

*Säg det om toner och därtill i ord. Musikforskare berättar om 1900-talets musikliv.* Olle Edström (red.). Carlsson Bokförlag, Stockholm 2009. 186 s., ill. ISBN 978-91-7331-251-8.

I denna antologi berättar fyra svenska musikforskare om 1900-talets musikkultur och *musikforskning*, med tonvikt på det kultureuropeiska jämte svenska *musiklyssnandet*. Här diskuteras mest musikens förhållande till örat, varseblivningen och värderingar, i viss mån innefattande notläsning och kompositionstekniker. Den innehåller färre rader om själva musikens grundförutsättningar, dvs. om det konkreta sjungandet och spelandet. Boken skulle därför kunna summeras med formuleringen ”snacka mer och sjung mindre”, en omständighet som understryks av dess retoriska titel, vilken skänker en omvänd återklang från raden ”Säg det i toner och inte i ord” – refrängen i schlagern ”Säg det i toner” (Sylvain & Karl-Ewert), ledmotivet i filmen med samma titel som var den första svenska ljud- eller ”tonfilmen” (Adolphson & Jaenzon 1929).

Boken börjar med en kortare introduktion av Olle Edström, tillika redaktör. Han skildrar det som han menar är en förekommande syn på musikforskning som säregen bland allmänheten. Som musikvetare är jag beredd att hålla med honom. Det förekommer uppfattningar som ställer sig frågande till att det går att forska i musik och till vilken nytta. Detta trots att musiken står människor nära, både till vardags och till fest. Paradoxalt nog är musikvetenskapen ett litet universitetsämne, åtminstone i Sverige, samtidigt som i viss mån konstmusiken och naturligtvis populärmusiken får utrymme i kulturutbudet. Utan tvivel är det så att musikjournalistiken tagit patent på att skildra musikkulturen. Den traditionella musikforskningen får å andra sidan plikta för att den emellanåt är konservativ och alltför sällan sysslar med det allmänheten är intresserad av.

Första artikeln, den omfångsrikaste, och huvudalstret, är även den skriven av Edström. Den är en exposé över hur musiklyssnandet och musikens plats i samhället förändrats under de senaste hundra åren. Författaren diskuterar inledningsvis estetiska och vetenskapsteoretiska problem, vid sidan av lösningar som uppkommit genom aktuella impulser och tekniska erövringar. Det lyser mellan raderna att han inte bara applåderar utvecklingen utan tycks uppskatta att dagens musikforskning är något bredare än förr. Han pekar även på förklaringar till varför musikvetenskapens metoder förändrats under

senare tid och nämner inslag av *postmodernism* och *Cultural Studies* som två skäl.

Därefter diskuterar Edström olika *lyssnarsätt* och går osökt in på den eviga frågan bland musikforskare, huruvida musikens mening är implicit eller explicit, dvs. om musiken enbart har sin egen inre mening, alternativt att den befinner sig utanför och bör förklaras i termer av känslor och associationer. Han för ett resonemang om människors *musikupplevelser*, där han förklarar att dessa är beroende av ett samspel mellan emotionella och kognitiva processer. Han stöder detta kanske föga överraskande resultat på neurologisk och musikpsykologisk forskning. Här uppfattar jag flera av Edströms iakttagelser som tänkvärda och lärorika. Någon gång blir de mindre övertygande, som när han jämför dagens studenter i musikvetenskap med studenter förr. Han mer än antyder att den yngre generationen har svårare att förstå traditionell harmonisk logik än den äldre. Detta för att de förra inte lyssnat tillräckligt på Mozarts musik, utan istället intresserar sig för nyfunnen harmonik. Rättare torde vara att de högst sannolikt förstår, men är mer motiverade att förkovra sig i samtida uttryck.

