

Handledare: Sven Åberg

Kristine West

# **‘Bort med Knätofsen’**

En subjektivt jämförande studie mellan två  
musikaliska traditioner



# Innehållsförteckning

<b>Bakgrund</b> .....	sida 4
<b>Historien om mig själv</b> .....	sida 6
<b>Att notera sin egen musik</b> .....	sida 7
<b>Tidig Musik-rörelsen</b> .....	sida 11
<i>Attityder under 1800-talet</i> .....	sida 14
<i>Arnold Dolmetsch - Pionjären</i> .....	sida 15
<i>Wanda Landowska - Tidigmusikrörelsens första kändis</i> .....	sida 16
<i>Schola Cantorum Paris</i> .....	sida 17
<i>Tidigt 1900-tal och Ungdomsrörelsen</i> .....	sida 17
<i>Riktningar inom musiklivet</i> .....	sida 19
<i>Schola Cantorum Basiliensis</i> .....	sida 20
<i>Efterkrigstiden - rörelsen i frändring</i> .....	sida 21
<i>Autenticitet</i> .....	sida 23
<b>Folkmusikrörelsen</b> .....	sida 30
<i>Folkmusiken under 1500 - 1700-tal</i> .....	sida 31
<i>Folkmusiken under 1800-talet</i> .....	sida 32
<i>1900-talets spelmansrörelse</i> .....	sida 35
<i>Folkmusikvågen och fram till idag?</i> .....	sida 39
<b>Diskussion</b> .....	sida 39
<i>Stil</i> .....	sida 39
<i>Distansering</i> .....	sida 44
<i>Notbilden - begränsande eller kreativ?</i> .....	sida 45
<i>Teori i förhållande till praktik</i> .....	sida 47
<i>Paradoxer inom Tidig musik-utbildningen</i> .....	sida 50
<b>Notationsexempel</b> .....	sida 54
<b>Källor</b> .....	sida 61
<b>Kristines låtar</b> .....	sida 62

<b>Vad arbetet ytterligare kan leda till; Workshop</b> .....	sida 69
--	---------

## **Notationsexempel**

<i>Exempel 1 : ur Sonata 2da, Sonate Metodiche, G.F. Telemann</i> .....	sida 54
<i>Exempel 2 : ur Sonata XI, Corelli op. 5</i> .....	sida 54
<i>Exempel 3 : ur J.H. Roman's variationer över violinstämman i Corellis sonat no. XI</i> .....	sida 55
<i>Exempel 4 : Polska ur Svenska Låtar Uppland</i> .....	sida 55
<i>Exempel 5 : Vals ur Svenska Låtar Uppland</i> .....	sida 56
<i>Exempel 6 : Polska ur Svenska Låtar Uppland</i> .....	sida 56
<i>Exempel 7 : Polska ur Svenska Låtar Uppland</i> .....	sida 57
<i>Exempel 8 - 10 : Olika notationer av samma låt</i> .....	sida 57 - 58
<i>Exempel 11 : ur 'Sweet' av Louis Andriessen</i> .....	sida 59
<i>Exempel 12 : ur 'Kaidan' av Patrik Jarlestam</i> .....	sida 59
<i>Exempel 13 : ur Polska efter Pekkos Per, transkriberad av Emma Reid</i> .....	sida 59
<i>Exempel 14 : ur Polska spelad av Artur Lundberg, transkriberad av Sven Ahlbäck</i> .....	sida 60
<i>Exempel 15 : ur Polska spelad av Artur Lundberg, transkriberad av Sven Ahlbäck</i> .....	sida 60
<i>Exempel 16 : ur Mickelkuännfuössin, transkriberad av Alicia Eriksson Abrams</i> .....	sida 60

## **Kristines Låtar**

<i>Polska</i> .....	sida 62
<i>Snöpoliskan</i> .....	sida 62
<i>Anders Låt</i> .....	sida 63
<i>'En skröna'</i> .....	sida 63
<i>Sockervalsen</i> .....	sida 64
<i>Skogspolskan</i> .....	sida 64
<i>Karamellen</i> .....	sida 65
<i>En polska till</i> .....	sida 65
<i>Gånglåt</i> .....	sida 66
<i>Polska</i> .....	sida 66
<i>Karusellen</i> .....	sida 66
<i>Vall och Låt</i> .....	sida 67
<i>Vals</i> .....	sida 67
<i>Visa</i> .....	sida 67
<i>En springdans</i> .....	sida 68
<i>Visa</i> .....	sida 68
<i>'En saga'</i> .....	sida 68

## **Lyssningsexempel**

*Bifogas på CD till arbetet i samma ordning som i 'Kristines Låtar'.*

## Bakgrund

Detta arbete uppkom ur en vilja att knyta ihop säcken i och med min stundande masterexamen. Sedan jag började studera vid KMH har jag, som sig bör vid en musikerutbildning, brottats med frågor om hur jag vill spela och varför. Min bakgrund inom folkmusiktraditionen har givit mig en uppfattning om hur jag vill att musik ska *kännas*, och denna känsla har jag haft svårt att överföra på den noterade musiktraditionen. Detta till trots att jag många gånger rent smakmässigt föredragit denna musik. De vedertagna metoderna att närma sig musiken har jag dock ofta upplevt som paradoxala, rentav oförenliga med varandra, och den känsla jag eftersträvat har lyst med sin frånvaro.

Under större delen av mitt liv har jag parallellt ägnat mig både åt folkmusik och noterad repertoar för mitt instrument. Trots detta har jag inom den noterade musiktraditionen inte lyckats göra musiken *till min* på samma sätt som jag har inom folkmusiken. Detta har utgjort grunden till en, fram till relativt nyligen, splittrad syn på mitt eget musikskap, vilken jag inte fått någon rätsida på. Det var med en vilja att reda ut detta jag påbörjade detta arbete.

I mina försök att tillgodogöra mig den noterade musiken fick jag ofta av mina lärare höra att det lät för mycket folkmusik, något som skulle arbetas bort. 'Nu är det väl lite mycket knätofs igen, Kristine?' är en fras som etsat sig fast i mitt minne. *Stil* blir här ett viktigt begrepp som jag kommer återkomma till, ett begrepp jag saknat tillgång till under min utbildning vid KMH.

Ända sedan yngre tonåren har jag hittat på låtar. Detta skulle komma att öka i omfattning när jag slutade spela folkmusik tillsammans med andra, dvs ungefär samtidigt som jag började på KMH. I perioder kände jag att jag behövde ett fritt rum där musik fick vara lite vad som helst, och detta tog sig uttryck i att jag improviserade runt olika folkliga former som polska, vals, gånglåt, schottis, halling osv. Men jag gjorde aldrig något av dessa låtar. På sin höjd hände det att jag spelade in dem, men jag tog mig aldrig tid att teckna ner dem. Dels för att jag visste att jag inte skulle använda dem till något, dels för att jag ju lika gärna kunde hitta på nya om jag skulle behöva. Men, med tankarna på detta arbete dök låtarna upp i huvudet igen. Kanske kunde dessa bli ett verktyg för att komma åt mina musikaliska frågeställningar? Genom att skriva ned låtarna kunde jag kanske närma mig folkmusik- och tidigmusiktraditionen via notationen? Notskrift är en tydlig, visuell gemensam nämnare som går att jämföra och diskutera kring. Genom att undersöka hur de två traditionerna förhåller sig till notation skulle jag kanske hitta kärnan till den skillnad jag upplever dem emellan?

Efter en tid hade jag skrivit ner ett rikligt material med mina egna låtar. Men då började jag fundera på vad var det egentligen var för musik jag skrev. Jag kom på mig själv med att inte alls veta vad den liknade och vad den kan tänkas ha fått sin inspiration ifrån, sett ur ett större perspektiv. Jämfört med den tidiga musiken, som jag trots allt snart har en masterutbildning inom, så visste jag mycket lite om folkmusiktraditionen utanför det smala fält där jag rört mig

- inte heller hur detta sett ut för 20 år sedan. Jag insåg att jag måste ta reda på mer om det jag själv kallade 'en levande tradition'. Jag började därför ta reda på mer om verksamheten vid Kungliga Musikhögskolans folkmusikinstitution. Jag samlade material från deras undervisning i teori och stilkännedom till historieböcker om folkmusikrörelsens ursprung och historia. Detta blev början på ett arbete som skulle förändra min bild, både av rörelsen i sig själv och delar av min egen musikaliska bakgrund.

När jag så hade fullt upp med att bredda mina kunskaper om folkmusiktraditionen kom jag också att fråga mig själv vad jag egentligen visste om tidigmusiktraditionen. Jag började undra varifrån upplevelsen av paradox mellan personligt uttryck och känsla kontra historisk korrekthet, som präglat min utbildning, egentligen kom ifrån. Det ständiga pendlandet mellan subjektivitet och objektivitet fick jag ingen rätsida på, ej heller hur filosofin egentligen hängde ihop. Jag hade en känsla av att tidigmusikrörelsen hade ett förflutet i en tydlig ideologi, som någonstans på vägen tappats bort.

Jag som musiker skulle vara fri och uttrycka mig själv, fick jag höra, samtidigt som interpretativa sanningar ständigt gjorde sig påminda från olika auktoriteters håll. Inga krav ställdes inom utbildningen på kunskap om stil, form och praktiska verktyg för att förstå dessa, samtidigt som krav på historiska belägg och teoretisk kunskap ständigt var underförstått. En ständig känsla av brist på kunskap, i kombination med uppmaningar att *känna* mer i musiken, ledde till att jag i perioder kände en hopplöshet inför att någonsin erhålla tillräcklig kunskap för att själv kunna göra egna interpretativa val.

Jag började inse att den *känsla* jag eftersträvar i musik i stort handlar om att behärska ett musikaliskt språk, att röra mig inom en *stil* jag känner mig hemma i och att ha möjlighet att göra musiken till *min*. Det blev alltså nödvändigt att ta reda på vari denna svårighet låg inom den noterade musiktraditionen och min utbildning i tidig musik. Så, jag började gräva i tidigmusikrörelsens historia, och hittade där ett stort material som inte bara fick mig att se det hela i ett perspektiv, utan också satte detta i samband med folkmusikrörelsen - det visade sig att dessa två strömningar hade följt varandra i princip parallellt genom historien och färgats på mycket liknande sätt av tidens strömningar.

Inom ramen för detta arbete har jag alltså utgått ifrån mina egna upplevelser och min egen subjektiva uppfattning om det område jag önskat undersöka, och i ljuset av detta gjort efterforskningar i den litteratur jag funnit tillgänglig och som omfattat det område jag intresserat mig för. I kapitlet om den tidiga musiken har jag uteslutande hämtat fakta från Harry Haskells 'Early Music Revival - A History' från 1988 och Lena Weman Ericssons doktorsavhandling 'Världens skridskotystnad före Bach' från 2008. De gånger jag mer eller mindre citerat rakt av eller vill hänvisa till utförligare behandling av ett ämne anges källa och sidnummer i fotnot. Detsamma gäller övriga källor och citat. I kapitlet om folkmusiken är informationen uteslutande hämtad från olika författare i Folkmusikboken från år 1980,

specifika kapitel finns angivna i källförteckningen. Alla översättningar från engelska är mina egna, och jag ensam står för alla eventuella fel och brister i hanteringen av dessa.

## **Historien om mig själv**

### Gehörstradition kontra notationsbaserad tradition

När jag var 6 år och gick i första klass kom det en lärare från kommunala musikskolan och bestämde att alla i klassen skulle börja spela blockflöjt. Det köptes in flöjter till alla barn, och så tutade vi i kör efter lärarens anvisningar och tonnamn i form av stora bokstäver ritade med krita på svarta tavlan. Historier snarlika min egen har jag fått höra ett oändligt antal gånger i samband med de konserter jag spelat runt om i landet, och sedan den blockflöjts-boom som drabbade Europa, USA och Japan i tidigmusikrörelsens spår i början på 1900-talet tycks detta vara ett tecken på en mångårig tradition som lever och frodas.

