rytmiska tecken samt fraserings- och grupp-tecken. Detta ger å ena sidan en sammanfattning av varje avsnitt, å andra sidan blir det lättare för bokens användare att söka information om varje tecken. I varje tabell ingår, förutom tolkningar och kommentarer, en kolumn med värdet på ett tecken eller en grupp av tecken i den transkription som etablerades av Tillyard och motsvarande transkription som används i MMB:s *Transcripta*-serie.

Särskilt bekväm är den separata bilaga

"Quick Reference Card", som på ett kortfattat och genomtänkt sätt sammanfattar alla grundläggande betydelse, regler, neum-kombinationer, modala signaturer och inledningsnoter med hänvisning tillbaka till relevanta avsnitt i boken. Denna bilaga är uppenbart tänkt som ett hjälpmedel för forskaren att ta med sig till biblioteket eller helt enkelt för att användas som referens efter genomläsning av boken. Därför är denna bilaga också inplastad och har sin plats i en särskild ficka längst bak i boken. Tanken på en sådan sammanfattning är lånad från Tillyard, men förbättringarna är verkligen avsevärda.

Tyvär, tyvär, finns det några förargliga korrekturfel, både i texten och i tabeller. Flera av felen är sådana att man anar att de är knutna till bokens tillkomsthistoria, med många omarbetningar, så att vissa korsreferenser har blivit felaktiga. För en bok av denna sort borde emellertid rättelser tillhandahållas, tryckta på självhäftande papper, för enkel inklistring.

Sammanfattningsvis är jag uppriktigt glad för alla nuvarande och framtida studenter och forskare på bysantinsk musikkultur och vill uttrycka min uppriktiga beundran för författaren av ett sådant viktigt och mångskiftande arbete. Ack, vilken lättnad det hade varit om ett sådant verk hade funnits när jag var student!

*Julia Schlichtina Björklund*

## **Yoik: Aspects of Performing, Collecting, Interpreting**

*Yoik: Aspects of Performing, Collecting, Interpreting.* Red: Dan Lundberg och Gunnar Ternhag. Stockholm: Svenskt visarkiv, 2011 (Skrifter utgivna av Svenskt Visarkiv XXX). 116 s. ISBN 978-91-977013-9-6

Av denna samling av engelskspråkliga artiklar har fem av sex sitt ursprung vid en konferens i Jokkmokk 2006, arrangerad som det anges av "The European Seminar of Ethnomusicology (ESEM) together with The Swedish National Collections of Music and Åjtte". Lundberg och Ternhag förtjänar erkänsla för att artiklarna nu kommit ut.

Samlingens längsta artikel är av musiketnologen Beverly Diamond, känd kanadensisk forskare med ett specialområde kring inuiters samt indianska stammars/grupper (First Nations communities) kultur och musik i Canada. Den största delen av hennes hänvisningar och empiri i artikeln härrör från den förra stora befolkningsgruppen, samt med inslag av uppgifter från de samiska jojkarna, Wimme Saaris, Ulla Pirttijärvis och den samiske musiker Frode Fjellheims verksamheter. Alla dessa personer har vitt skilda bakgrunder. Frågorna som styr artikeln är: "How a globalized vision of modernity changed indigenous music", samt "how do contemporary indigenous musicians re-vision their post-colonial position". Den första frågan är således allmänt hållen, medan den andra frågan tycks förutsätta att de inhemska musikerna gör detta (och således inte bara forskarna inom området). Utifrån en modern jojk med Wimme Saari föreslås en ny teoretisk modell, "alliance studies" där "music's capacity for defining relationships may be as significant in the 21st century as studying music's role in defining identities has been for the past few decades. Indeed, our alliances produce our identities". Det kan vara vanskligt för läsaren att förstå detta, men den fortsatta genomgången visar att de huvudsakliga processer som Diamond tar upp handlar om de val som görs föra att särskilja eller 'mainstreama' musik, d.v.s. a) genremässiga och teknologiska val, b) vilket språk- och dialekt som väljs, c) i vilken utsträckning ljudmässiga och musikaliska citat används, d) hur samarbeten fungerar,

samt e) hur ägarskap och upphovsrättsliga frågor och problem tacklas.

Det sägs att om samiska artister får "heritage-funding for CD production", så beror detta ofta på "their yoik performances", ett uttalande som jag starkt betvivlar. Ser man till de LP och CD som producerats med stöd sedan 1970-talet överväger produktioner med modern samisk musik inom det stora populär-musikaliska fältet.

Det valda sättet ger en god inblick i de faktorer som alla har stor betydelse för hur de skilda artisterna går tillväga, vilka överväganden och val som tas. Som framgått ligger den empiriska styrkan i artikeln i betydligt högre grad inom det inuitiska området än inom Sápmi.

I något fall hänvisar Diamond också till samiska exempel, t.ex. sägs att "in the composition, 'Calkko-Niilas' (They Said He Was a Shaman), she [Pirttijärvi] and her producer, Frode Fjellheim, link them [Pirttijärvi och Niila Kitti] musically. They quote the archival tape, carefully counter-pointing the 13 beats of each phrase with a percussion pattern in 4/4-time" (s. 28). En analys av nämnda melodi på skivan visar emellertid att jojken här går i 5+6 (eller 3+2+2+4), liksom förövrigt hela spåret, dvs det finns ingen 4/4-upplevelse förutom fyra 'raka' slag i inledningen av låten. Jojken liksom den parallella melodistämman klingar hela tiden:



I vilken grad Diamonds metod, "alliance studies", kan bidra till att väva samman de många olika överväganden som artister gör i dagens massmedia när de framträder och gör sin jojk/sång/musik tillgänglig, är svårt att ta ställning till efter denna artikel. Möjligen ger ordet "alliance" fel associationer för mig som svensktalande, men Diamond har rätt i att de faktorer som här ingår i hennes metod är

viktiga och alla är avgörande för de val som artisten/jojkaren/musikern gör. Vad den som lyssnar sedan upplever och förstår är en annan, ytterligare mer komplicerad, historia.

Musiketnologen Ola Graff, som är en av de mest kunskapsrika forskarna inom samisk jojk, presenterar en fint disponerad artikel (men alltför kort, precis fem sidor) om samiskt upplevda samband mellan en jojks objekt och konstruktionen av likhet eller närhet till det jojkkade.