Edström går vidare in på hur vi värderar och använder musik. Han hävdar att idag är vårt förhållande till musiken generellt annorlunda jämfört med för hundra år sedan och en anledning till detta är att samhället förr var mer kollektivt inriktat, medan det idag tycks vara mer individinriktat. Detta är ett rimligt antagande, men att han i sammanhanget citerar en enskild musikpedagogs teorier i andra hand tycks förbryllande. Dessa teser säger att tidigare generationer lyssnade mer kontemplativt och hade en mindre kroppslig relation till musiken. Frågan kvarstår vilken kontext som egentligen åsyftas. Edström refererar i sammanhanget utan tvivel till musikforskaren Lilliestam som är skeptisk till en sådan teori. Samtidigt vill Edström ändå framhäva att förslagsvis jazzkulturens intellektuella ungdomar under 1920-talet ”spisade” jazz och samtalade på ett behärskat sätt, en företeelse han anser kan jämföras med dagens ungdomars umgänge när de ser och lyssnar på musikvideos. Jag tolkar uttalandet som att han har en diffus bild om vad dagens ungdomar har för intellektuell samvaro.

Artikelns två avslutande avsnitt är insiktsfulla. Författaren sätter först begreppet musikens *estetik* i en historisk kontext och hur begreppet närmast blev synonymt med klassisk konstmusik och i första hand instrumentalmusik. Han beskriver 1700-talets till en början närmast esoteriska föreställningar om känslornas musik. Vidare visar Edström på det estetiska omdömet i marknadsmäs-

siga, klassrelaterade och sociala förändringar, kulturinstitutionernas inflytande samt instrumentproduktionens betydelse. Han avslutar med en diskussion om konsumtion och redundans, där han adekvat ramar in dagens samhälle. Populärmusiken jämförs här gärna med en standardiserad vara bland andra produkter i multinationella kedjor. Edström menar att vi gång på gång utsätts för musik utan att vi egentligen ”lyssnar” på den, vilket han understöder med att referera till aktuell forskning utförda av musikpsykologer.

I bokens andra artikel skriver Alf Björnberg om svensk *hifi-kultur* 1950–1980. Han bygger sin artikel till stor del på stoff han funnit i annonser och artiklar i tidstypiska tidskrifter om ljudteknik och liknande. Han menar att begreppet med koppling till grammofofoteknologin kom till vårt land i mitten av 1950-talet, närmare bestämt 1954. Han medger att det förvisso finns belagt från 1943, men då i koppling till ”high-fidelity radio”. Björnberg beskriver diskursen om *hifi* tätt sammankopplad med idén om och marknadsföringen av det perfekta och naturtroga ljudet, där lyssnaren når en högre upplevelse som suddar ut skillnaden mellan originalet och kopian, dvs. det verkliga eller inspelade. Han rubricerar träffande kapitlet om denna ljudfilosofi som ”Den transparenta medieringens ideal” och beskriver, bl.a. genom att återge ett antal citat ur tidskrifter och annonser, den retoriska nivå som denna dialog vakade över. Författaren talar om ett återkommande drag i kampanjerna, vilka tycks beskriva att ljudkvaliteten var så bra, musiken så levande att lyssnaren tycktes förflyttad i rummet. I samma kapitel beskriver han också genombrottet för *stereofoniskt* ljud som kom 1958. Dylåka åsikter, som några år tidigare spreds om *hifi*, förmedlades nu om stereo och begreppen uppträder i viss mån synonymt. En annan intressant aspekt som tas upp är att lyssnaren rekommenderades att träna och anstränga sig i att lyssna utifrån den nya tekniken, dvs. ha rätt attityd.

Björnberg diskuterar genusperspektivet och hur detta förhåller sig till utvecklingen av *hifi*. Han menar att begreppet förvisso tillhör en mansdominerad värld, åtminstone historiskt, samtidigt visar han på forskning där ”god ljudåtergivning” gärna kopplas till det kvinnliga omdömet. Han tar upp ett antal annonser som försöker spinna på dåtidens maktbalans i hemmet, där kvinnan står för heminredningen och mannen måste hitta på knep för att övertyga henne om att det behövs en både dyr och svårplacerad anläggning i hemmet. Uppenbart sexistiska annonser, förnedrande för kvinnan, beskrivs också.