När alla andra i klassen slutade spela blockflöjt fortsatte jag, ivrigt påhejad av mina uppmuntrande föräldrar och pappa som kompede på gitarr. När jag var 11 år hade ryktet gått till några av bygdens spelmän att det fanns en liten tjej som kunde spela blockflöjt, och jag togs upp i traktens mest aktiva folkmusikgrupp, Lortbäckerz, bestående av 4 ungdomar. Vid denna tidpunkt var dessa ungdomar i 16-årsåldern, och jag, som så mycket yngre, tyckte att de var de absolut häftigaste i hela världen. Gruppen hade som mest 100 spelningar per år, på hembygdsföreningar, kommunmöten, gudstjänster och fester, och utvecklades ytterligare av att hela gruppen kom med i det projekt som startade i Hälsingland året efter, och som i liknande former kom att sprida sig som en löpeld över Sverige - Hälsinge Låtverkstad. Detta var en statligt finansierad utbildning för ungdomar 13-24 år, där man träffades på helger med fokus på låtutläring i hälsingsk spelmanstradition, träffade gästlärare ur Sveriges folkmusikelit, spelade in en CD och gjorde turnéer. Detta följdes direkt av den ännu större satsningen Gävleborgs Ungdoms Folkband (GUF), som var en utveckling av projektet. Där utökades låtarna med arrangemang och något mer stilerade framträdanden. Också detta med professionella gästlärare, skivinspelningar och turnéer - under 3 års tid. Samtidigt fortsatte Lortbäckerz ha spelningar, och jag kom in i svängen som åkte runt på folkmusikfestivaler och stämmor, spelande och dansande. Genom detta blev jag en del av den svenska folkmusikkulturen sådan den ser ut idag, ifrån ungdomarnas perspektiv.

Samtidigt skolades jag också inom den 'klassiska' tradition såsom den ser ut ifrån blockflöjtistens synvinkel. Jag åkte på kurser och fick privat blockflöjtsundervisning, spelade ensemble och läste noter. Jag gick musikgymnasium med yrkesmusikerinriktning och kom in på KMH, 17 år gammal.

Jag skolades alltså parallellt inom två traditioner, vilket också gav mig möjlighet att göra jämförelser dem emellan. Bortsett från de rent stilmässiga skillnaderna mellan folkmusiken och den blockflöjtsrepertoar jag undervisades i, så representerades de respektive stilarna av helt olika sätt att nalkas musiken. Det var två olika sätt att se på musicerande, och jag lärde

mig snabbt att växla mellan dessa. Folkmusiken spelades på gehör, med noter endast som minnesanteckning vid behov, medan den 'klassiska' musiken lästes från noter.

När jag spelade folkmusik tillsammans med andra började det kanske med att en i gruppen lärde ut en låt på gehör till de andra, som man sedan arrangerade tillsammans. Genom att sätta ihop låtar med varandra, göra stämmor, motstämmor, intron, övergångar, harmoniseringar och instrumentationer, till exempel. Vad själva låten beträffar så lärde man sig tonerna och rytmen, men pratade aldrig om frasering, betoningar eller artikulation - åtminstone inte på den nivå där jag rörde mig. Som jag upplevde det fanns inget syfte att prata om sådana saker eftersom den typen av kommunikation gick genom spelet och gehöret.

Spelar man den notbaserade musiken däremot, så samlas man kring en not, delar ut varsin stämma eller partitur och läser musiken. På så sätt kommer man åt ett oändligt material. Man kan tillgodogöra sig väldigt mycket, och väldigt olika musik eftersom man inte behöver hålla den i minnet. Samtidigt ställs man *inför* musiken på ett mer distanserat sätt, eftersom det väldigt mycket handlar om att läsa och betrakta den. Oftast är den arrangerad och klar, och vill man arrangera eller instrumentera om är det sällan något man gör tillsammans i en grupp. Man ställs också *inför* musiken på så sätt att den noterade musiken inte är formmässigt greppbar på samma sätt som en folklåt som man lär sig på gehör. Man förlitar sig betydligt mer på den musikaliska notationen än på minnet av hur musiken låter. Detta ger en möjlighet att distansera sig till och iaktta musiken, men också svårigheter att göra den 'till sin'. Spelar man musik från den noterade traditionen utantill handlar det främst om att framföra det som står i notationen - inte om att improvisera över styckets grundstruktur.

Min utgångspunkt in i detta arbete grundar sig, med andra ord, i en upplevd skiljelinje mellan den noterade, skriftsbaserade musiken och den muntligt överförda, gehörstraderade folkmusiken.

## **Att notera sin egen musik**

### Notationskonventioner och kommunikativa aspekter

Processen att skriva ner mina egna låtar upplevde jag som ganska okomplicerad. Jag har läst mycket noter i mina dagar, och jag har sett många notbilder av nedtecknad folkmusik. Däremot uppstod en rad frågor rörande bland annat för vem denna notbild egentligen var ämnad. Om den riktade sig till en fullständig nybörjare inom folkmusiktraditionen, skulle då notbilden se annorlunda ut än för en invigd? Hur mycket förkunskaper skulle krävas för att förstå notbilden? Hur mycket detaljer skulle behövas för att kommunicera den musik jag skrivit, ungefär så som det var tänkt att den skulle låta? Till vilken grad upphör en notbild att vara kommunikativ när den blir så pass detaljerad att det blir en ansträngning i sig att försöka utläsa den? Vad är uttolkarens roll? Hur stor spännvidd mellan olika varianter kan, och vill jag förvänta mig som upphovsman till den notbild jag skriver ned?

Detta ledde också vidare till frågor om varför notbilder sett så olika ut under historien, och det faktum att ju längre tillbaka man går i historien, desto mindre information finns att hämta i notationen. Den framstår snarast som minnesanteckningar i jämförelse med en notbild från

senare tider. Har detta i sin tur inneburit att gehöret, lyssnandet haft en större del i musikutövandet längre tillbaka i tiden? Utgjorde dessa enkla notbilder endast en liten del i ett musikaliskt helt, som i första hand kommunicerades på andra sätt? Var det på grund av ett ökande förfrämmande från det gehörsbaserade musikutövandet som notationen utvecklades, något som ersatte musikerns tidigare frihet och betydelse? Eller berodde det på ett större behov av en mer detaljerad notation för att musiken blev mer komplicerad?

Jag började också fundera över skillnaden mellan att hålla sig inom en tydlig stil, eller ett tydligt musikaliskt språk, jämfört med det som är tradition inom den samtida akademiska konstmusiken idag, att ständigt sträva efter att skapa nya språk. Vilken betydelse detta, i kombination med kompositörernas allt längre avstånd från de utövande musikerna, får för kravet på en exakt notation kan vi bara titta på mycket av den noterade konstmusiken av idag för att förstå.<sup>1</sup>

Från det vi kallar barockepoken finns ett stort notmaterial med ett troligt didaktiskt syfte. Ett exempel på detta är Telemanns 'Metodiska Sonater', som består i en basstämma och en grundmelodi, tillsammans med utskrivna variationer, improvisationer eller ornamentationer i enlighet med kompositörens smak.<sup>2</sup> Det finns även exempel då andra personer än kompositören själv skrivit ut ornament, som till exempel de många olika utbroderade varianterna av Corellis violinsonater, op. 5.<sup>3</sup> Dessa utgör en intressant typ av litteratur, som i sitt utseende mycket liknar de notbilder studenterna vid folkmusikinstitutionen på KMH skriver när de jobbar med stilanalys och gör musikaliska porträtt av olika spelmän och deras spelsätt.<sup>4</sup> (se ex. 13-16)

Romans variant på Corelli och Telemanns utbroderingar i notbilden handlar huvudsakligen om ornamentation, en utsmyckning av den melodi som utgör grundstrukturen. Detta kan ses som ett sätt att påvisa och sprida en smak för hur man tycker att en melodi skall utsmyckas, att genom notationen redovisa sin åsikt i frågan och lära andra att göra likadant. Detta blir ett sätt för oss av en annan tid att se skillnader i stil och smak mellan olika individuella uttryck inom en speciell stil eller tidsperiod. Genom att titta på dessa notationer kan man få en visuell bild av personlig variation, samtidigt som man genom att skala bort dem kan se vilka likheter som utgör stilens grunddrag. Kanske kan man påstå att stil i denna mening innebär de gemensamma drag som återstår när alla individuella varianter skalas bort, eller kanske rentav den helhet som utgör summan av alla dessa personliga variationer.

Själva begreppet stil innebär något gemensamt överenskommet, något som uppstått många människor emellan, och kan många gånger vara svårt att sätta fingret på.

Studenterna vid folkmusikinstitutionen går steget längre än Corelli och Telemann och noterar utöver ornamentation även exempelvis hur spelmannen hanterar rytm, tempobehandling inom metern, microintervall som ligger emellan tonstegen på den diatoniska

---

<sup>1</sup> Se exempel 11 och 12 i kapitlet med notationsexempel.

<sup>2</sup> Se exempel 1 i kapitlet med notationsexempel.

<sup>3</sup> Se notationsexempel 2-3.

<sup>4</sup> Se exempel 13-16.

skalan och betoningshierarki, för att nämna några saker.<sup>5</sup> Som jag uppfattar det så använder de, liksom Telemann, Corelli och Roman, notationen som ett pedagogiskt verktyg, men i motsatt riktning. Om barockkompositörerna använde notationen för att sprida och argumentera för sin smak, så använder folkmusikstudenterna den som ett verktyg för att i detalj analysera något klingande. Även fast detaljnivå och syfte kanske skiljer dem åt, ges notationen samma betydelse och funktion i båda dessa fall - som ett verktyg att visualisera musikaliska skeenden och genom att belysa detaljer och komplexitet försöka närma sig individuella kontra kollektiva drag inom en musikalisk stil.

I min egen notation av mina låtar har jag aldrig komponerat med pennan i hand, utan det har endast handlat om notation av en färdig melodi jag haft i huvudet. Men när jag skulle börja notera melodierna dök jag plötsligt rakt ner i det som kanske utgör kärnan i frågan om notationens betydelse och påverkan - nämligen det som händer när en musik som uppkommit helt abstrakt når ett notpapper för att sedan läsas och uttolkas. Det som därtills funnits enbart i minnet befästs, svart på vitt, för att bli ihågkommet och kunna spridas vidare till andra. Först då (om vi bortser från de möjligheter inspelningsmediet innebär) kan det också vridas och vändas på, teoretiseras kring och objektivt iakttas utifrån.

Varför just denna process blev så avgörande för mig berodde på att min uppfattning om musiken förändrades, efter det att jag satt musiken i print. När jag spelade låten såsom den kom till, innan den nått notpapperet, kunde jag hela tiden ändra form och detaljer under spelets gång. Kanske gjorde jag om ett slutfall eller ändrade rytmen där jag tyckte att det passade i stunden. Vid det ögonblick jag noterade musiken blev jag tvungen att göra ett ställningstagande vad gällde både form och detaljer - hur skulle det egentligen vara?

När så hela låten så var nedskriven, började jag också spela den annorlunda. Det blev plötsligt en betydligt större felpotential, eftersom jag nu hade en förlaga att spänna mot. Detta till trots att dessa ställningstaganden enbart var mina egna, och jag skulle kunna ändra i texten med en handvändning om jag skulle vilja. Jag upplevde också att det blev svårare att komma ihåg låtarna, eftersom jag kanske undermedvetet ställde krav på att minnas de detaljer jag skrivit ned i noten. I vissa fall spelade jag till och med från noten istället för utantill, av rena bekvämlighetskäl!

Men varför? Jag är väldigt van att läsa noter, men samtidigt också uppväxt med att lära mig musik på gehör - hur kom det sig att det visuella fick övertaget så fort det gavs chansen? För mig blev detta en skräckinjagande tankeställare om hur jag som musiker tar mig an en notbild som jag aldrig sett förut, när jag inte har möjlighet att göra en jämförelse liknande denna.

När jag tar mig an en ny notbild sätts ett spontant reaktionsmönster igång, som följd av mina förkunskaper, min förståelse, min uppfattning om musik i allmänhet och den aktuella typen av notbild i synnerhet, vilka tillsammans avgör hur jag kommer att spela. Om jag ska drista mig till att försöka medvetandegöra och förklara mitt eget reaktionsmönster i denna process, så tror jag att det ser ut ungefär som följer.

---

<sup>5</sup> Se ytterligare exempel i kapitlet med notationsexempel.