Musiketnologen Pirkko Moisala börjar, i sin artikel, lite olyckligt med "Sapme" (en stavning som jag aldrig sett, d.v.s.: Sápmi), som följs av en konstig formulering ("the traditional lands of free reindeer herding"); alla samer levde inte ens i historisk tid på renkötsel. Moisala säger sig vilja "examine the concerns and actions regarding Sami music transmission as an assemblage of bodies and actions" (s. 43), och därtill särskilt fokusera på "'place' for issues regarding Sami music education". Därpå ges en introduktion till Sápmi och av jojk av det slag som gjorts så många gånger. En kort introduktion av detta slag hade nog passat bättre som en del i bokens förord. Det konstateras att den samiska kulturen traditionellt var baserad på renkötsel, men samtidigt att "in reality, the occupational structure of the Sami does not differ much from that of the other populations of the same areas". Om detta är riktigt är skillnaden mellan samer i Sverige och Norge å ena sidan, och å den andra sidan, finska samer, den att endast de förra samerna har exklusiv rätt till renkötsel i sina länder. Som ett generellt påstående sägs även att man i jojkar till djur ofta imiterar djurens ljud. Det är förstas problematiskt att veta vad ordet "often" här skulle betyda, men "sometimes" hade enligt min erfarenhet varit bättre. Moisala kommer så strax in på "the artist, composer, and Sami activist Nils-Aslak Valkeapää (b. 1943)" (s. 48) och hans stora

betydelse. Tyvärr gick ju han bort redan 2001, vilket inte framgår av artikeln.

Artikeln är således hittills lite splittrad och av ojämn nivå men får ett bättre flyt när information om Wimme Saari och Ulla Pirttijärvi presenteras. Pirttijärvi deltog som ung i ett projekt "directed by Norwegian singer yoiker Mari Boine", som påstås vara den första samiska artisten som "based her music on country and western", något som måste förvåna alla som köpte samiska LP på 70-talet med artister som Åmmun Johnskareng, Åne Jorid, Piera Balto eller för den delen Nils-Aslak Valkeapääs LP *Vuoi, Biret-Maaret vuoi!* (1977, JLP404). Lyssna till exempel på första låten "Vaimustan lae bie'ga" som är en sann C & W-låt! Att Boine var starkt påverkad av samtida rock är däremot korrekt. Artikeln diskuterar även jojkar och plats: "Yoiks adressing places seem to be rather rare", sägs det, efter en samtida finsk undersökning, varpå artikelns avslutande delar ägnas åt samtida publika och pedagogiska projekt för att sprida jojkraditionen i Finland, som pågått under 2000-talet. Verksamhet av detta slag har ju länge funnits i Norge och i mindre grad i Sverige, men det var givande att läsa om den finländska verksamheten som naturligtvis är av stor vikt för framtiden. Avslutningsvis ställs en rad frågor samtidigt som det sägs att "the concept of assemblage" är viktigt just för att vidare analysera situationen i Finland (ett begrepp som jag i grunden ställer mig skeptisk till).

Erkki Pekkiläs artikel är givande läsning ur den synpunkten att den handlar om kompositören och musiketnologen Armas Launis' opera *Aslak Hetta*, som sannolikt få känner till. Operan fullbordades 1926 men har hittills endast fått ett sent konsertant framförande år 2004 [sic]. Launis samlade redan i början av 1900 in samisk jojkk, som utkom i en uppmärksamrad volym (*Lappische Juoigos-Melodien*. Helsingfors: 1908). Han hade stor

kunskap om nordsamisk jojkk. Handlingen i operan utgår från skeendena under upproret i Kautokeino 1852, men Launis inkluderade också en romantisk "sub-theme in the plot [...] also a number of Lappish and shamanistic elements [...] Lapp huts, shaman drums, and a Lapp stone idol in the manuscript". Efter en översiktlig beskrivning av handlingen kommer Pekkilä kort in på musiken, d.v.s. visar exempel på jojkar som används i operan. Men här har tyvärr något gått fel med grafiken eftersom noterna, med något undantag, är besvärande otydliga. Man kan endast i huvuddrag se vad som avbildas i exemplen. Så vitt jag kunnat se motsvarar den första jojken n:r 41a, en av många jojkar till platsen Kautokeino i Launis (1908), medan jojken i figur 3 motsvarar n:r 41b. Pekkilä diskuterar också varför just denna opera, i motsats till två av hans tidigare som har ett nationalistiskt finskt anslag, inte framfördes, och finner att ett möjligt svar kan ha att göra med operans samiska tematik, men avgörande, anser Pekkilä, var att Launis redan 1930 emigrerade till Nice, varför hans inflytande i Finland starkt minskade.

Den samiske forskaren Krister Stoor, därtill anedd jojkkare, analyserar Jonas Eriksson Steggos jojkk till Pite älv. Som Stoor anger ingår jojkk-berättelsen i Harald Grundströms och A.O. Väisänens utgåva från 1958 (*Lapska sånger: Texter och melodier från svenska Lappland fonografiskt upptagna av Landsmåls- och folkminnesarkivet i Uppsala*. Uppsala: Lundequist). Det beskrivs för övrigt här att Steggo fick mycket lång tid på sig att förbereda den inspelning som ligger till grund för boken. Stoor gör en intressant utläggning kring (samiska) partikeln gul som ofta förekommer som text i vuolleh, varpå en etnologisk-textmässig redogörelse tar vid. Stoor visar fint hur både sammansatt och uttänkt Steggos jojkkberättelse är, vilket avslutningsvis kort sammanfattas.

Musiketnologen Gunnar Ternhag bidrar

med en artikel om Karl Tirén, den bekante insamlaren av jojk m.m. Ternhag har tidigare givit ut en väldisponerad bok om Tiréns liv och verk (*Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå: Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet, 2010). Det påpekas i förordet att artikeln är nyskriven. Artikeln ger en översikt över en viktig person inom jokens historia.

Antologins avslutande bidrag av Susanne Ziegler, verksam vid Berlin Phonogramm-Archiv, handlar om samiska inspelningar bevarade på arkivet. Artikeln ger en fascinerande bild av samlingens tillkomst och öden, t.ex. att 90 procent av samlingen återfördes till arkivet så sent som 1991. Ziegler koncentrerar sin artikel kring två samlingar, en från 1911 och en från 1930-talet. Ansvarig för den senare var Erich Wustmann som tillbringade lång tid i Sápmi under decenniet. Just redogörelsen för hur Wustmanns inspelningar gick till var för mig fascinerande läsning. Att dessutom både inspelningarna och transkriptionerna av detta material nu finns tillgängligt är viktig information för alla som är intresserade av samisk kultur och jojkning.

Recensioner av antologier brukar alltid avslutas med att artiklarna är av olika inriktning och håller olika kvalitet. Det fina här är att artiklarna handlar om jojk och musik i dagens samiska samhälle, d.v.s.: *dat mii lea buorre lea ahte bout ártihkkalat muitalit luodi, vuolleh ja lávvluid birra odna sámi servodagas*.

*Olle Edström*





# Replikskifte

I *STM* 2011 (s. 124–127) recenserar Gunnar Syrénhns bok *Sparka mot porten och storma! Gluntarne som teater* (Hedemora: Gidlund, 2009). Här publiceras nu ett replikskifte mellan författaren och recensenten.

## Replik till Lennart Hedwall

Lennart Hedwall har recenserat min bok *Sparka mot porten och storma! Gluntarne som teater* i denna tidskrift vol. 93 (2011) och därvid givit boken en granskning som i mycket vittnar om recensentens lärdom och kompetens i ämnet. Jag ser mig dock nödsakad att påpeka främst två allvarliga fel, det ena i textens inledning och det andra som dess avslutning.