Han tar även upp dåtida diskussioner som påtalade

att det nya ljudet nog kunde bli störande för grannarna. Diskursen innefattade därför råd, som att använda hörlurar i dåligt ljudisolerade bostäder, för den som försökte utnyttja en anläggnings hela kapacitet. Han skildrar även betoningen av det privata lyssnandet som en kommersiell förutsättning. I förlängningen av detta pekar Björnberg på intressanta kopplingar mellan den påstådda lustfyllda, nästan magiska upplevelsen av *hifi*, med liknande estetiska värderingar som går att hitta i 1960-talets psykedelia. Han gör också iakttagelsen att marknadsföringen betonade att både populärmusiken och konstmusiken motiverar en *hifi*-anläggning. Björnberg avslutar en givande läsning, om än något tungt och ekvilibristiskt skriven, med en syntes där han menar att den beskrivna diskursens anfäktande av ljudets naturtrogenhet både fortlöper och utvecklas något ytterligare genom 1970-talet och en bit in på 80-talet.

Antologins tredje artikel, skriven av Ola Stockfelt, har en något annorlunda vinkling. Författaren går förvisso in något på musiklyssnandet men i huvudsak resonerar han kring musikskapandets *etik*. Innovativt utgår han ifrån hur en användare skapar sin egen ringsignal i mobiltelefonen. Antingen genom att göra en enstämig melodi i den primitiva synthesizern betecknad ”Komponeraren”, vilken fanns inbyggd i en äldre modell av mobiltelefon som Stockfelt använde tidigare, eller utifrån collageteknik med hjälp av ett program i hans lite nyare mobiltelefon. Den senare kallades istället ”Redigera ringsignal”. Dylåka telefoner hade nu implementerats med stöd för polyfoniska ringsignaler, vilka föregrep de mp3-stödda telefonerna. Den aktuella teknologin innebar att användaren hade möjlighet att göra ringsignaler i en editor med färdiga musikblock (intro, vers, refräng och stick) tillhörande olika popmusikstilar i jämn taktart. Stockfelts dotter, som hade en exakt likadan telefon, använde sig gärna av denna möjlighet, varpå den kunde sändas till kompisar för berömmande. Han går inte närmare in på att jämföra med andra musikprogram och här bör nämnas att en liknande utgångspunkt för handlaget saluförts i produkter som ”eJay”, ett musikprogram riktat till yngre målgrupper och inspirerat av hiphop- och teknokultur. Behandlingen återkommer i musikprogrammet ”Fruity Loops” och liknande produkter.

Stockfelts utgångspunkt är att det inte ansetts vara lika fint att göra musik efter färdiga *moduler* som att skapa på grundval av minsta beståndsdel, dvs. där komponisten utgår från den enskilda tonen/noten och är mer självbestämmande, vare sig det är över ett notblad

eller en synthesizer. Förklaringen till detta beror enligt författaren till stor del på rådande och traditionella uppfattningar om vad som är konstnärlig professionalism kontra amatörmässigt fuskande. Med hänvisning till sin egen möjligen föråldrade syn på vad som är en äkta komposition, var han först tveksam till om stycken konstruerade av förvisso väljudande byggklotsar verkligen kunde kallas kompositioner, även om resultatet faktiskt lät bra och i viss mån kunde klassas som original. Stockfelt finner frågan komplex och att svaret inte är ett entydigt nej, då musikkulturens faktiska situation säger emot; det finns således paradoxala exempel på att stöd av en hel melodi kan slingra sig undan *upphovsrätten*, medan lån (eller sampling) av musikaliskt stoff riskerar åtal. Det ska understrykas att författarens avsikt med diskussionen inte är att kritisera upphovsrätten utan att sätta nya strömningar under lupp.

Han tar upp ytterligare exempel där värdet av komponerandet kan problematiseras. Han beskriver målande en händelse han upplevde som ung student på 1970-talet. På EMS, Elektronmusikstudion i Stockholm, gav den nya superteknologin upphov till att komponister av elektronisk musik förmodades ha full koll på skapandeprocessens alla led. Stockfelt och hans studentkolleger blev snopna när de fick veta att ett av de mer kända verken som skapats i studion visade sig vara tillkommet mer fysiskt och improvisatoriskt, dvs. där tonsättaren inte alls hade full kontroll, utan använde studion okultiverat genom att trycka på knappar lite här och där.