Det första steget, i kontakten med en ny notbild, blir att utläsa de tecken som står angivna på papperet. Vad dessa kommer att betyda för mig beror sedan på vilken uppfattning jag har om läsandet av skrifter liknande denna, i kombination med min bild av hur mitt instrument fungerar i den typ av musik som tornar upp sig framför mig. Denna uppfattning och de förkunskaper jag har bidrar till en gehörsmässig, förutfattad mening av ungefär i vilken riktning jag vill att detta ska låta i slutändan. Mina förkunskaper om stil och min känsla för den typ av musik jag tar mig an spelar här en stor roll, vilket innebär att läsningen av noten är en hermeneutisk, texttolkande process där jag som subjektiv uttolkare är med och påverkar hur resultatet, eller tolkningen, kommer att se ut.

Det första jag letar efter är en uppfattning om styckets tempo och karaktär, och det jag ser på papperet är då en rytmisk anvisning för de olika tonernas inbördes tidsmässiga förhållande. Därefter tar jag hänsyn till tonalitet, hur de olika tonerna hänger samman i fraser och gester, och först i tredje hand sådant som klangfärg, musikens känsloläge och budskap. Detta innebär att det allra första jag möter hos en ny notbild är en visuell, matematisk instruktion för ett visst tidsförlopp. Hos en enkelt noterad notbild, där endast det nödvändigaste står utskrivet, är rytmen troligtvis relativt enkel. Då går det fort att utläsa hur rytmen ska spelas. Om den noterade rytmen då endast är tänkt att utgöra en mall eller ett skal, måste jag desto snabbare kunna fylla detta med innehåll. Mina förkunskaper blir då fullständigt avgörande för hur det musikaliska resultatet kommer att se ut. Beroende på vilka förkunskaper jag har som uttolkare kan en enkel notbild ge upphov till en kreativ process, eftersom jag då får chans att göra en mängd egna ställningstaganden. Om jag inte har tillräckligt med förkunskaper om den musikstil jag befinner mig i kanske det inte ger en kreativ utan istället motsatt, begränsande effekt. Samma motsatsförhållande gäller om notbilden är väldigt detaljerad.

Att påverkas av notbilden när man läser den, som informationskälla om den musik man skall spela, är väl egentligen inte så konstigt. Men att jag, som själv skrivit ner mina låtar, börjar spela dem annorlunda när de nått notpapperet - det säger något om notskriftens betydelse som jag inte kan komma ifrån. Kanske säger detta något om vår tilltro till det skrivna ordet i hela vår kultur?

Bara det faktum att jag skriver detta arbete som en del i min utbildning till musiker är ett intressant fenomen i sig. Kommer jag bli en bättre musiker genom att sätta ord på företeelser som sker i mitt musikaliska utövande? Har detta arbete ett värde i sig själv, eller betyder det något endast om det leder fram till något musikaliskt, något klingande? Har notbilden ett värde i sig själv, eller uppstår detta värde först när någon tar upp noten och spelar ifrån den?

När jag ser mig omkring i min musikutövande omvärld slås jag av att den skrivna texten och notationen ges ett förhållandevis enormt värde. När jag lyssnar på inspelningar av både 'tidig' och 'klassisk' musik, med den notation som utgör dess förlaga för ögonen, upplever jag en uteslutande stor tilltro till det skrivna. Också inom den nutida konstmusiken förlitar man sig oerhört till notationen som medium, som ett led i det faktum att kompositörer ägnar mer tid framför noterings- eller kompositionsprogrammet i datorn än i samspel med de musiker som är tänkta att framföra musiken.

Vi musiker tycks alltså ha en tendens att skatta den skrivna texten mycket högt, kanske till och med högre än våra egna konstnärliga ställningstaganden. Trots allt är det väl ändå så att den grundläggande förutsättningen för ett musikstyckes existens är att det spelas, och inte att någon skrivit ner det?

Här kommer jag in på frågor rörande innebörden av begreppet musikverk, eller ett stycke musik, något Lena Weman Ericsson behandlar ingående i sin doktorsavhandling från 2008. Detta är ett inte helt okomplicerat fenomen. Om mitt påstående ovan gäller, dvs att framförandet är inräknat i existensen av ett stycke musik, innebär det alltså att det omskapas varje gång någon spelar det. Således är inte notbilden mer än en musikbeskrivning, något som kan diskuteras i förhållande till den betydelse den tycks ha i vår kultur. Jag kommer inte i denna text gå djupare in på detta område, och vill inte heller ta ställning i frågan, utan hänvisar till de olika definitioner av begreppet som beskrivs i Wemans bok.<sup>6</sup>

Detta resonemang får stå som avstamp in i det som nu följer. Den tidiga musiktraditionen bygger uteslutande på tolkning och läsning av noterad musik, och folkmusiken överlevde alla samhällets omvälvande förändringar just tack vare en skara upptecknare, måna om dess fortlevnad, som ville bevara den för eftervärlden.

Som jag skrev i bakgrundskapitlet så ledde min undran kring skillnaderna de båda traditionerna emellan till efterforskningar i deras bakgrund och historia. För att komma närmare de respektive traditionernas förhållningssätt och syn på sin egen musik, och därmed även notationen av denna, var det en nödvändighet att ta reda på vad som ligger till grund för hur de ser ut idag. De sammanfattningar jag här presenterar kan tyckas vara väl utförliga i detta syfte, men ger en bakgrund till vidare diskussion i slutkapitlet.

## **Tidig Musik-rörelsen**

### **Bakgrunden till en tradition baserad på uppförandepraxis**

Som student vid Kungliga Musikhögskolans musikerutbildning i tidig musik har jag tagit del i den gängse, konventionella uppfattning som tycks råda, nämligen att det är något historiskt unikt att dagens musikliv uppehåller sig till så stor del vid gammal musik, som inte är skapad i vår samtid. Det råder en allmän tilltro till att man fram till 1900-talets början endast spelade ny musik, alltså musik av levande kompositörer som uttryckte sig i sin tids språk och riktade sig till sina samtidsmänniskor. Ofta ses sekelskiftet 1900 som en historisk milstolpe, då den nya konstmusiken slutade tilltala publiken och majoriteten av musiklivet började uppehålla sig vid gamla 'hits'. På tidigmusikutbildningen råder också uppfattningen att man inte förrän på 50-60-talet började spela tidig musik på det sätt man nu gör, och att det knappt fanns några ensembler som ägnade sig åt detta i 1970-talets Europa, när Drottningholms Barockensemble startades i Stockholm. Således skulle det alltså än idag vara rentav kontroversiellt att propagera för att göra musiken rättvisa genom kunskap om dess ursprung, historiska kontext

---

<sup>6</sup> Lena Weman Ericsson "...världens skridskotystnad före Bach", 2008, s. 11

och genom att ta hänsyn till det sätt på vilket den kan ha låtit när den spelades i sin samtid. Ser man till antalet fast anställda barockorkestrar i förhållande till antalet symfoniorkestrar kan detta se ut att stämma, men mycket tyder på att detta har andra orsaker.

Varifrån den bild jag fått kommer vet jag inte, och jag kan inte heller svara för dess utbredning utanför den sfär där jag rör mig. Säkert är däremot att musiklivet genomgick stora förändringar under 1900-talets första decennier, liksom hela den västerländska kulturen, som ett resultat bland annat av de samhällsomvälvningar industrialismen medförde. De olika yttringar som uppstod genom reaktioner mot det gängse och varandra, och så småningom de nya mediernas bidrag till att kulturer blandades och influerade varandra, kan inte förnekas. Men att man aldrig under tidigare epoker blickat tillbaka i historien är en alltför snäv bild, och med tanke på hur tydligt olika kulturklimat påverkat alla konstarter genom tiderna så är det lätt att inse att även musiklivet fått sin beskärda del.

Som jag skrev i bakgrundskapitlet så har min utbildning i tidig musik präglats av en rad paradoxer rörande historisk korrekthet kontra personligt uttryck. Till skillnad från det konventionella klassiska musiklivet, som huvudsakligen förlitar sig på tradition, har man inom tidig musik ett arv av att ifrågasätta traditionen och eftersträva en form av objektivitet inför det musikaliska materialet. Med detta menar jag inte den objektivitet eller distansering jag tidigare talat om när jag jämfört noterad och gehörstraderad musik, utan ytterligare en grad av medvetna ställningstaganden i musikens och kompositörens tjänst. Detta tar sig uttryck bland annat i den vetenskapliga strömning som kom att inlemmas i tidigmusikrörelsen under mitten på 1900-talet, och som kom att kallas uppförandep Praxis. Inom den tidiga musiken innebär uppförandep Praxis att man tar hänsyn till de aspekter tonsättaren ansåg som självklara för att skrivas ned i noten, samt diverse andra faktorer såsom exempelvis val av instrument. Under perioder har denna objektivitet kallats för autenticitet, något som fått en negativ klang i och med skivindustrins överdrivna användning av begreppet som ett bevis på kvalitet. Hursomhelst innebär detta 'objektiva' förhållningssätt en aspekt på framförande och studie av musiken som skiljer sig ifrån det övriga klassiska musiklivet, vilket det också uppkom genom reaktion mot under tidigt 1900-tal, något jag anser kan vara både välgörande och problematiskt.

Det finns en fara med att uppehålla sig vid historiska 'fakta' när det gäller musik, särskilt om man vid en utbildning riskerar att slänga sig med interpretativa sanningar och 'gör så, men inte så - därför ditt och därför datt'. Som ung student hade jag ingen möjlighet att förstå de musikaliska värderingar jag undervisades i, och kunde därför inte heller ställa mig vid sidan av dem och ifrågasätta dem. Under mina första år vid utbildningen kände jag mig ofta oförmögen att skilja på vad som var rent smakmässiga aspekter, konventioner inom det musikaliska kollektiv jag verkade och vad som var musikaliska grundverktyg. Inte heller kunde jag urskilja vilka möjligheter jag hade att förfoga över dessa, ta ställning för eller emot, skaffa mig egna uppfattningar eller en smak som var min och inte bara min lärares.

Att lära sig skilja på dessa ting, samt skapa sig sina egna förhållningssätt till dem, är troligen just den process som gör en musiker självständig, vilket förstås inte är helt

okomplicerat. Kanske är det just detta som bör vara högskoleutbildningens huvudsyfte. Man kan också diskutera vad som inom musikutbildningen bör vara huvudlärarens ansvar, i ett system som liksom på Musikhögskolan är uppbyggt kring mästare-lärling. Urskillningen mellan det kollektiva - stilen - och det personliga - smaken - är en del i det yrkeskunnande som utbildningen, och i förlängningen läraren, är ämnad att förmedla.

Här återkommer jag till två ständigt närvarande begrepp - stil och smak. Två begrepp som trots, eller kanske på grund av, sitt starka beroende av varandra kan vara mycket svåra att skilja på. Uppfattning om stil är det mest grundläggande för att få överblick över musikaliska konventioner, vilka grundverktyg jag behöver behärska, hur jag som musiker kan kommunicera med andra musiker och en publik. Även begreppet smak ryms inom stilbegreppet, eftersom min smak är relativ i förhållande till den stil jag rör mig inom.

Stil utgör det centrala i det fält jag som musiker rör mig inom - det individuella kontra det generellt överenskomna. Att diskutera stil och smak i förhållande till varandra är, sett i backspeglens, det mest grundläggande moment jag gärna sett i min utbildning. Stil kan både vara en musikalisk form såsom den såg ut under tiden den uppkom, såsom italiensk eller fransk barock. Det kan likväl vara olika sätt att spela menuetter från barocken idag, eller hur två spelmän spelar samma polska från västra Dalarna på olika sätt. Samtidigt kan stil vara en tradition att traktera ett visst instrument, som förändras med tidens gång. Lyssnar man på violinspel ifrån 1900-talets början låter det väldigt annorlunda än det gör idag, och detta beror inte på att man spelar bättre nu, som det modernistiska framstegstänkandet lätt kan få oss att tro - snarare att smaken, och i förlängningen stilen, har förändrats.

Den tidiga musiken är i stort en smakriktning som influerats av sin tids kulturella och sociala strömningar, och har därmed även färgats av de ideologier som florerat bland de människor som varit i kontakt med rörelsen. Ser man på samhället i stort går det att dra hur många paralleller som helst till historien. Här ska jag endast presentera några.