Vad hade hänt "om den eller den världshistoriska händelsen inte hade inträffat och skeendet därmed hade blivit ett annat", frågar recensenten med Alf Henrikson, och medger att sådana lekar kan vara roande. Men, fortsätter Hedwall, "hur skall man egentligen kunna bedöma en sådan framställning eller en motsvarande som vill göra en specifik företeelse till något annat än den är?" Av fortsättningen framgår det att han menar att också min bok "med mycket speciella förtecken" skulle platsa inom samma problematik (s. 124 f.).

Nu förhåller det sig emellertid så, att orden "som teater" i titeln på min bok inte syftar på att jag skulle vilja göra företeelsen *Gluntarne* "till något annat än den är", lika litet som innehållet i boken vill göra det. Om man skriver en bok om katten som musjägare, så menar man väl att katten förutom att vara fågeljägare o.s.v. också är en musjägare? Eller

om man skriver en bok om Hjalmar Söderberg som dramatiker så är det väl inte några "kontrafaktiska lekar" som man ägnar sig åt, utan en aspekt av Söderbergs författarskap?

På samma sätt var min avsikt att skriva en bok om den viktiga aspekt av *Gluntarne* som är deras teatralitet, deras egenskap av att förutom att utgöra en musikalisk duettsamling också vara tydligt teatrala och performativa i den meningen att de är tänkta att framföras inför publik, att de innehåller roller som gestaltas, och att de innehåller dialog samt scen- och spelplanvisningar och annat som brukar göra teater till teater. Dessutom visar jag hur texten relaterar till opera och andra teaterformer (jfr. boken, s. 185). De exempel på mer eller mindre fria gestaltningar av Magistern och Glunten som min bok innehåller, visar styrkan hos denna teatralitet.

En mindre egendomlighet i recensionen är Hedwalls förslag att lika gärna som jag kallar *Gluntarne* "ett episodiskt sångspel", skulle jag kunna kalla dem "en episodisk vaudeville" (s. 125). Men som jag också redogör för i boken, så kom vaudevillen i främst Heibergs händer att innehålla *lånade* melodier, exempelvis från Bellman, varför det vore missvisande att beteckna Wennerbergs duetter på sådant sätt (boken, ss. 138 ff.).

Men en större brist i recensionen finns i dess avslutning, där anmälaren menar att jag, genom att som författare också till ett par i boken refererade sångspel med *Gluntarne* som inspiration och bakgrund, skulle ha "desavuerat en av de väsentligaste förutsättningarna för det verk [jag] ägnat en hel bok för att detaljbelysa". Och detta genom att jag i mina teaterstycken skulle ha "gjort Magistern till en kvinnlig student".

Det allvarliga ligger här i att Hedwall blandar ihop skådespelaren och rollen. Jag har inte gjort Magistern till annat än den manliga figur som han är också hos Wennerberg. Att han

*spelas* av en kvinna är något helt annat; där är han som bekant i gott sällskap med sådana som Cherubin i *Figaros bröllop*, Octavian i *Rosenkavaljeren* m.fl. Jag påpekar också i boken (s. 246) att dessa "liksom Magistern i den aktuella föreställningen, sjungs av sångerskor men gestaltar roller som i fiktionen *är män*".

Om man påstode att Grevinnan och Susanna skulle vara lesbiska för att de vänslas med pagen, eller att Fältmarskalkinnan skulle hysa sådana känslor inför Octavian, så vore det lika illa som att påstå att min Magister skulle hysa heterosexuella känslor för sin vän, vilket recensenten antyder i antagandet att de nu kanske blir "veritabla kontubernaler, d.v.s. rumskamrater" (s. 127).

Må jag slutligen få uttrycka en förhoppning att den läsare som med Hedwalls ord blivit "lätt orolig" (s. 125) av diskussionen, bildar sig en egen uppfattning genom att läsa min bok.

*Gunnar Syrén*

## Replik till Gunnar Syrén

Låt mig först uttala min tillfredsställelse över att det ändå finns någon som läser det man skrivit och reagerar på det – det är inte många gånger under min långa recensentverksamhet som det hänt. Jag får sedan beklaga min obetänksamhet beträffande vådevillen, som jag själv under mina många brokiga teaterår ägnat en del uppmärksamhet, både Envallsons *Kronfogdarne* (utan dialog) och Heibergs *Nej* (med dialog). I denna "mindre egendomlighet" finner jag dock att ställningen mellan Syrén och mig är oavgjord, 1–1.

Men de två "allvarligare felen" vill jag inte riktigt kännas vid. "Teatralitet" kan synbarligen tolkas på flera sätt, och jag menar – som jag förklarat – att *Gluntarnes* har uppstått ur den samtida romansens och rolldiktens teaterbesläktade genrekarakter. Syréns

användning av titelns "som teater" är med hans ivriga och överrika argumentation för verkets "teatralitet" faktiskt inte heller lätt att avslöja. Ty i sin iver att placera verket "som teater" tar han (som jag också framhållit) till så många argument, att jag kanske måste avslöja att jag först inte tog honom på allvar utan trodde att boken var en ovanligt elegant avhandlingsparodi inför ett auditorium à la Glunt-Akademien. Vad nu Hjalmar Söderberg har med saken att göra, kan jag tyvärr inte förstå, då han till skillnad från Wennerberg också var dramatiker, och inte heller kattparabeln, eftersom katten är såväl fågel- som musjägare. Därmed skulle ju *Gluntarne* enligt Syrén faktiskt vara *både* sångduetter och teaterstycke!

Vad så beträffar könsbytet i hans egna dramatiseringar av *Gluntarne*, är det överraskande att Syrén tror att rollen är oberoende av skådespelaren. I en scenisk framställning är allt av betydelse, från den yttre ramen till varje enskild gest och varje enskilt tonfall, och det vittnar om en förbluffande naivitet, om bearbetaren inte inser, vad exempelvis ett könsbyte innebär. Att motivera det genom att dra fram tidigare s.k. "Hosenrollen", är i detta sammanhang utan relevans, då vi därtill lever i en epok, där inte minst mer eller mindre feministiska teaterpraktiker gärna vänder upp och ned på rollfigurers könstillhörighet. Till sådana konstruktioner vill jag givetvis inte hänföra hans överflyttning av Magister-rollen, men nog är hans företag minst sagt anmärkningsvärt, när han ägnat *Gluntarnes* performativa unicitet en hel bok.

*Lennart Hedwall*

# Uppsatsreferat

## DIY – en uppsats om antikommersiella musik-verksamheter i Sverige

Julia Bjernelind: "DIY – en uppsats om antikommersiella musikverksamheter i Sverige." Kandidatuppsats i musikvetenskap, Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs Universitet, ht 2011.