Stockfelt avslutar sin finurliga och personligt färgade artikel med ett samtal om rätt eller fel med anledning av upphovsrättens legalitet. Han tar upp exempel där kända artister i princip kan bearbeta material som de behagar, dessutom få det värderat som konst, medan andra blir klandrade eller t.o.m. åtalade om de presenterar lånad musik som ny, vare sig den anses traditionellt komponerad eller gjord à la "Meccano".

Den fjärde och avslutande artikeln är författad av Lars Lilliestam och handlar om *musikvetenskapens framtid*. På flera sätt knyter den an till Edströms inledande ord. Lilliestam listar ett antal skäl till att musikvetenskapen, och i viss mån hela humaniora, delvis är föråldrad och inte har mer inflytande vare sig i akademierna eller i allmänhetens förståelse. En av de mest träffsäkra anledningarna som listas torde onekligen vara den att disciplinen "alltför lite behandlar nutida frågor och problem". Symtomatiskt är andelen avhandlingar om populärmusik fortfarande liten, de minskar snarare än ökar, även vid hans egen institution i Göteborg, vilken

han menar ändå betraktas som progressiv. Lilliestam är också inne på att kritisera de falanger av musikforskare som fortfarande vill känna sig trygga i att musiken är autonom, dvs. är enbart struktur utan bestämd koppling till sociala sammanhang. Artikeln går vidare med att klarlägga ett antal alternativa forskningsinriktningar som musikvetenskapen ändå innefattar. Vissa beskrivs som mer eller mindre obskura, andra håller författaren högst, som de musikantropologiskt inriktade.

Därnäst går författaren in på problemen med att *tala* om musik. Han menar att det finns ett glapp mellan det ljudande och språkets kapacitet att beskriva känslor och upplevelser av det. Likväl pratar vi ju om musik – vi kan inte låta bli, säger Lilliestam – och då torde vi väl ändå ha språkliga redskap för diskursen? Han listar, förutom de konstmusikaliska facktermerna, ett antal kul metaforer som brukar användas i diskussioner om populärmusik, om hur musiken betecknas i olika genrer, om hur speciell sång och enastående instrumentering kan låta osv. Artikeln redogör även för begreppet musikstil, i meningen genre, och det uppenbara behovet att dela in musiken i olika underavdelningar med benämningar mer eller mindre associativa och uppfinningsrika. Vidare går han in på musikstilars olika särdrag eller "topics", dvs. meningsbärande musikaliska attribut. Han gör en kufisk sväng över semiotiken där han hämtar ordet "tecken", vilket han likställer med sin uppfattning av stildrag i musiken. Här vadar Lilliestam för djupt och diskussionen blir rörig, med en brödtext som innehåller en mängd citationstecken.

Efter ett starkt kapitel om textanalys, där Lilliestam bl.a. pekar på det viktiga i att sångtexter måste ses i ett sammanhang med musiken för att tydligt kunna analyseras, kommer han in på fascinerande frågeställningar om harmonik. Speciellt är han intresserad av om och hur harmonik kan vara ett betydelsebärande drag i musik. Han tar bl.a. upp ett antal kända poplåtar som har samma ackordföljd men som inte är speciellt lika i andra avseenden. Harmoniken kan således vara av mindre vikt än vad musikvetare i allmänhet anser, alternativt begriper vetenskapen för lite om hur genomsnittliga lyssnare uppfattar den. Lilliestam framhäver detta som ett forskningsfält som borde uppmuntras inom musikvetenskapen.

Lilliestam avslutar en begriplig och motiverad antologi med att varsla om framtidens musikvetenskap. Han poängterar att den måste ha bestämda mål, vara "bra att ha", men framför allt bidra till att öka förståelsen för människan som kulturvarelse. Lilliestam tror att svaret kan vara – mer *musiketmologi*.

*Patrik Sandgren, Lund*