Min grundläggande uppfattning av problematiken inom tidigmusikutbildningen är att man inom högskolans väggar förvirras av de aspekter som kanske i grunden utgör paradoxen inom konstnärliga högskoleutbildningar, nämligen den mellan praktik och teori. Jag menar att man tappar bort sig någonstans i fältet mellan akademisk korrekthet, faktakunskaper och historiska belägg och det praktiska utövande som studenterna i slutändan ägnar mest tid åt. Alldeles för lite talas om vad vi egentligen tilltalas av, vad som låter bra, vad vi kan lära oss av att lyssna på hur andra spelar och hur vi kan göra för att ta plats i den omvärld där vår musik spelas - utan att klä in och legitimera vår egen smak i en akademisk skrud. Väl ute i musiklivet spelar musiker så som de upplever att de kan kommunicera och inom de stilar som det idag aktuella musiklivet förespråkar.

## Attityder under 1800-talet <sup>7</sup>

Men varifrån kommer då denna vilja att betrakta musik objektivt och ur en historisk kontext? För att kunna ringa in detta går jag här tillbaka så långt som man kan spåra framföranden som givits benämningen 'historiska', långt innan man började intressera sig för musikens kontext, musikvetenskap och uppförandepraxis, och ger därefter en översikt i kronologisk tidsordning.

Redan på 1600-talet kan man hitta dokument som vittnar om konserter med 'historisk musik'. I England spelade John Pepusch's 'Academy of Ancient Music' Palestrina, Byrd, Morley, Purcell och andra 'tidiga' med stor succé redan på 1720-talet, och samtidigt fanns också 'Concert of Ancient Music' som spelade 'all musik som var äldre än 20 år'. I Frankrike spelades Pergolesi's Stabat Mater oavbrutet från kompositionstillfället år 1736 fram till början på 1800-talet, då man började komplettera verket med andra äldre verk. I Tyskland publicerades år 1802 en hyllande biografi om J.S. Bach och i London hölls Bach-marathonkonserter år 1808 som var upp till 4 timmar långa. Detta ledde fram till Felix Mendelssohns berömda uppförande av Matheuspassionen 1829, som kan ses som en milstolpe på grund av dess genomslagskraft. Stycket fick spelas ytterligare två gånger på publikens begäran, och uppfördes i städer över hela Tyskland under 1830-40-talen. Man började ge ut omfattande utgåvor av Bachs verk och en rad Bach-sällskap bildades över hela Europa.

Vid denna tid hade begreppet musikvetenskap ännu inte upfunnits - än mindre begreppet uppförandepraxis. Trots att man ofta kallade framförandena 'historiska' eller 'fortida' försökte man överhuvudtaget inte 'återskapa' musiken på ett sådant sätt Bach och andra musiker från tidigare generationer hade spelat den, utan man ändrade och skrev om så som smaken bjöd för att passa moderna öron. Matteuspassionen uppfördes på högst modernt vis med stor kör och orkester, klarinetter och piano.

Under loppet av 1800-talet började dock attityderna förändras. Början av seklet var i allmänhet en tid med stort intresse för arkeologi och historia, vilket naturligtvis också kom att gälla musiken. Särskilt inom kyrkan forskades i gamla traditioner och man ville återinföra den enstämmiga gregorianska mässan så som den sett ut flera sekler tidigare, och som enligt modern praxis broderades med 1800-talets populära harmonier och instrumentalarrangemang. Forskningen på gregoriansk sång hade initierats av Benedictinermunkarna i Solesmes, och parallellt med detta växte musikvetenskapen fram. Friedrich Chrysander, grundare av den tyska termen *musikwissenschaft*, etablerade principen att 'flydda tiders musik skulle bli redigerad och framförd i en vetenskaplig anda, utan tillägg eller modifikationer för att tillgodose rådande smaker'.<sup>8</sup> Den framväxande musikvetenskapen bidrog bland annat till att

---

<sup>7</sup> Källmaterial och fakta i detta kapitel är nästan uteslutande hämtat ur Harry Haskell, 'Early Music Revival - A History' från 1988. Specifika citat eller övriga källor anges i fotnoter. Alla översättningar från engelska är mina egna.

<sup>8</sup> Harry Haskell, The Early Music Revival - A History, 1988, s. 22

göra den äldre repertoaren mer och mer tillgänglig, vilket hade stor påverkan inte minst på kompositörer som ofta lät sig inspireras av den i sina verk.

Men inte bara musikvetenskapen gjorde framsteg, utan i hela Europa växte intresset för att bredda sina horisonter i andra riktningar - inte minst också den inhemska musikkulturen, vilket det kommer handla mer om i kommande kapitel om folkmusikrörelsen. Intresset för den tidiga musiken och etnomusikologin hängde samman genom en längtan bort från industrialismens moderniseringar och förändringar av samhället. Detta ledde så småningom till att man började intressera sig också för den kontext i vilken den äldre musiken skapats.

Detta yttrade sig kanske tydligast i att man vände sig emot de gängse förhållningssätt som kommit med upplysningen - tron på mänskliga framsteg och att de moderna musikaliska instrumenten och musiken överträffade sina föregångare.<sup>9</sup> Under 1800-talets senare decennier började gamla instrument visas i samlingar, bland annat på världsutställningarna i London 1885 och Paris 1889, och fler och fler instrument togs ur sina lådor och spelades på. Det gjordes också rekonstruktioner av gamla instrument, främst ämnade som museiföremål än så länge, men man kan även hitta redogörelser för hur dessa användes.

‘Den språkvetenskapliga, historiska syn som sprider sig genom vår tids kultur’ skrev den tyska arkeologen och musikkritikern Otto Jahn, vid ungefär denna tid, ‘kräver att ett konstverks behag bygger på historisk insikt och evaluering, och att konstverket presenteras exakt såsom konstnären skapade det’.<sup>10</sup> Pianisten Anton Rubinstein förespråkade att tidig klavermusik endast kunde utföras riktigt på tidiga instrument, eftersom cembalon eller klavikordet ‘måste ha haft klangfärg och effekter som vi inte kan återskapa på ett piano forte idag’,<sup>11</sup> och en artikelförfattare i en musiktidning från 1884 skrev att ‘de bristfälligheter i Bach’s musik, såsom vi vanligen hör den, beror faktiskt inte på kompositören, utan på de skavanker, i flera anmärkningsvärda avseenden, tillhörande vår prisade moderna orkester’.<sup>12</sup>

### **Arnold Dolmetsch - pionjären**

En person som är värd att nämna i detta sammanhang, och som hade stor betydelse för utvecklingen mot en mer historiskt intresserad musikrörelse och dess spridning, är Arnold Dolmetsch. Han var musiker och instrumentmakare och blev den förste som på allvar började restaurera och rekonstruera historiska instrument. Efter att ha byggt sin första luta år 1893 fortsatte han med cembali, klavikord, gambor, spinetter, fortepianon, harpor, rebecer, barockvioliner och vihuelor. Världen över är han dock mest förknippad med de blockflöjter som började tillverkas på 1920-talet och som omedelbart slog igenom och därefter blev familjens huvudnäring.

---

<sup>9</sup> Utförliga resonemang kring detta finnes i Sven-Eric Liedmans bok, *I skuggan av framtiden, Modernitetens Idéhistoria*, 1997

<sup>10</sup> Haskell s. 25

<sup>11</sup> Haskell s. 25

<sup>12</sup> Haskell s. 25

Dolmetsch och hans familj blev även berömda för de 'huskonserter' de höll med tidiga instrument i sitt hem. Dessa framkallade både ris och ros hos kritikerna, bland annat därför att de utmanade konventionell konsertetikett och tog fasta på andra musikaliska ideal än de som dominerade musiklivet. Man fick inte applådera mellan styckena, och de egendomliga instrumenten och det medvetet icke-romantiska sätt man spelade på retade många. En kritiker skrev; 'I vilket anseende finns det anledning att anta att våra förfäders framföranden på stränginsrument fullständigt saknade musikaliskt uttryck och dynamiskt ljus och skugga? Våra moderna virtuoser förespråkar definitivt inte den ståndpunkten.'<sup>13</sup> Men de flesta fann dock dessa konserter som uppfriskande, annorlunda inslag i musiklivet.

Dolmetsch och hans likasinnade vände ryggen till den industriella revolutionen och den svulstighet som karaktäriserade så mycket viktoriansk konst, musik och arkitektur. Istället för fabriker och massproduktion drömde de om att återskapa hemindustri-samhället från det förflutna, med små grupper av hantverkare som arbetade tillsammans - något somliga kallade en 'smått-är-vackert-estetik' genomsyrad av nostalgi.<sup>14</sup>

Trots att Dolmetsch var den förste att kritisera musikvetenskapen för dess uppehållande vid utommusikaliska fakta, om bland annat de personer som utförde musiken, när de döptes, hur länge de levde, hur långa anställningar de hade, mm, utan att kunna omsätta musikalisk kunskap i praktik, så hade han själv inga akademiska referenser. Han argumenterade för att musiken skulle spelas såsom kompositören tänkt sig den, men eftersom detta var långt innan begreppen autenticitet och uppförandepaxis började användas så var hans spelsätt mycket romantiskt i våra öron, och inställningen att spela som kompositören tänkt sig handlade för Dolmetsch mer om att spela musiken i 'sin tids anda', än om att ta hänsyn till interpretativa detaljer. Hursomhelst bidrog han till en aldrig tidigare skådad framväxt för tidigmusikrörelsen, och lade en grund för senare generationer att ta vid och utveckla dessa nya stilideal.

Allt pekade mot att den grund pionjärer som Dolmetsch och hans likasinnade lagt för denna fortsatta utveckling skulle uppmärksammas och uppskattas av senare generationer musiker. Men den splittring i musiklivet som andra världskriget frambringade rörde upp en barriär mellan dem och efterträdarna. För de musiker och forskare som tog upp tråden under sent 40- och 50-tal var det lätt att tro att de började på nytt.

### **Wanda Landowska - tidigmusikrörelsens första kändis**

Den första riktigt erkända musikern inom tidig musik var den polska pianisten Wanda Landowska, som kom till Paris år 1900. Paris öppna atmosfär, med stort intresse för tidig musik, påverkade henne och hon började spela cembalo på sina konserter. Hon skall ha varit en stor scenpersonlighet och lyckades övervinna de många klagomål från olika håll på att cembalons klang inte höll måttet. 'Den som har hört Wanda Landowska spela den Italienska

---

<sup>13</sup> Haskell s. 32

<sup>14</sup> Haskell s. 30

konserterna på sin fantastiska cembalo finner det svårt att förstå hur den någonsin skulle kunna spelas på ett modernt piano igen', skrev en omvänd år 1905.<sup>15</sup>

Efter intensivt konserterande under en period köpte hon 1927 en villa i en liten stad i utkanten av Frankrike. Där etablerade hon *Ecole de Musique Ancienne*, masterclasses i interpretation och teknik som hon höll under sommar- och vintermånaderna. Studenter reste dit från hela världen - inte bara cembalister och pianister, utan också sångare, instrumentalister, dirigenter och dansare och det blev en mötesplats för konstnärer, författare, forskare och kompositörer. Omgiven av sin samling böcker, partitur och instrument, höll Landowska hov. Hon var en auktoritär figur som förväntade sig att hennes ord togs som evangelium. Studenterna lärde sig snabbt, som en av dem uttryckte det, att 'hon förklarade aldrig någonting och ingen kunde ifrågasätta henne'.<sup>16</sup> 1933 gav Landowska det första fullständiga framförandet av Bachs Goldbergvariationer på cembalo i modern tid.

### **Schola Cantorum Paris**

Körrörelsen, spridningen av amatör- och professionella sångsällskap, som tog fart under 1800-talets andra hälft nämns endast flyktigt här, men utgjorde en stor och viktig faktor för spridningen av intresset för den tidiga musiken. Alla europeiska länder startade någon form av organisation avsedd att höja standarden på vokal framförandetradition, och det var ur just vokalmusiken som intresset sedan spred sig vidare för att omfatta även instrumentalmusiken.

Frankrike var föregångare inom den tidiga vokalmusiken, och 1896 öppnades *Schola Cantorum Paris*, vilken hade sitt huvudfokus på vokalmusik. Dess läroplan formulerades så att undervisningen skulle baseras på studie i enstämmig gregoriansk mässa, i enlighet med Solesmes principer, och andlig polyfoni enligt Palestrina-skolan. Skolans grundare byggde sin ideologi på tron att samtida kompositörer skulle dra nytta av att fördjupa sig i sin konststarts ursprung och historia. Men man ansåg också att ett sinne för historia likväl var användbart för utövare, 'för det är lika fruktbart för dem att veta hur man sjunger en liturgisk monodi korrekt, eller att kunna spela en Corelli-sonat i en passande stil, som det är för kompositörer att studera strukturen i en motett eller en svit'.<sup>17</sup> Trots att religiös musik utgjorde grunden i skolans verksamhet ägnade man sig också åt tidig fransk opera och annan vokalmusik som togs upp till ytan igen runt sekelskiftet.