Denna uppsats syftar på att problematisera kring synen på autenticitet och antikommersialism i den svenska musikvärlden. Uppsatsen tar upp historiska exempel på hur framför allt unga musikälskare har ställt sig emot den kommersiella musikbranschen och skapat egna bolag och arrangemang, utan ett vinstintresse i fokus. De historiska exempel som tas upp är Festen på Gärdet 1970, Hultsfredsfestivalens uppkomst och punkrörelsens viktiga händelser och innehåll. Även nutida exempel på så kallade DIY-rörelser, bolag och kortare historier kring dessa. Vad som tas upp och ifrågasätts är begrepp som "antikommersialism" och ett försök att klargöra dess exakta betydelse.

Metoden som använts är att med hjälp av tidigare forskning få en större inblick i musikhistorien samt intervjuer med verksamheter som är aktiva idag, medlemmar från skivbolaget Periferin från Skellefteå, och den antirasistiska Picknickfestivalen i Göteborg. I slutdiskussionen spekuleras det kring kulturlivets stora betydelse för inte bara unga människor, utan även samhället i stort.

*Julia Bjernelind*

## Framställningen av kvinnor i musikjournalistiken

Mitra Björk Tahmirpour: "Framställningen av kvinnor i musikjournalistiken. En fallstudie av musikmagasinet *Groove*." C-uppsats i musikvetenskap, Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet, 2011.

Syftet med denna uppsats är att ur ett genusperspektiv belysa hur kvinnor framställts i 00-talets musikjournalistik. Tanken är att, genom en fallstudie, uppmärksamma genus som en pågående konstruktion och visa hur denna konstruktion återkommande reproduceras i medier idag.

Genom en analys av utvalda omslagsbilder och reportage i musikmagasinet *Groove* har det framkommit att skillnader finns i framställningen av de olika könen. Journalistens språkstil och fokus i texten varierar beroende på den intervjuades kön då kvinnor beskrivs utförligt, både till det yttre och hur hon är som person, medan det fokuseras på musiken snarare än personligheten när det gäller manliga artister. Vidare uttrycker journalisten ofta förväntningar på den kvinnliga artisten, för att sedan visa att hon egentligen är det motsatta. Detta är ett inslag som sällan förekommer i reportage om manliga artister, där istället frågor om politik och ekonomi får utrymme. Överlag används ett stereotypt sätt att beskriva män och kvinnor på, och detta gör könsmaktens ordning statisk medan genuskillnaderna fortsätter att reproduceras.

Sammanfattningsvis får de kvinnliga artisterna i *Groove* stå för det personliga och familjära medan männen framställs i sin yrkesroll, som professionella musiker. Detta resultat har visat sig stämma överens med tidigare forskning med den skillnaden att kvinnliga artister i *Groove* ibland antar en mer manlig image och då porträtteras som en ofullgånge man.

*Mitra Björk Tahmirpour*

## Teoretiska perspektiv på musik och insomning

Erik Engström: "Teoretiska perspektiv på musik och insomning." Kandidatuppsats i musikvetenskap, Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, 2011.

Den här uppsatsen är en litteraturstudie om hur musikvetenskaplig forskning kan öka förståelsen för hur människor använder sig av musik som hjälpmedel vid insomning och avslappning. Vidare ämnar den besvara frågan om vilka slutsatser man kan dra om musiken människor väljer att använda sig av i sådana sammanhang. Uppsatsen skildrar fenomenet insomningsmusik ur flera perspektiv hämtade ur litteraturen och undersöker flera förklaringsmodeller för hur och varför människor använder musik som redskap för emotionell påverkan. Som komplement till detta och för att belysa ett modernt bruk av musik i sinnespåverkande syfte studeras även ett urval av digitala sömnhjälpmiddel – appar.

Studien visar en komplexitet då fenomenet kan ses från flera vinklar som inte alltid överensstämmer med varandra. Dock uppvisar och konstaterar studien användbarheten i musikvetenskaplig forskningslitteratur för ändamålet, då den kartlagt hur människor i olika sammanhang påverkats emotionellt av musik, och vilka möjliga förståelsemodeller som finns för denna påverkan. Slutligen uppvisar uppsatsen att det i viss utsträckning finns behov hos människor av individuell utformning av sömnmiljön, baserat både på perspektiv från litteraturen och vilka funktioner som finns inkluderade i apparna.

*Erik Engström*

## Att lära sig spela fiol i Sverige idag

Andrea Gärdborn: "Att lära sig spela fiol i Sverige idag. Violinundervisningen på Lilla Akademien i jämförelse med Suzukimetoden, Lars Jönetegs violinmetod och Kommunala musikskolan." Kandidatuppsats i musikvetenskap, Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet, ht 2011.

Uppsatsen tar upp ämnet rysk/ungersk violinmetodik i Sverige med utgångspunkt från musikskolan Lilla Akademien. Huvudsyftet är att undersöka vilken som är den mest framgångsrika violinmetodiken i Sverige. Metoden som använts är kvalitativa intervjuer med tre violinpedagoger varav två med rysk bakgrund och en med svensk bakgrund. Uppsatsen behandlar rysk/ungersk violinmetodik utifrån ett svenskt perspektiv men också dess historiska bakgrund. Den ger också en övergripande bild över vad rysk/ungersk violinmetodik innebär och tar upp dess förgrundsgestalter. Dessa delar tillsammans med fakta om viktiga exempel av musiker som har fört in rysk/ungersk violinmetodik i Sverige, utgör en bakgrund för hur rysk/ungersk violinmetodik influerat violinundervisningen i Sverige.

Centralt i den rysk-ungerska violinpedagogiken är teknisk perfektion när det gäller instrumentet vilket ger musikalisk frihet. Nina Balabina är en rysk företrädare i Sverige för denna metodik samt konstnärlig ledare för Musikskolan Lilla Akademien. Hon menar att det handlar om att visa rätt väg och ge rätt ord till varje individ både fysiskt, psykiskt och intellektuellt. I uppsatsen jämförs även den rysk-ungerska violinmetodiken på Musikskolan Lilla Akademien med tre andra undervisningsmetoder i Sverige: Lars Jönetegs violinmetodik, Suzukimetoden och violinmetodiken vid Kommunala musikskolan. Studien belyser

nybörjarålder, kostnad för lektioner, övningsdisciplin samt olika sätt för motivation och i vilken grad föräldraengagemang behövs.

*Andrea Gärdborn*

## Det handlar inte bara om att stå på scen

Pernilla Halén: "Det handlar inte bara om att stå på scen: En studie om vuxnas mål och drivkrafter i musikundervisning." Kandidatuppsats i musikvetenskap, Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, ht 2011.

Syftet med det här arbetet är att söka svar på frågan vad vuxna som går och tar sånglektioner i grupp i en privat sångskola har för mål och drivkrafter i sitt musicerande. Undersökningen bygger på tre intervjuer och en mailenkät.

Resultatet visar att de mål personerna i undersökningen har med sina musikstudier inte i första hand handlar om att man vill bli musiker och stå på scen. Det handlar mer om en önskan att få in mer musik i sin vardag, men man vill också utvecklas i sitt musicerande och man vill se hur bra man kan bli. Undersökningen visar också att det ofta handlar om att man vill få ett större musikaliskt självförtroende, få en stund för sig själv, få göra något som man känner att man mår bra av, ha roligt och träffa andra med samma intresse. Genom att ta lektioner kan man skapa sig en musikalisk identitet. Det är också tydligt att ett privat alternativ kan vara ett komplement till studieförbundens och kyrkornas verksamheter med studiecirklar och körer.