### **Tidigt 1900-tal och Ungdomsrörelsen**

En anledning till att den moderna tidigmusikrörelsen, sådan den ser ut idag efter utvecklingen under 40-70-talen, inte vill erkänna sitt samröre med det som utgör dess förstadium kan bero

---

<sup>15</sup> Haskell s. 51

<sup>16</sup> Haskell s. 53

<sup>17</sup> Haskell s. 47

dels på den stora amatörrörelse som kännetecknade den, dels på dennas sammankoppling med den tyska ungdomsrörelsen och dess koppling till nazismen.

På 1910-talet förenade sig i Tyskland en grupp naturentusiaster som kallade sig själva *Wandervögel* med syftet att främja utomhusaktiviteter och hälsa. De skapade en speciell musikrepertoar, bestående huvudsakligen av tyska folksånger ackompanjerade av gitarr eller luta. En tidskrift vid namn *Die Laute* publicerades 1917, då *Wandervögel* absorberats av det som var känt som Ungdomsrörelsen. Liksom *Arts and Crafts Movement* i England, var Ungdomsrörelsen ett uttryck för en växande besvikelse på den mekaniserade likformigheten i industrialismen, och dess mål var inget mindre än en fysisk och spirituellt vitalisering av det tyska folket. Allteftersom konceptet *Hausmusik* spred sig i Tyskland blev Ungdomsrörelsen och Tidig Musik-rörelsen alltmer sammanflätade.

Industrin byggd på tidiga instrument i Tyskland blomnade efter första världskriget, med dussintals små och mellanstora verkstäder spridda över landet. Ungdomsrörelsens upptäckande av gamban och lutan öppnade upp en lukrativ marknad. En av de tyska byggarna tog med sig ett antal Dolmetsch-blockflöjter och kopierade dem, men med en aning annorlunda grepp, nämligen det som kallas för 'Tysk borning' och tillverkas som skolinstrument än idag. Trots att denna tyska fingersättning var mindre flexibel än den engelska blev blockflöjten en omedelbar bästsäljare i Tyskland, liksom Ungdomsrörelsens virtuella varumärke. Billig, transportabel och lätt att lära var den det ideala instrumentet för amatörer och studenter. Tillverkarna försåg skolorna och det ökande antalet tidigmusik-föreningar med blockflöjter, samt öppnade upp för en stor export till övriga Europa. Vid tidigt 1930-tal gav blockflöjtsrörelsen upphov till sin egen tidskrift, *Der Blockflöjtespiegel*, publicerad av Herman Moeck. Musikförlagen Moeck och Bärenreiter, båda etablerade i mitten på 20-talet, tryckte kvantiteter av tidig musik och instruktionsböcker, utöver sin tillverkning av blockflöjter. Bärenreiters grundare hade ett stort intresse i Ungdomsrörelsen, och till skillnad från Moeck, vilka specialiserade sig på blockflöjtsmusik, lade Bärenreiter sina resurser till förfogande för återupplivandet av tidig körmusik.

Intresset för en mer informerad uppförandep Praxis växte också i Tyskland. Istället för de enorma jättekörerna i romantisk stil började man sätta upp verk i kammarensemblestorlek. När den tyske kompositören Hermann Roth hörde Bach's h-mollmässa framförd i Flensburg med en kör på 50 röster och en 25-mannaorkester 1933, sade han att 'idén om att använda stora massor för framförandet av detta verk kommer förr eller senare att ges upp av alla'.<sup>18</sup>

I Tyskland spelade den kollektivistiska och nationalistiska mentaliteten i ungdoms- och sångrörelserna dem i händerna på nazisterna, vilka drog nytta av deras idealism i sin egen propaganda. Schütz och, till en lägre grad, Bach transformerades till emblem för den tyska kulturens överlägsenhet. Händels oratorier och operor framfördes i propagandaversioner, godkända av auktoriteterna. Populära marscher arrangerades för Hitlerjugend att spelas på blockflöjter, och forskare skrev artiklar om vikten av musik - den rätta sorten, förstås - i formandet av barns karaktär. Nazisternas påverkan på tidigmusikrörelsen blev illavarslande tydlig vid 1936 års Olympiska spel i München, när tusentals av unga gymnaster framträdde

---

<sup>18</sup> Haskell s.59

till musik av Carl Orff framförd av en stor ensemble med blockflöjter och slagverk. När 30-talet gick mot sitt slut, blev det tydligt att tidig musik genomgick en förändring. Dolmetsch dog 1940 och hans instrumentverkstad omvandlades till att producera flygplansdelar under krigsåren. I och med att Tyskland stötte bort i princip hela sin kulturelit, förlorade ett stort antal europeiska utövare och musikvetare sina poster och emigrerade, många av dem till USA. Under det att Europa byggde upp sig själv igen några år senare, hade Frankrike och Tyskland förlorat sin framträdande roll i det som skulle bli den nya musikrörelsen.

### **Riktningar inom musiklivet**

1900-talets början var, som nämnt, en tid då musiklivet delade sig som genom ett prisma, i olika riktningar och genom reaktioner mot varandra. Man hade dels det traditionella konstmusikaliska musiklivet, som spelade klassiker främst från 1800-talet, impressionisterna, som i sin tur reagerade emot det Wagner-ideal som kännetecknade det förra, och som liksom de något senare neoklassicisterna tog näring i den musik som grävdes fram av tidigmusikrörelsen. Man hade folkmusikrörelserna, som stöttes och reagerade emot den afroamerikanska underhållningsmusik som kom till Europa västerifrån, men också expressionismen och tolvtonsskolan, som i sin tur reagerade mot neoklassicismens enkelhet men samtidigt tog näring ur samma källa - den tidiga musiken.

Det går såklart inte att säga vad som givit upphov till vad, men det är tydligt att det västerländska musiklivet, liksom det övriga samhället, genomgick stora förändringar under 1900-talets första hälft. För att utgå från tidigmusikrörelsen, så syns det tydligt att både det 'klassiska' musiklivet och de nyskapande, samtida kompositörerna påverkades starkt av de strömningar denna medförde.

Ett exempel på detta är Neoklassicismen, som växte fram som musikalisk strömning under 1920-talet, vilken representerades av kompositörer som Stravinsky, Orff, Hindemith och andra. Medan 1800-talskompositörerna hade sett på renässans- och barockmusiken som en källa att hämta inspiration ur, sökte sig neoklassicisterna till 1700-talet efter ett specifikt motgift mot romantiken och allt vad den innebar. Klarhet, balans, objektivitet och återhållsamhet var deras slagord, och 'Åter till Bach' var deras paroll. Neoklassicisterna påverkades av den historiska musikrörelsen, men de hörde på intet sätt samman med den. De såg ner på historikernas analytiska förhållningssätt, men tilltalades av framför allt barockmusikens formella element och musikaliska struktur. Ett av deras kännetecken var deras förkärlek för fugor, passacaglier, partitor, concerti grossi, kanon och andra karaktäristiska musikformer från barocken, och till skillnad från den historiskt intresserade rörelsens vilja att återgå till traditionerna, strävade neoklassicisterna efter att förena det nya med det gamla. Stravinsky såg på tradition som 'en levande kraft som ger liv åt och genomsyrar det närvarande'.<sup>19</sup>

Men det var inte bara neoklassicisterna som närmade sig det förflutna - även Schönberg, Berg, Krenek och andra som tillhörde tolvtonsskolan använde 1700-talets dansformer i sina

---

<sup>19</sup> Haskell s. 79

verk. Dessa högaktade Bach's kontrapunktiska förfaranden, hans användande av kromatik och behandling av storskaliga musikaliska strukturer. Dessa utgjorde en skara musiker som var historiskt medvetna men förkastade neoklassicisterna som en rad intellektuella träkmånsar. De påstod att neoklassicisterna egensinnigt hade feltolkat begreppen klarhet och återhållsamhet, och att deras musik var lika enfaldig som enkel. De ansåg även att atonalitet gjorde ett mer legitimt anspråk på släktskap med 1700-talet eftersom den bevarade 'klassicismens essens, tätheten och balansen i dess konstruktion'.<sup>20</sup> Man hävdade att 'tolvtonsskolan strävade efter att återuppliva de gamla formernas ande, medan neoklassicismen presenterade kopior av deras fasader med intressanta sprickor tillagda.'<sup>21</sup> Föga förvånande var också tolvtonsskolans förespråkare mindre förtjusta i barockmusik än i 1500-talets komplicerade kontrapunkt.

Tolvtonsskolan och neoklassicismen förenades dock i sin inställning till transkription som en kreativ handling. Här uppstår en tydlig skillnad i förhållande till den historiskt intresserade tidigmusikrörelsen, som upptogs av frågor om originalitet och autenticitet. Busoni, en av neoklassicisterna, påstod att 'notation i sig själv är en transkription av en abstrakt idé'<sup>22</sup> vilket innebar att ett arrangemang kunde fånga essensen av en kompositörs intention lika väl som ett originalverk. Att denna strömning så tydligt tog avstånd från den historiska musikrörelsen utgör ytterligare en tydligt bild av åtskillnaden mellan de musikaliska rörelser som florerade vid denna tid, och hur olika man såg på notationen. Det är också tydligt att arrangemang av äldre musik var något som låg i tiden. Praktiskt taget varje stor konsertmusiker under det tidiga 20-talet hade en samling sådana arrangemang i sin repertoar, och framstående kompositörer gjorde transkriptioner av barockmusik som vore det en självklarhet.

Samtidigt som tidigmusikrörelsen inte befattade sig med arrangemang utan ville återgå till musiken såsom den spelats under sin tid, så var detta ändå ett tecken på att ett intresse för äldre musik växte på mer än ett sätt och i olika delar av musiklivet.

### **Schola Cantorum Basiliensis**

För att återgå till den historiskt intresserade musikrörelsen, så växte småningom behovet för en utbildning som kunde erbjuda studenter ett utforskande av den tidiga repertoaren ifrån alla vinklar - praktiskt, historiskt och teoretiskt. Inget konservatorium hade, under det tidiga 1900-talet, tidig musik mer än som en symbolisk del i sin läroplan, och Schola Cantorum Paris område ansågs alltför snävt.

Detta behov hoppades August Wenzinger och Paul Sacher fylla när de grundade Schola Cantorum Basiliensis år 1933. Basel, staden där den nya akademien skulle grundas, hade en lång tradition av framföranden av tidig musik, men idén att starta ett 'undervisnings- och forskningsinstitut för tidig musik' var ett så nytt koncept att musikpressen praktiskt taget ignorerade det till en början. Först 1934, kunde läsare av *Revue Musicale* få kunskap om

---

<sup>20</sup> Haskell s. 85

<sup>21</sup> Haskell s. 85

<sup>22</sup> Haskell s. 86

skolans existens genom en rapport från Basel; 'Det är den enda institutionen i Europa, ägnad uteslutande och i en mycket allmän mening åt studiet och utövandet av tidig musik från medeltiden till Mozart och omfattande instrumentalmusik såväl som vokal, sakral såväl som sekulär... Denna skola verkar svara på ett tryckande behov i vår tid.'<sup>23</sup>

Skolans program byggde på intentionen 'att etablera en livfull interaktion mellan musikvetenskap och musikaliskt framförande',<sup>24</sup> och skolans fakultet utgjordes av lika delar vetenskapsmän och musikutövare. Man ville utbilda en upplyst utövare som i första hand var konstnär, men med stor vetenskaplig kunskap. 'Schola Cantorum är inget stall för taniga, medelmåttiga filologer och pedanter vilka spelar pajas med manuskript' skrevs i 'Berliner Tagblatt'.<sup>25</sup> Musikaliskt utövande var skolans existensberättigande och det tog inte lång tid för kritikerna att upptäcka skillnaden mellan vad de hörde där och de genomsnittliga tidigmusik-konserterna. 'Ingen går ifrån ett sådant framförande och tänker att detta är livlös vetenskap', skrev en recensent efter en konsert 1935.<sup>26</sup>

Nära förbindelser med det närliggande instrumentmuséet och Basels Universitet gav skolans studenter tillgång till omfattande resurser. Olikt sin franska namne lade Schola Cantorum Basiliensis ingen specifik betoning på körmusik eller religiös musik, även om båda har varit fullt representerade på dess program genom åren. Med instrumentalrepertoaren och instrumentaltkniker som huvudfokus speglade skolan tidigmusikrörelsens skiftande intressen, allteftersom den växte ifrån sina rötter i 1800-talets körrörelse.