*Pernilla Halén*

## Hur svensk militärmusik blev civil

Sven Heilo: "Hur svensk militärmusik blev civil." Kandidatuppsats i musikvetenskap, Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet, 2008.

I samband med den allmänna värnplikens införande 1901 övertogs ansvaret för militärmusiken av försvaret. Den hade tidigare delvis finansierats genom privata musikkassor. Förstatligandet medförde att kostnaderna kom att underkastas kritik i riksdagen, både 1905 och 1914. Uppsatsens syfte är att redovisa hur militärmusiken behandlades av riksdag, regering och försvarsledning under 70 år, samt dess organisation.

Redan vid "den stora regementsdöden" 1925 ansåg man att militärmusiken borde bli en civil angelägenhet, särskilt med tanke på militärmusikernas viktiga roll i det civila musiklivet ute i landet. Beredskapstiden under Andra världskriget medförde ingen förändring av hur den värderades, utom att den mest betraktades som ett personalvårdande inslag. Då musikutredningarna under 1950-talet inte ledde till några reformer, försämrades arbetsvillkoren för militärmusikerna och därmed möjligheterna att prestera vad som krävdes. Detta medförde att militärmusiken 1971 ersattes av en ny, civil organisation, "Regionmusiken".

Uppsatsen behandlar också de olika förslag till modernisering av musikkårens instrumentarium som framlades under 1950-talet, då man fann den klassiska "svenska" besättningen mindre lämpad för att spela den internationella blåsmusikrepertoaren. Bevekelsegrunderna för införandet av saxofonen, slopanDET av den svenska ess-kornetten och ventilbasunen behandlas också i korthet. Slutligen ges en jämförande översikt över

militärmusiken i Danmark, Norge, Finland och Österrike under 1900-talet.

*Sven Heilo*

## Punky Reggae Party

Linus Kallin: "Punky Reggae Party. Ideologisk och musikalisk jämförelse av reggae och punk." C-uppsats, Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet, 2011.

Uppsatsens syfte är att skapa förståelse för musikstilarna reggae och punk och deras respektive subkulturer. Detta genomförs genom att utforska deras ideologier och se hur dessa speglar sig i musiken för att sedan jämföra och analysera dem med fokus på klass och ras. Uppsatsens fokus ligger på musikerna och musiken snarare än andra delar av subkulturen.

Den största likheten mellan de båda subkulturerna var motståndet mot överheten. Detta avspeglar sig i deras kläder, attityd och musik på mer eller mindre subtila sätt. De var även mycket mer klass- och rasmedvetna än de flesta andra populärmusikgenrer och subkulturer vid denna tid.

Båda var relativt enkla att spela och således anpassade för folk utan lång musikalisk utbildning. Det som skiljer dem är främst musiken. Reggaens disciplinerade, bakåtlutade gung mot punkens frenetiska, spretiga skrammel. Av olika anledningar sågs genrerna som tydligt "svarta" respektive "vita". Även religionens roll i subkulturen är en stor olikhet då reggaen ofta var tungt religiös medan punken snarare var irreligiös.

*Linus Kallin*

## Ljudestetik i spelfilm

Sofia Lilly Jönsson: "Ljudestetik i spelfilm. Om sju minuter i Bergmans *Fanny och Alexander*."

Masteruppsats, Institutionen för musik- och teatervetenskap, Stockholms Universitet, 2011.

Denna masteruppsats analyserar musiken och ljudet i filmen *Fanny och Alexander* (1983), huvudsakligen den sju minuter långa prologen, från ett musikvetenskapligt-semiotiskt perspektiv. Syftet med uppsatsen är att undersöka ett rörligare estetiskt språk utifrån tesen att ljud och musik utgör en meningsfull helhet som kan förstås musikvetenskapligt. Tre centrala begrepp används: *akusmatik* som diskuterar ljudets relationella och subjektivt uppfattade kvaliteter, *isomorfism* som ägnar sig åt ljudets strukturella likhet med andra filmiska beståndsdelar såsom musik och bild, samt det semiotiska *topos* som sätter in ljudet i en kulturhistorisk kontext för att fånga dess symboliska mening.

Undersökningen visar att relationen mellan den som hör och ljudkällan kan vara väsentlig för att tolka ljudets mening, att vissa ljud inom prologen står i relation till varandra, och hur ljud förutom att fungera vertikalt i den enskilda scenen också kan peka framåt på ett horisontellt plan mot händelser som ska komma. Uppsatsen ger också en introduktion till ljudarbetet på AB Svensk Filmindustri (SF) från 1940-talet till det tidiga 60-talet under musikchefen Erik Nordgrens ledning och problematiserar begreppet "auteur music".

*Sofia Lilly Jönsson*

## Musikens mening och betydelse i reklam

Sofie Lindevall: "Musikens mening och betydelse i reklam." Kandidatuppsats i musikvetenskap, Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, ht 2011.

Genom att undersöka tre utvalda reklam-exempel och göra sex kvalitativa intervjuer med tv-tittare har jag undersökt vad som

händer med välkänd musik när den placeras i reklam. Jag har undersökt om och hur mening, betydelse och associationer kan komma att ändras. Jag har även tittat på hur man talar om musik som placeras i en reklamkontext och varför företag väljer att använda den specifika musiken. Resultatet av intervjuerna visar på att reklam *kan* manipulera musikens mening. Hur mycket påverkan reklamen får beror till stor del på vad det är reklam för, hur länge reklamen sänds och hur stark relation man har till musiken sedan tidigare. Skapar reklamen en positiv upplevelse blir associationerna till reklamen mindre än om det skapas en negativ upplevelse, detta på grund av att den negativa upplevelsen har större påverkan. Det framkom av intervjuresultatet att en negativ upplevelse av användning av musik i reklam kunde få informanter att undvika musiken. För att det ska skapas associationer mellan musik och reklam krävs det att musiken sammanflätas med reklamens övriga uttrycksmedel. Vid företagets val av musik är det viktigt att den passar målgrupp och profilering, man anspelar även på de betydelser och associationer musiken redan bär på.

*Sofie Lindevall*

## Helande, härligt och helt förfärligt

Ida Olsson: "Helande, härligt och helt förfärligt. Om upplevelsen av musik och ljud för personer med utmattningssyndrom." Magisteruppsats i musikvetenskap, Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs Universitet, 2011.

En fallstudie baserad på djupintervjuer med sex kvinnor i åldrarna 20–70 år som alla har, eller har haft, utmattningssyndrom om hur de uppfattar och använder sig av musik och ljud i samband med sjukdomen.

Syftet var att göra en inventering av om/hur musik och ljud påverkar dem psykiskt, fysiskt och socialt.

Studien visar att informanterna både medvetet och omedvetet använder sig av musik för att reglera, komma i kontakt med och få utlopp för sina känslor. De använder sig av musiken som ett redskap för självterapi och för att uppnå en bättre existentiell hälsa. Musiken kan även framkalla starkt negativa fysiska och psykiska reaktioner och påverka det allmänna hälsotillståndet hos informanterna. Det är individuellt vilken musik som är kopplad till vilka känslor, minnen och upplevelser, musiken påverkar olika personer på olika sätt.

Ljudkänslighet, tinnitus, förvrängd ljuduppfattning och svårigheter att filtrera ljudintryck är vanligt förekommande hos informanterna. Detta påverkar dem negativt både psykiskt, fysiskt och socialt. Informanterna upplever det som positivt att själva kontrollera sin ljudmiljö och de har ett större behov av tystnad än tidigare.

*Ida Olsson*

## Punk i media

Michael Sjöberg: "Punk i media. En undersökning av punkens mottagande i svensk dags- och kvällspress mellan 1977 och 1980." C-uppsats, Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet, 2011.

I dag har de flesta i regel en tolkning om vad *punk* är för någonting och ofta är band som Sex Pistols, The Clash och Ebba Grön det första man tänker på. Uppsatsen visar hur punken togs emot av svensk media då den kom till Sverige och undersökningen avgränsas till åren 1977–1980. Undersökningen fokuserar även på huruvida det med tiden sker ett förändrat synsätt gällande punken i media och vad som skiljde den från den brittiska. Det källmaterial

som behandlas i uppsatsen är uteslutande från åren 1977–1980 och består av tidningsartiklar från dags- och kvällspress samt artiklar och reportage från magasin som *Veckorevyn*, *Hifi & Musik* och de ideologiskt färgade tidskrifterna *ETC* och *Musikens Makt*.

Uppsatsen genomsyras även till viss del av hypotesen att svensk punk kan ses som en förlängning och arvtogare utav den svenska proggrörelsen. Undersökningen visar att bilden av punken i media under åren 1977–1980 ändras drastiskt. Den går från att framställas som en brittisk fascistisk farsot till att gestaltas som demokratisk, avideologiserad genre där den svenska punken prioriteras. Den största skillnaden mellan svensk och brittisk punk har att göra med den svenska punkens starka koppling till proggen och musikrörelsen. Den övergripande förändring som punken genomgår i media under denna period är likaså knuten till begreppet adolescens som inom psykologi och sociologi beskriver den personliga individens utveckling och enkelt kan förklaras som en övergångsperiod mellan att vara ett barn och att vara vuxen.

*Michael Sjöberg*

## Lite mer Yeah

Jennie Tiderman: "Lite mer Yeah – en studie om femininitet, maskulinitet och musikskapande." Masteruppsats i musikvetenskap, Musikhögskolan vid Örebro universitet, ht 2011.

Denna studie har som syfte att skildra och förklara hur reproduktionen av kön relaterar till skapandet av rockmusik i ett rockband där tre av musikerna är kvinnor och en musiker är man. Detta för att få en ökad förståelse för hur föreställningen om kön påverkar musikskapandet.

Resultatet visar att musikskapandet till stor

del pågår på ett interaktivt plan. Musiken omformuleras och omskapas genom ord, kroppsspråk, ansiktsuttryck och mer subtila detaljer såsom blickar och platstagande. Eftersom utgångspunkten i studien är att genus reproduceras genom situationsbunden interaktion, blir också genus i denna bemärkelse en viktig faktor i musikskapandet.

Kvinnorna gör kön genom att medla mellan traditionellt feminina ideal och rockmusikens alternativa femininitet. Inom genren gör de kön genom att reproducera sin alienation i den maskulina diskurs som präglar rockgenren. Mannen gör kön genom att hylla traditionellt maskulina ideal, men också genom att förhandla mellan detta och det ideal som eftersträvas i interaktion med musikerna som är kvinnor i bandet. Båda könen reproducerar genus genom att skapa avstånd till det motsatta könet. Dikotomin är det mest särpräglade genusmönstret i bandets musikskapande. Kvinnor hamnar här i en tydlig underordning, där de påtagligen blir "de andra" i förhållande till maskuliniteten som norm och utgångspunkt inom rockgenren.

*Jennie Tiderman*

## The Sound of Drums

Fredrik Winerö: "The Sound of Drums: trumsoundets förändring över tre decennier." Kandidatuppsats i musikvetenskap, Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, ht 2011.

Denna uppsats undersöker hur trumsoundet förändrades inom produktionen av pop- och rockmusik från 60-tal till 80-tal och sam-bandet med förändringar i inspelningsteknik. Uppsatsen syftar även till att tydliggöra hur dagens diskurs om sound har växt fram och hur sound har blivit ett estetiskt verktyg och en konsumtionsvara. Metoden som har



använts är lyssningsbaserad analys och jämförelser av inspelningar från respektive decennium, samt att resonemang och resultat i uppsatsen har återknutits till tidigare forskning om sound. Resultatet av analysen visar att inspelningstekniken har haft en avgörande betydelse för hur trumsoundet inom berörda populärmusikaliska genreområden har förändrats och dess möjligheter och förutsättningar satte soundskapande fokus på *rummet* under 60-talet, *instrumentet* under 70-talet och *effekterna* under 80-talet. Undersökningen har visat att sound på 60-talet relaterades till helhet, plats och person och senare till teknisk bearbetning av enskilda element i ljudbilden. Den har förhoppningsvis även givit en tydligare bild av hur diskursen om sound har växt fram och hur sound har fått sitt nutida värde.

*Fredrik Winerö*



# Minnesnotis

## Åke Erikson (1937–2012)

Tonsättaren Åke Erikson, Uppsala, har avlidit i en ålder av 75 år. Närmast anhöriga är hustrun Gunnel och barnen Johannes och Mia.

Åke Erikson var utbildad pianist, med rötter i såväl jazz som klassisk tradition. Han avlade musikteoripedagogisk examen i musikteori vid Musikhögskolan i Stockholm. Studier vid Uppsala Universitet ledde till en fil. kand. i musikvetenskap, estetik och konsthistoria.

Under många år, med början på hösten 1970, verkade Åke som lärare vid Institutionen för musikvetenskap vid Uppsala Universitet. Han var också under en period anställd vid Musikhögskolan i Göteborg. Vid Kungliga Musikhögskolan, Stockholm, undervisade han i musikteori från 1978 fram till sin pensionering 2002. Särskilt uppskattad blev han där för att ha initierat kursen "Nittonhundralets konstmusik", för vilken han skapade ett undervisningsmaterial med kompositoriska förebilder. Detta ligger fortfarande till grund för kursen.

Som tonsättare debuterade Åke 1967 och framträdde tillsammans med den s.k. Uppsala-ligan, då även som pianist. I början av 1970-talet var han ordförande i Fylkingen, Stockholm. Åke var en fri och alldeles egen konstnär, med stark integritet och stort engagemang. Han hade ett starkt rättvisepatos och ställde sig gärna på den utsatta människans sida.