Schweiz's neutralitet möjliggjorde för skolan att fortsätta sitt arbete i princip som vanligt under andra världskriget. Nästan överallt annars hade de politiska, ekonomiska och sociala katastroferna under 30- och 40-talen en djup påverkan på rörelsen.

### **Efterkrigstiden - rörelsen i förändring**

Sett i backspegeln kan andra världskriget ses som tidigmusikrörelsens stora vattendelare. Musiklivet i Tyskland och Frankrike var starkt präglad av krigets förödelse, och Amsterdam, Haag, London, Wien och New York framstod nu som centrum för verkande krafter på 1950-talet, vilket markerade början på en ny era. Ur detta uppstod nya strömningar och idéer som fick sin näring ur en reaktion mot Dolmetsch, Landowska och andra gestalter av den gamla skolan. Man värdesatte inte 'pionjärernas' arbete, och såg sig inte syssla med samma saker som dem. Man ville inte bli förknippade med amatörrörelsen och ungdomsrörelsen, utan såg det som att man började på nytt. Företrädarna för den nya rörelsen sades inneha en närmast provokativ, stridslysten inställning till musik. Tuppfäktningen mellan musiker och musikvetare var till en början mycket intensiv, men nådde så småningom sin kulmen. Gradvis började musiker inom tidigmusikrörelsen acceptera musikvetare som sina bundsförvanter.

---

<sup>23</sup> Haskell s. 63

<sup>24</sup> Haskell s. 63

<sup>25</sup> Haskell s. 63

<sup>26</sup> Haskell s. 64

Exempelvis grundades den engelska tidskriften *Early Music magazine* 1973 för att skapa 'anknytning mellan den yttersta vetenskapen i vår tid och lyssnaren och utövaren på både professionell- och amatörnivå.'<sup>27</sup> Vid denna tidpunkt hade tidig musik i England och många andra länder blivit ett viktigt inslag i musiklivet, en snabbt växande subkultur med sina egna institutioner och kommunikationsmedel, sin egen jargong, sina egna kändisar och gurus. Men under hela rörelsens historia har en mycket viktig ingrediens varit det stora allmänintresse som närt utvecklingen. Liksom rörelsen under 1800-talet spreds genom ett stort intresse för amatörverksamhet på området bidrog, som vi har sett, bland annat blockflöjtens renässans i mellankrigstiden till att göra tidig musik till en populär förströelse. Föreningar för blockflöjts- och gambaspelare bildades över världen och ökade rörelsens synlighet. Under efterkrigstiden ville de ledande musikerna ta avstånd från denna rörelse, men det är tydligt att den hela tiden funnits där som en närvarande del i musiklivet och som en förutsättning för att den professionella minoriteten kunde nå ut så mycket som den gjorde.

Så spred sig tidigmusikrörelsen över även andra delar av världen, såsom östra Europa, Ryssland, Baltikum, Japan mm, och blev lika global som resten av musikvärlden. Många ensembler började hämta sina medlemmar från en internationell pott musiker, vilka pendlade från stad till stad och från kontinent till kontinent, vilket tillsammans med skivindustrin också bidrog till att höja standarden på framförandena. Med hjälp av mer effektiv publicitet, ökade globala kommunikationer, inspelningar och den nya grad av professionalism som tillfördes rörelsen bland annat ifrån utbildningarna, kunde tidigmusikrörelsen, under decennierna efter andra världskriget, ta avstånd från sin tidigare amatörmusik-stämpel.

Haskell gör en diskussion i sin bok, 'The Early Music Revival - A History' från år 1988, om huruvida denna standardhöjning påverkade rörelsen. Han pekar ut det växande antalet tidigmusiktävlingar under 50- till 80-tal som ett tecken på denna trend och beskriver detta som ett i allmänhet välkommet fenomen. Men samtidigt, skriver han:

*"...man hör ofta klagomål på att tidiga musiker blir för professionella i sin inställning, att unga musiker offerar idealism på den kommersiella framgångens altare och förfinar sin tekniska färdighet på bekostnad av ett heltäckande musikerskap. Dessa klagomål är förstås inte unika för tidig musik, utan praktiskt taget en klichébild av dagens musikkritik; att dagens unga virtuoser långväga överträffar sina företrädare men att deras framföranden ofta saknar djup och originalitet. Det som ger dessa anklagelser en speciell tyngd är att man inom tidigmusikrörelsen länge har berömt sig av att vara annorlunda än andra musiker - mer äventyrslystna, redo att ifrågasätta vedertagna uppfattningar, mindre upptagna av att göra sig karriär."*<sup>28</sup>

Vidare skriver han att det är en omöjlighet för tidiga musiker att förhålla sig opåverkade av de förändringar som skett i musiklivet:

---

<sup>27</sup> Haskell s. 163

<sup>28</sup> Haskell s. 169 - 170

*”Att förvänta sig att tidiga musiker ska hålla sig ’rena’ och oemottagliga för sådana frestelser är bara orealistiskt. Om det så är ett önskvärt tillstånd är en annan fråga. Professionalism är i sig själv ingen dålig sak, särskilt om det bidrar till att musiker i den konventionella delen av musikkivet tar sina kollegor i den tidiga musiken på allvar. Och medan teknisk färdighet kanske värderas för högt idag, kan det vara värt att minnas att det var grovt undervärderat på tidig musik-marknaden för bara något decennium sedan. En mer bekymmersam utveckling, observerad av somliga, är tendensen att många musiker på uppgång efterliknar sina framgångsrika förebilder istället för att utveckla egna idéer och personligheter. I den utsträckning tidigmusikrörelsen frodas genom individualism och uppror, utgör ytlig imitation ett otvivelaktigt hot mot dess fortsatta vitalitet. Å andra sidan är det svårt att se hur en möjlig tidigmusiktradition någonsin skulle kunna etableras om alla utövare förväntades börja från början. Unga musiker har alltid tagit efter sina idoler (något som förstås blivit enklare i och med cd-industrin, min parentes); de bättre av dem växer ur denna fas och uppnår stort kunnande av egen kraft. Detta är lika sant inom den tidiga musiken som i det konventionella musikkivet.”<sup>29</sup>*

Denna ’nya virtuositet’ påverkade inte bara den historiskt intresserade rörelsen, utan också hela det övriga musikkivet, och man kan diskutera om den ökade skivinspelningsindustrin bidrog till detta eller om det hade andra orsaker. Mellankrigstidens neoklassicism ersattes på 50- och 60-talet av experiment med radikalt nya klanger och instrumentalkonstruktörer. En rad tidiga musiker blev tätt förknippade med avant-gardemusik för sina respektive instrument. Mycket som ett resultat av de stimuli dessa bidrog till, har de flesta kompositörer för länge sedan upphävt att behandla bland andra cembalon och blockflöjten som ’historiska’ instrument.

Man kan förstås resonera kring hur denna förändring av rörelsen påverkat dess grundinställning. Haskell skrev detta år 1988, och hur mycket har samhället och musikkivet inte förändrats sedan dess? Idag finns tidig musik sedan många år inom de flesta konservatorier och musikhögskolor inom västerländsk konstmusiktradition - vad har hänt med dess vitalitet, och hur ställer sig tidigmusikkivet i förhållande till det konventionellt klassiska idag? För att försöka hitta svar på dessa frågor går jag nu vidare till en redogörelse för en grundläggande ideologisk fråga inom tidigmusikrörelsen, nämligen den om autenticitet.

### **Autenticitet**

Det är inte utan betydelse att tidigmusikrörelsen växte och spred sig under 1900-talets första decennier, i samband med inspelningsindustrins utveckling. Under efterkrigstiden gav de elektroniska medierna upphov till ett nytt fenomen, nämligen tidig musik-ensembler som

---

<sup>29</sup> Haskell s. 170

organiserades specifikt i inspelnings- eller radiosändningssyfte. Man kan bara spekulera i hur detta påverkade spelsätt och lyssnande, men säkert är att framföranden allt oftare märktes med epitetet 'autentiskt', eller 'spelas på originalinstrument'.

Men vad innebär då begreppet autenticitet? Haskell svarar såhär på den frågan:

*"Autenticitet är kärnan, den centrala frågan, hela tidigmusikrörelsens existensberättigande. På sätt och vis är historien om rörelsen likställt med historien om sökandet efter autenticitet - eller, mer precist, historien om autenticitetens förändrade grundprinciper - i framförandet av tidig musik."*<sup>30</sup>

Lena Weman inleder sin doktorsavhandling om historiskt informerad uppförandep Praxis i ett musikontologiskt perspektiv från år 2008 med att redogöra för vad hon menar med begreppet tidig musik och tidigmusikrörelsen. Hon beskriver att det som idag kallas för tidigmusikrörelsen kännetecknas av en övertygelse om att musikens kvaliteter ges största möjliga chans att framträda i ett sammanhang som tar hänsyn till verkets historiska kontext. En generell musikalisk utgångspunkt är att historiskt informerad uppförandep Praxis ger ett kunskapsmässigt djup, menar hon. Detta bidrar således till ett musikaliskt djup - vilket i sin tur ger ett meningsfullt och samtidigt emotionellt och intellektuellt musicerande. Man tar hänsyn till diverse faktorer som val av instrument, tonhöjd, temperering, konventionsberoende faktorer som hur en viss drill ska göras, vilken betydelse ett harmoniskt förlopp har, tempofrågor i relation till notbilden, konventionella betoningsmönster samt sådana som bryter mot det gängse, osv.<sup>31</sup> Hon fortsätter med att redogöra kortfattat för tidigmusikrörelsens historia, varefter hon beskriver följande:

*"Tidigmusikrörelsen lade inledningsvis, från omkring 1930, en kraftig betoning på objektivitet och saklighet i det musikaliska uttrycket. Genom att förhålla sig objektiv gentemot verket gjorde man anspråk på att följa tonsättarens intention, eftersom man menade att den kom till fullödigt uttryck i notationen. För att förstå instruktionerna i notationen studerade man teoretiska texter från 1500- 1600- och 1700-talen. Följde man tonsättarens intention, kunde man också uttrycka sig i termer av interpretativa sanningar. Genom att bejaka dessa sanningar uppnådde man ett 'autentiskt' framförande där man var trogen verket."*<sup>32</sup>

Hon skriver vidare om den negativa klang ordet autenticitet gav upphov till, bland annat därför att det förknippades med den tyska ungdomsrörelsens krav på saklighet och, som jag redan nämnt, skivindustrins användning av begreppet i försäljningssyfte. Den livliga diskussion som uppkom musiker och musikvetare emellan ledde till att vi idag ser annorlunda

---

<sup>30</sup> Haskell s. 175

<sup>31</sup> Weman s. 1

<sup>32</sup> Weman s. 16

på begreppet. Idag används ofta uttrycket 'historiskt informerat', men frågan är om detta inte bara är ett försök till ett mildare uttryck som ändå i slutändan uppfattas på samma sätt.

Begreppen 'objektivitet' och 'autenticitet' har haft olika betydelse genom tidigmusikrörelsens historia. Wanda Landowska sade sig tillhöra den 'objektiva' skolan, och påstod tidigt att "Ni spelar Bach på *ert* sätt, jag spelar Bach på *hans* sätt"<sup>33</sup>, men påstod samtidigt att "Idén om objektivitet är utopisk."<sup>34</sup> För henne, och för många musiker i hennes generation, var det otänkbart att undertrycka sin egen personlighet till förmån för kompositören. "Vad jag gör är jämförbart med en argentinsk dansares maner eller ett bra jazzbands improvisationer. Vad jag söker är ett till synes improvisatoriskt spelsätt vilket inte ger lyssnaren en chans att förutsäga vad som kommer hända", sade hon.<sup>35</sup>

Också Dolmetsch's 'objektivitet' handlade inte så mycket om speltekniska detaljer som nödvändigheten av en 'förståelse för vad de gamla mästarna kände för sin egen musik ... vad som var *själen i deras konst*.'<sup>36</sup> Hans bok *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* förespråkar en bred humanistisk inställning till historiska framföranden, som snart kom att falla offer för det förändrade modet inom musikvetenskap. Medan han talade abstrakt om känsla och uttryck i tidig musik, föredrog senare författare att lägga upp konkreta regler för interpretation.