I sina vokala verk har han alltid valt texter med stor omsorg och i poeten Elisabet Hermodsson fann han redan i början av 80-talet en viktig konstnärspartner, med vilken han samarbetade livet ut. Deras gemensamma oratorium *Skapelse utlämnad* uruppfördes

1986 i samband med Uppsala Stads 700-årsjubileum. Temat är kärleken till naturen och oron över naturförstörelsen. Besläktade tankar kommer till uttryck redan i verket *Där himmel och hav befaller*, som belönades med första pris vid en körtävling i Tjeckoslovakien i början av 80-talet.

Åkes musik har rönt stor respekt och uppskattning av både publik och kritiker, hemma och utomlands. Utan att kompromissa med sin konstnärliga övertygelse har Åke skapat musik som många har kunnat ta till sig. Sången *Hur kan en blomma vara till*, ur ovan nämnda oratorium, finns separat utgiven för barnkör och piano och har fått stor spridning. Verket *Nocturne*, till text av Octavio Paz, vann första pris i manskören OD:s nordiska körtävling 1977. Linnékvintetten i Uppsala har beställt flera verk av Åke, bl.a. den *Fanfar* som varje sommar spelas från Uppsala domkyrkas torn i samband med de s.k. tornmusikveckorna. Vid sin bortgång arbetade Åke med ett nytt beställningsverk för samma ensemble.

Många av Åkes verk finns utgivna på CD. *Colours in Play* har fått sin titel från en komposition för Omnibus blåsensemble, ett verk som han beskriver som "ett försök att skildra en del av de krafter (spänning, urladdning, angrepp, reträtt) som verkar vid konflikter av mellanmänsklig och politisk natur". Titeln återspeglar också den färgrikedom och uttrycksfullhet som karaktäriserar Åkes musik och som man kan uppleva redan i det tidiga pianostycket *Regnskog*, där tonsättaren förundras över naturens ogripbarhet. Ett centralt verk på samma CD är *Spel för orkester*, skrivet för Uppsala Kammarorkester. Åke samarbetade också med olika instrumentalister, bl.a. flöjtisten Sarah Lindloff på CD:n *Molnsteg* (med text och recitation av Elisabet Hermodsson).

2007 fick Åke Erikson Uppsala Kommuns kulturstipendium om 100 000 kr. I motiveringen framhålls bl.a. att Åke "inspireras av

och samarbetar även med kulturskapare från andra genrer och bidrar därmed till att berika Uppsalas kulturliv på ett unikt och storartat sätt".

Vi, som var Åkes kolleger vid Kungliga Musikhögskolan, minns honom med värme. Han var en god vän, lätt att komma nära. Som person kunde han vara såväl kraftfull och temperamentsfull som vänlig och positiv. Han var uppfylld av musik, med den djupare kunskap han genom åren samlat, sorterat och prövat och sedan förädlat till insikt.

*Per-Gunnar Alldahl*

*Roine Jansson*

# Information

## Skribenter i detta nummer

Owe Ander  
owe.ander@smpi.se

Sten Dahlstedt  
sten.dahlstedt@musik.uu.se

Sara Danius  
sara.danius@sh.se

Anders Dillmar  
anders.dillmar@comhem.se

Martin Edin  
edinmartin@hotmail.com

Olle Edström  
olle.edstrom@musicology.gu.se

Karin Eriksson  
karin.eriksson@lnu.se

Ursula Geisler  
ursula.geisler@kultur.lu.se

Eric Hammarström  
eric.hammarstrom@visarkiv.se

Lennart Hedwall  
lhedwall@msn.com

Knut Johannessen  
knjo@arkivverket.no

Henrik Karlsson  
henrikkarlsson@msn.com

Martin Knust  
knust.martin@yahoo.com

Timo Leisiö  
timo.leisio@uta.fi

Lars Lilliestam  
lars.lilliestam@kultvet.gu.se

Tobias Lund  
tobias.lund@kultur.lu.se

Bo Marschner  
musbm@hum.au.dk

Thomas Olsson  
thomas.olsson@kultur.lu.se

Anna-Juliane Peetz-Ullman  
ajpeetz@uni-greifswald.de

John Potter  
info@john-potter.co.uk

Märta Ramsten  
08-300811@comhem.se

Anne Reese Willén  
anne.reese@musik.uu.se

Berk Sirman  
berkbs@yahoo.com

Peter Sjökvist  
peter.sjokvist@ub.uu.se

Karin Strand  
karin.strand@visarkiv.se

Gunnar Syrén  
gunnar.syrehn@comhem.se

Gunnar Ternhag  
gte@du.se

Øivind Varkøy  
oivind.r.varkoy@nmh.no

Bertil Wikman  
bertil.wikman@swipnet.se

Hans Åstrand  
hansastrand@hotmail.com

## Svenska samfundet för musikforskning Swedish Society for Musicology

Ordförande/President: Jacob Derkert, jacob.derkert@music.su.se

Sekreterare/Secretary: Mattias Lundberg, mattias.lundberg@musik.uu.se

Skattmästare/Treasurer: Eva Kjellander, eva.kjellander@lnu.se

Övr. ledamöter/Members at large: Lars Berglund, Mathias Boström, Ursula Geisler, Cecilia Hultberg, Lars Lilliestam

Suppleanter/Deputy members: Owe Ander, Åsa Bergman

Kansliföreståndare/Administrative Director: Maria Stoor, kansli@musikforskning.se

Adress/Address: Svenska samfundet för musikforskning, Box 7448, SE-103 91 Stockholm, Sweden

Hemsida/Website: musikforskning.se

samfundet@musikforskning.se

### STM – Svensk tidskrift för musikforskning

utkommer med ett nummer om året och ges ut av Svenska samfundet för musikforskning. Innehållet består av artiklar inom musikforskningens olika områden, recensioner av vetenskaplig litteratur om musik och referat av universitetsuppsatser. *STM* tillämpar peer review. Mer information under rubriken "Vägledning för författare" på sid. 160.

#### *Prenumeration*

sker genom medlemsanmälan till Svenska samfundet för musikforskning. Som medlem i samfundet erhåller man dessutom rabatter vid köp av äldre årgångar av *STM*. Medlemskap kan tecknas av alla intresserade, både enskilda personer och institutioner.

Anmälan sker genom inbetalning av årsavgiften till Svenska samfundet för musikforskning, plusgiro 5 37 99-3:

enskilda medlemmar i Sverige: 220 kr

institutioner i Sverige: 270 kr

enskilda medlemmar i övriga Europa: 285 kr

institutioner i övriga Europa: 310 kr

enskilda medlemmar utanför Europa: 310 kr

institutioner utanför Europa: 335 kr.

### STM – Swedish Journal of Musicology

is a peer-reviewed journal issued once a year by the Swedish Society for Musicology. It presents original research in various fields of musicology, survey articles, reviews of literature, and abstracts of university essays. The working languages are Swedish, Danish, Norwegian, English and German.

#### *Subscription*

Members of the Swedish Society for Musicology will receive the Journal by remitting the annual fee. Members also get a substantial discount on back issues of the Journal. Membership can be held by individuals as well as by institutions.