Dessa olika inställningar till innebörden av autenticitet förenas i en vilja att nå det 'rena' och 'sanna' i musiken, oavsett vilken uppfattning man haft om innebörden i detta och vilka metoder och tillvägagångssätt man använt sig av.

*"Att tränga in, genom någon sorts spirituell själavandring, i medvetandet på en kompositör från en annan tid, har länge varit den historiskt informerade rörelsens underliggande förutsättning".<sup>37</sup>*

Det behöver knappast nämnas att denna teori är ganska komplicerad när den kommer till praktik. Enligt Haskell uppstår problemen i frågan redan på språklig nivå. Samtidigt som det, enligt honom, är generellt överenskommet att autenticitet i någon form är det slutgiltiga målet med ett historiskt framförande finns det ingen tydlig överenskommelse om vad ordet verkligen betyder.<sup>38</sup> Konceptet autenticitet har sitt ursprung i lärosatsen *Werktreue*, eller verktröhet, en term myntad av tyska musikvetenskapsmän för att beteckna tillgivenhet till precisa och tillförlitliga musikaliska texter. Man har från tidigmusikrörelsens början lagt stor

---

<sup>33</sup> Haskell s. 175

<sup>34</sup> Haskell s. 178

<sup>35</sup> Haskell s. 186 - 187

<sup>36</sup> Haskell s. 177

<sup>37</sup> Haskell s. 175

<sup>38</sup> Haskell s. 175

vikt vid att skapa urtext-utgåvor, som till skillnad från 1800-talets praxis, strävade efter att hålla sig så nära originalnoten som möjligt. Så, det minsta kravet för ett autentiskt framförande är helt enkelt, ursprungligen, att spela rätt toner - det som står i noterna. Detta är dock inte alltid så enkelt som det låter. Generellt sett, ju längre tillbaka i tiden man går, desto mer oprecis blir den musikaliska notationen och desto svårare blir det att avgöra vilka toner som faktiskt ska spelas - ännu mindre hur de ska uttolkas. Framföranden av medeltida- och renässansmusik är nödvändigtvis baserade på en viss del spekulation. Det är därför inte överraskande att många utövande musiker och forskare håller sig till den relativt stadigare grunden i den mer bekanta barock- och klassicistiska repertoaren, något som också uppmuntras av skivbolag och konsertarrangörer.

Men att skapa en tillförlitlig musikalisk text eller notation är bara ett första steg. Den musikaliska notationen skall sedan översättas till ljud. Det är då textkritiken övergår till uppförandepraxis, vilken handskas med de delar av interpretationen som kompositören ansåg för vaga - eller för uppenbara - att skriva ner. Böcker om uppförandepraxis slog först igenom i Tyskland, och har sedan mitten på 50-talet blivit en viktig del i varje tidig musik-intresserads verktygslåda, något Haskell kallar ”gör-det-självmusikvetenskaps-kittet”.<sup>39</sup>

Idén om verkstrohet växte som vi sett fram i reaktion mot det konventionella klassiska eller romantiska musiklivet, och mot utbredningen av romantiserade musikutgåvor och framföranden av äldre musik under 1800-talet. De som å andra sidan satte sig i opposition mot dessa idéer argumenterade för att de gamla mästarna behövde uppdateras för moderna publik. Hela idén med att framföra gammal musik på historiskt vis ansågs undermålig, eftersom ‘det äkta historiska framförandet skulle innebära att tala med spöken’.<sup>40</sup> Man klagade också på att musiker inom tidigmusikrörelsen inte var uttrycksfulla nog - det vill säga så som man inom det konventionella musiklivet såg på uttrycksfullhet. Schola Cantorum kritiserades för att platta ut de rytmiska och dynamiska nyanser som ansågs underförstådda i Bach’s musik i ett missriktat försök att framföra den rätt och riktigt.

Kanske kan denna kritik tyckas berättigad, eftersom somliga inom den historiska musikrörelsen aktivt vände ryggen till virtuositet och exhibitionism, förvisade alla spår av ‘romantiskt’ uttryck i sina framföranden och upphöjde återhållsamhet till estetisk princip. Även om musikern inte skulle vara ‘kall och mekanisk’, så skulle hon i alla fall se till att hålla sina känslor i bakgrunden. Detta sätt att tänka var bland annat det som gav autenticitetsbegreppet dåligt rykte och filosofin epitetet vetenskaplig, som när det lades till musikframträdanden var synonymt med trist och fantasilöst.<sup>41</sup>

Men, det fanns (och finns fortfarande) även andra sätt att definiera autenticitet. Det beskrivs till exempel som ‘huvudsakligen inte en fråga om fakta utan om omdöme’, och det föreslås att

---

<sup>39</sup> Haskell s. 177

<sup>40</sup> Haskell s. 177

<sup>41</sup> Haskell s. 179

utövare, när de ställs inför ofullständiga eller motsägelsefulla bevis, måste bygga sina beslut på någon annan (och troligtvis högre) auktoritet. Detta sätt att se vädjar till musikens väsen - vad man kallar 'musikalisk' i motsats till 'historisk' autenticitet.<sup>42</sup>

Autenticitet i denna mening är alltså en uppgift för musikerns intuition och känsla, och i förlängningen tycke, smak och estetiska aspekter. Här är vi också tillbaka till autenticitet såsom Dolmetsch och Landowska såg den, ett koncept till mindre grad byggt på regler och bevis än på utövarens subjektiva musikaliska reaktioner.

Lena Weman redogör i sin bok för den kontextuella musikontologins definition av autenticitet som en omistlig del av framförandet av ett verk. Således innebär själva framförandet en del i verkbegreppet, och bara man som utövare tar hänsyn till de instruktioner notationen ger uttryck för så uppnår man autenticitet.<sup>43</sup>

Synen på att musikens klang var omöjlig att separera från dess innehåll och mening fick allt fler anhängare under efterkrigstiden, och reproduktioner av tidiga instrument och dess tekniker blev alltmer förfinade. Detta kallades 'Musealer Klangmaterials-mus' av några, som erbjöd denna inställning ett starkt motstånd, men fick till följd att diskussionen om autenticitet till stor del kom att handla om de instrument man spelat på. Inspelningsmarknaden har i sin tur påverkat detta, och vissa har hävdade att instrumenten har varit den viktigaste ingrediensen i ett autentiskt framförande. Många har argumenterat mot detta.

*"Bach kan väl spelas på cembalo, med gambor och blockflöjter, men om cembalon spelas i Litz's stil och gamborna spelas med samma stråkteknik som Spohr och Rode blir resultatet inte övertygande. Användandet av korrekta instrument garanterar inte i sig själv ett korrekt, vilket innebär ett musikaliskt bra, framförande"*<sup>44</sup>

*"Instrumenten spelar väldigt stor roll på grund av att de är en aspekt av stilen. Men rätt instrument spelar inte för fel musiker. Ett bra framförande på moderna instrument kan faktiskt vara mer autentiskt än ett klen framförande på barockinstrument; bra musikerskap är också en aspekt på autenticitet."*<sup>45</sup>

Trots att den moderna tidigmusikrörelsen har sitt ursprung i 1800-talets körrörelse har den under 1900-talet huvudsakligen letts av instrumentalister. Det faktum att instrumenten fått så stor uppmärksamhet och så stort existensberättigande i strävandet efter autenticitet, kan vara en förklaring till varför så lite efterforskning gjorts på vokalområdet. Enligt Haskell beror detta även på att den mer eller mindre obrutna traditionen att framföra körmusik från renässans och barock främjat illusionen att sätten att sjunga inte ändrats ansevärt under

---

<sup>42</sup> Haskell s.182

<sup>43</sup> Weman s. 15

<sup>44</sup> Haskell s. 182, ur Manfred Bukofzer 'On the Performance of Renaissance Music'

<sup>45</sup> Haskell s. 182, ur Robert Donnington 'Baroque Music - Style and Performance'

århundradena. De som först framåt 80-talet började utveckla den tidiga sången gick mer på intuition än vetenskap när de utmanade den eleganta, homogena vokalklang som förespråkades i slutet på 40- och 50-talet. En del ensembler trotsade konventionerna mer djärvt genom att utveckla en tård, nasal, vibratolös klang, liknande klangen från skalmeja eller regal. Hur mycket denna stil av vokaluppsättning har att göra med historisk praxis är öppet för diskussion, men den förespråkas av somliga.<sup>46</sup>

Mot slutet av sin bok redogör Haskell för inställningen till autenticitet/objektivitet i sin samtid, och beskriver en 'ny, odogmatisk ande' på uppgång. Han ser detta som ett resultat av ett uppmärksammande av den historiska forskningens oundvikliga begränsningar, och dess otillräckliga roll som musikalisk vägledning. Han påstår att fler och fler av dagens tidiga musiker, genom att göra uppror mot klargjorda regler, antingen mot konventionell tradition eller regler inom uppförandep Praxis, försöker återfå sin friare roll och den autonomi som särskiljde Landowskas spel från de obehagligt förutsägbara barockframförandena av 'symaskinsskolan'.<sup>47</sup> Här sätter han samtidigt fingret på en viktig aspekt, som har att göra med musikerns förändrade roll i det konstmusikaliska musikklimat som växt fram under 1900-talet, där kompositör och musiker kommer allt längre ifrån varandra, stilistiskt och tidsmässigt. Under tidigare epoker, när kompositör och musiker ofta var samma person, eller genom ett mer frekvent utbyte talade samma språk och vistades inom samma stil, gavs musikern en större handlingsfrihet inom den stilistiska ram han var förtrogen med. Genom en fullständig kunskap om stilen hade musikern således möjligheter att göra musiken *till sin*, kanske rentav *vara den*, vilket är just vad den historiska musikerörelsen genom kunskap om musikaliska konventioner och historisk kontext vill försöka uppnå.

*"Medan trångsynt förtröstan till läroboksregler verkligen kan undertrycka och fullständigt tillintetgöra sökandet efter autenticitet, kan historisk praxis som bäst ha en frigörande effekt på musiker som är drillade inom den konventionella traditionen. 'Den historiska uppförandep Praxisens mest centrala dygd är att den kan erbjuda musiker en valfrihet, en mångfald av 'rätt' sätt att spela (...) I kontrast till den förslappande, trögt anarkistiska internationella smältdegeln, erbjuder den en chans att för sig själv skapa en interpretativ process genom disciplin och integritet, och att utveckla individuell frihet inom en koherent stil'."*<sup>48</sup>

Denna valfrihet påminner om något Sven Åberg, min handledare i detta arbete, beskrev under ett av våra handledningsmöten. Han berättade om en upplevelse av interpretativ frihet när han började spela tidig musik, en frihet som kom av att alla inom genren hade tillgång till samma källor, kunskap och musikaliskt material och att man däri kunde göra egna konstnärliga val.

---

<sup>46</sup> Haskell s. 183

<sup>47</sup> Haskell s. 186 - 187

<sup>48</sup> Haskell s. 187

Han talade om auktoritetsfrihet, att det inte fanns så många föregångare att förhålla sig till, och en möjlighet att skapa sig sin egen uppfattning. Detta är något jag aldrig har upplevt, och vare sig det beror på 'odogmatisk ande', auktoritetsberoende eller något helt annat, så upplever jag att min generation ser annorlunda på autenticitetsbegreppet än våra lärare gör. Kanske är detta en följd av att den tidiga musiken de senaste decennierna alltmer börjar etablera tradition. Traversflöjtisten Barthold Kuijken sade vid en masterclass i september 2011; 'Det är synd att studenter inte läser längre. Kanske beror det på att de har lärare som de kan fråga.'