Please remit the annual membership fee to Plus Giro account 5 37 99-3, address: Svenska samfundet för musikforskning, Box 7448, SE-103 91 Stockholm.

individual members in Sweden: 220 SEK

institutions in Sweden: 270 SEK

individual members elsewhere in Europe: 285 SEK

institutions elsewhere in Europe: 310 SEK

individual members outside of Europe: 310 SEK

institutions outside of Europe: 335 SEK

Förfrågningar rörande medlemskap, distribution av *STM* m.m. handlägges av samfundets kansli, där man även mottar beställningar av äldre årgångar.

#### *Författare*

som önskar få artiklar och andra bidrag publicerade i *STM* ombeds vända sig till huvudredaktören: tobias.lund@kultur.lu.se / Tobias Lund, Institutionen för kulturvetenskaper (Norlind-huset), Box 117, 221 00 Lund. *STM* 2013 har manusstopp 15 januari 2013.

#### *Förlag*

är välkomna att sända recensionsexemplar av musikkritiklitteratur till recensionsredaktör Mattias Lundberg, Institutionen för musikvetenskap, Box 633, 751 26 Uppsala.

#### *Äldre årgångar av STM*

finns i begränsad utsträckning. Vänligen kontakta kansliföreståndaren enligt adressuppgift ovan. Årgångarna 1967–2005 finns som PDF på tidskriftens hemsida: musikforskning.se/stm

#### **STM-Online**

är en årlig, nätpublicerad tidskrift, till innehållet helt skild från *STM*. *STM-Online* publicerar artiklar inom musikvetenskapens olika områden, recensioner samt rapporter om aktualiteter. Författare som önskar få artiklar och andra bidrag publicerade i *STM-Online* ombeds vända sig till någon av redaktörerna Erik Wallrup (erik.wallrup@music.su.se) och Jacob Derkert (jacob.derkert@music.su.se). Mer information finns på musikforskning.se/stmonline

#### **Konferenser**

Svenska samfundet för musikforskning arrangerar årligen konferenser under rubriken *Musikforskning idag* – undantagandes vart fjärde år, då nordiska musikforskmöten hålls i regi av de nordiska musikforsarsamfunden. Vid konferenserna presenteras aktuell forskning. För ytterligare information, se musikforskning.se

Inquiries concerning membership, distribution of the Journal etc. should be forwarded to the Administrative Director at the address above.

#### *Authors*

wishing to publish articles in *STM* should apply to the editor: tobias.lund@kultur.lu.se / Tobias Lund, Institutionen för kulturvetenskaper (Norlind-huset), Box 117, SE-221 00 Lund, Sweden. The submission deadline for the 2013 issue is 15 January 2013.

#### *Publishers*

are welcome to send review copies of musicological literature to the review editor Mattias Lundberg, Institutionen för musikvetenskap, Box 633, SE-751 26 Uppsala, Sweden.

#### *Back issues of STM*

A limited number of back issues are available. Please contact the Administrative Director. The 1967–2005 issues are available in PDF format on the Journal's website: musikforskning.se/stm

#### **STM-Online**

is a yearly journal, published on the Internet. *STM-Online*, which is independent from the printed *Swedish Journal of Musicology*, publishes articles, reviews and reports. Its working languages are Swedish, Danish, Norwegian, English and German. Authors who wish to publish articles or other texts in *STM-Online* should apply to the editors Erik Wallrup (erik.wallrup@music.su.se) and Jacob Derkert (jacob.derkert@music.su.se). For more information, see musikforskning.se/stmonline

#### **Conferences**

The Swedish Society for Musicology arranges annual national conferences – except for every fourth year, when Nordic musicological conferences are held. At the conferences current research is presented. For further information, see musikforskning.se

## Vägledning för författare

1. *Svensk tidskrift för musikforskning* mottar bidrag på de skandinaviska språken samt på engelska och tyska. Alla artiklar ska vara försedda med en engelsk sammanfattning (*summary*).

2. Artiklarna kan vara teoretiska eller empiriska originalarbeten eller översiktsartiklar över något intresseområde inom musikforskningen. Vi vill att publikationen ska ha ett brett spektrum med artiklar från många discipliner inom musikforskningen, dock företrädesvis med ämnen som rör musik i Sverige eller Norden. Kommentarer och debattartiklar hänvisas till *STM-Online*, [musikforskning.se/stmonline](http://musikforskning.se/stmonline)

3. Artiklarna bör ha ett omfång om maximalt 6000 ord. Den engelska sammanfattningen ska vara ca 200 ord. Recensioner bör ha ett omfång om maximalt 1000 ord och essärecensioner om maximalt 3000 ord. Referat av uppsatser på C- och D-nivå (eller motsvarande) bör ha ett omfång om maximalt 200 ord. Av referatet ska tydligt framgå ämnets avgränsning, uppsatsens syfte och slutsatser.

4. Manuskript sänds till huvudredaktören, företrädesvis via e-post. Se kontaktuppgifter på sidan 159. Alla insända förslag på artiklar granskas av redaktionsrådet och av externa lektörer. Eventuella avslag motiveras inte.

5. Litteraturreferenser. I texten anges författarnamn, årtal och sidhänvisningar inom parentes enligt följande två exempel: "... som Björnberg (1987) visar", "... har dokumenterat detta (Barkefors 1995 s. 254–257)."

6. Litteratur/referenslista placeras sist. Uppställning sker som exemplen visar:

### Monografier:

Goehr, Lydia 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford.

### Artiklar ur antologier eller artikelsamlingar:

Tagg, Philip 1992: "Towards a Sign Typology of Music" i *Secondo convegno europeo di analisi musicale*. Red: R. Dalmonte & M. Baroni.

Trento: Università degli studi di Trento, 1992.

### Tidskriftsartiklar:

Edström, Olle 1989: "Vi ska gå på restaurang och höra på musik. Om reception av restaurangmusik och annan 'mellanmusik'" i *Svensk tidskrift för musikforskning* 71 (1989), s. 77–112.

7. Manuskriptet ska innehålla följande:

titel och författarnamn, kort sammandrag som ingress, själva texten, nummerade fotnoter vid behov (ange inte litteraturhänvisningar i fotnoterna), nummerade figurer, tabeller, illustrationer och notexempel, alfabetiskt ordnade litteraturreferenser, engelsk sammanfattning med artikelns titel på engelska, key-words på engelska, korta biografiska upplysningar om författaren. Följ *Svenska skrivregler* vid inskrivning av manuskriptet. Illustrationer och notexempel ska vara anpassade till satsytans bredd (12,5 cm) och levereras i format huvudredaktören anger.

8. Författaren får ett korrektur. Rättelser i förhållande till manuskriptet kan äga rum endast efter överenskommelse med redaktionen.

9. Införda bidrag arvoderas inte. Artikel-författare erhåller en PDF av sin artikel som särtryck.

10. Artikelförfattare ger i samband med publicering av sin artikel automatiskt sitt medgivande till att artikeln publiceras i elektronisk form på *STMs* hemsida.