*"Tidig musik har, kort sagt, blivit mer och mer institutionaliserad inom den traditionella musikvärlden, en utveckling som anses ha både för och nackdelar. Det är en öppen fråga huruvida en rörelse som växte fram utanför - eller till och med i opposition till - etablerade musikaliska institutioner kan anpassa sig till dessa nya förhållanden utan att bli trångsynt och reaktionär."<sup>49</sup>*

Musikkritikern Hans Keller skrev 1969 att upptagenheten vid autenticitet var symbolisk för 'den progressiva konstnärliga osäkerheten i vår tid', eftersom 'ju mindre vi vet instinktivt vad som är bra, både i skapande och interpretation, ju mer frenetiskt kommer vi an på ovidkommande, historiska, 'vetenskapliga' bevis.'<sup>50</sup> Pianisten Peter Hill skrev 1986 att 'specialiserade musikers bort-med-tassarna-attityd har sina rötter i en djupgående brist på självförtroende, vilken bidrar till att vi i allt större utsträckning förlitar oss till regler och bevis som ett sätt att undgå ansvar för konstnärliga beslut.'<sup>51</sup> Haskell kommenterar detta genom att påpeka faran i att de tidiga musikerna misstror de 'för-autentiska' musikernas bedrifter, att de överilnat ser på uppförandepaxis som en vetenskaplig disciplin, och sålunda luras att tro att de kan finna de svar de söker endast genom att lägga mer och mer data på hög.<sup>52</sup>

*"Slutligen är det lika mycket en fråga om smak som om autenticitet, och det är sannerligen ingen tillfällighet att sökandet efter autenticitet i framförandet av tidig musik har nått sin kulmen i en tid karakteriserad av begär efter ursprungsprodukten i så många områden: ådrat trä, biodynamisk odling, ekologisk mat, för att nämna några få saker. Det kan därför vara så, att tendensen mot historiskt medvetna framföranden har lika mycket, om inte mer, att göra med samtida trender och moden som den har att göra med musikvetenskaplig attityd."<sup>53</sup>*

---

<sup>49</sup> Haskell s. 193

<sup>50</sup> Haskell s. 185

<sup>51</sup> Haskell s. 185

<sup>52</sup> Haskell s. 185

<sup>53</sup> Haskell s. 184

Detta lämnar jag öppet för diskussion. Tydligt är att ju större kunskap vi får inom den historiska musikvetenskapen, ju fler avhandlingar som skrivs och ju mer detaljerade rönen blir, desto mer inser vi att det inte finns några definitiva svar, utan snarare fler och fler frågor. Det som saknas inom utbildningen idag, upplever jag, är en diskussion om hur man hanterar detta enorma kunskapsflöde, och hur man själv kan bilda sig förhållningssätt och göra ställningstaganden i frågor som dessa. I slutändan handlar sökandet efter autenticitet om att närma sig den musik man spelar. Kanske är den ett uttryck för samma sak som min uttryckta vilja - att göra musiken *till min*. Inom tidigmusikrörelsen har man förenats kring vissa sätt och metoder att söka detta. Men kanske finns det lika många sätt som det finns stilar, traditioner, eller rentav individer? I slutändan handlar det då om att ta sig själv rätten att handla, att ha en åsikt - helt enkelt om att lita på sin egen smak.

## Folkmusikrörelsen<sup>54</sup>

### Bevarandet av en 'levande' tradition

Som ni kommer att märka har folkmusikrörelsen både ideologiska och tidsmässiga likheter med tidigmusikrörelsen. Ett antikvariskt intresse kan inom båda spåras tillbaka till omkring tidigt 1600-tal, vilket hade viss utbredning under 1700-talet, populariserades under 1800-talet, utvecklades till en rörelse vid tidigt 1900-tal med en topp under 20-30-talen, en utvecklingsfas under 50-60-talen för att sedan uppleva en boom under 1970-talet. De ideologiska likheterna ligger i viljan att återgå till det 'rena' och 'ursprungliga' i reaktionen framkallade av industrialismen, samt senare mot det mer konventionella musikalivet i 1900-talets Europa.

Men hur kan man då definiera begreppet folkmusik? För att kunna besvara denna fråga kommer vi direkt in på de olika samhällsskikt och sociala miljöer som varit bärande genom historien. När jag har talat om den tidiga musiken har jag inte nämnt detta, kanske för att (musik)historieskrivning tenderar att handla företrädesvis om de högre samhällsskikten, vilka konstmusiken historiskt sett tillhör, medan folkmusiken å sin sida har kännetecknat bondesamhällets musik. Under 1600-talet gjordes en medveten åtskillnad mellan musik av olika stånd och social rang; allmogen musicerade på sina instrument och dansade sina danser, borgerskapet sina. Det fanns en tydlig gräns mellan olika sociala miljöer, deras musikinstrument, klangideal, melodier och rytmer, även om det förstås förekommit utbyten däremellan.

Sverige var ett strikt klassamhälle fram tills dess att arbetarklassen började organisera sig under senare delen av 1800-talet. Men denna ville då inte förknippas med landsbygdens traditionella låtar och visor, som hörde ihop med just det samhälle man ville lämna, utan tog till sig en vad man kan kalla importerad underhållningsmusik som hade slagit igenom. Även

---

<sup>54</sup> Källmaterial och fakta är i detta avsnitt uteslutande hämtat ur 'Folkmusikboken' från år 1980, författare Jan Ling, Ville Roempke, Gunnar Ternhag och Gunnar Ermedahl.

de andra stora folkrörelserna, frikyrkorörelsen och nykterhetsrörelsen, föredrog en nyare, anglosaxisk musik.

Begreppet folkmusik myntades av en rörelse som vid denna tid tog upp en antikvariskt inriktad 'räddningsverksamhet', vilken drevs av personer som ansåg att det nationella, kulturella arvet var i fara. Dessa tillhörde främst borgarklassen, och kännetecknas av sitt sätt att objektivt iakttä och vurma för 'folket' som kulturell företeelse. Räddningsverksamheten bestod i att man försökte stimulera utövande av folkmusik på olika sätt, samt i uppteckning av ett stort material för att bevara de kulturella skatterna. Det vi kallar folkmusik idag är en genre lika mycket som någon annan, men utgör alltså per definition musik tillhörande ett visst samhällsskikt under en viss tidsepok.

### Folkmusiken under 1500 - 1700-tal

De äldsta källor som ger information om musikutövande i folkliga miljöer i Sverige sträcker sig tillbaka till medeltiden. Dessa utgörs inte av musikalisk notation i första hand, utan av mantalslängder, räkenskapshandlingar, dagboksnotiser och målningar, men också domstolsprotokoll som skildrar fest, sång och dans vilka fick olika dramatiska följdverkningar. De äldsta avbildningarna av musiksituationer finns i kyrkorna, och då av giga- och fiddlaspelare som kan ha medverkat vid gudstjänster.

Det verk som brukar utpekas som startpunkt för svensk folklivsskildring är *Historia om de Nordiska folken* från 1555, som innehåller en beskrivning om folkliv, vardag och fest från norr till söder, där musiken är en viktig del. Från 1500- och 1600-talen finns enstaka melodier till visor bevarade, samt ett antal böcker med visnedskrifter, huvudsakligen från högreståndsmiljö.

1600-talet är, som sagt, känt för en antikvarisk insamlingsverksamhet. Under storhetstiden ville man samla kunskap om den 'stolta svenska forntiden', och behandlade gamla visor, låtar och instrument som fornminnen. Visor av 'antikvariskt' slag förekom i litteraturen, framför allt i bildningssyfte, såsom "Gambla Kämpe- och Historie Wijsor, som aff forna tijder nog i Landen hafwa sungne varit, och ännu aff många siungas".<sup>55</sup>

På 1600-talet dominerades musiklivet av skola och kyrka, sånär som på de skråskyddade stadsmusikanter och musiker, verksamma i Hovkapellet och vid olika furstendömen. De dominerande instrumenten utanför hoven var nyckelharpa och säckpipa, vilka utförde ett musikaliskt arv från senmedeltiden blandat med i folklig tradition omformade högreståndsdanser som courante, gavotte och allemande. I dansen dominerade sånglekarna, vilka mot slutet av seklet konkurrerades ut av instrumentaldanserna och fiolen. Från början anpassade sig fiolen till det medeltida klangidealet, men snart passade inte säckpipan och nyckelharpans surrande borduner in i de nya musikideal som med influenser från rokokon och galanteri började forma ett nytt tonspråk.

---

<sup>55</sup> Gunnar Ternhag, "Att rädda några dyrbara lemningar af forna tiders musik" - om folkmusikens källor, ur *Folkmusikboken*, 1980, s. 48

Under 1700-talet skedde också en förändring gällande samhällets musikaliska institutioner. Även musik utanför kyrkan och skolan började bli officiell, vilket syns bland annat genom operans framväxt och att det började ges offentliga konserter. Mot slutet av 1700-talet genomgick samhället starka sociala och ekonomiska omvälvningar, och klyftorna ökade mellan borgarklassen och den växande arbetarklassen, vilket den allt rikare borgarklassen ville upprätthålla. Inom de högre samhällsskikten skrev man om hur allmogens lägre ställning i samhället bekräftades genom sin annorlunda musik och sina mer primitiva instrument. 1700-talets socken- och landskapsbeskrivningar ger en bild av att toleransen för allmogens musik krympte under denna tid, i och med att präster och andra överheter började förbjuda traditionella låtar och visor vid till exempel bröllop, dop och begravningar.

Samtidigt skymtade allt oftare ett intresse för allmogens musik, vilket tog sig uttryck i objektiva beskrivningar av denna och hur dessa 'andra' människor levde. Parallellt växte herdesvärmeriet fram i Europa, vilket naturligtvis också påverkade Sverige. Man började avbilda allmogekultur i bildkonsten, och allt oftare började folkmusiken bli en del i borgerliga festligheter.

### **Folkmusiken under 1800-talet**

Först efter 1810 uppstod det riktigt stora intresset för folkets kultur och historia. Ur de samhällsförändringar industrialismen medförde föddes en vilja att söka det rena och ursprungliga hos folket. Men man intresserade sig inte för folket som samhällsklass, utan betraktade det som historiskt objekt - man hyllade inte samtidsbonden utan en romantiserad 'forttidsbonde'.<sup>56</sup> Det var också vid denna tid man började koppla samman folkmusiken med nationen, och man samlade även allmogens sagor, sägner, tro och andra muntliga traditioner. Man ville rädda dessa 'rester av den forna inhemska högkulturen innan den nya tiden fullständigt förflackade befolkningens vanor och tankar,'<sup>57</sup> inte utan ett visst mått av patriotism och med vördnad inför folkmelodin som antikvariskt föremål, som uttryck för folkets enkla renhet eller som estetiskt objekt.

Den debatt som vid denna tid fördes kring folkmusiken handlade framför allt om det sätt på vilket man skulle harmonisera och arrangera de folkliga melodierna, för att anpassa dem till salongerna. Samtidigt var man ytterst medveten om att harmoniseringarna i romantisk stil var långt ifrån de samtida spelmännens ackompanjemang, vilka mestadels utgjordes av unisont melodispel eller med underliggande borduner. Diskussioner om vad som skulle samlas in och inte var livliga, och följde ideal som förändrades med tiden. Den första folkviseutgåvan kom 1814 vid namn "*Svenska folk-visor från forntiden*", med syfte att uppföras på sång och pianoforte. Där ansågs ackompanjemanget vara en nödvändighet, samtidigt som många tyckte

---

<sup>56</sup> Ternhag s. 48

<sup>57</sup> Ternhag s. 49

att ”rännstensvatten av modern tappning smutsade det gamla ädla diamantvattnet”.<sup>58</sup> Den första samlingen instrumentallåtar utkom också 1814 vid namn ”*Traditioner af Svenska Folkdansar*” för klaver, i vilken förordet säger: ’Att rädda några dyrbara lemningar af forna tiders musik för dans och lekar, hvilka till en del ännu lefva blott i de gamlas minne och snart skulle alldeles förgätas är ändamålet med detta anspråkslösa arbete’.<sup>59</sup> Man ansåg sig som räddare av en musik som höll på att dö ut - men utan syfte att påverka utövarna.

Folkmusiken började uppföras på konsertestraden av bland annat sångerskor som Jenny Lind, och inom den svenska romanssången fanns inslag av stilklichéer som uppfattades som folkliga oavsett ursprung. Under senare hälften av 1800-talet var pianoarrangemang av folkmusik en etablerad del i det borgerliga musiklivet.

De första impulserna till insamlingsverksamhet kom från Tyskland, varför också Danmark var något före Sverige. I övrigt har de nordiska länderna haft verksamheter liknande varandra, varav det mest betydande arbetet gjordes i det då svenska Finland.

Så småningom förändrades attityderna kring insamlingsarbetet och man började ge melodierna ett egenvärde i sig själva, vilket inte varit fallet tidigare. Också allmänhetens inställning ändrades så småningom och intresset för det folkliga spreds till en större skara.

På 1840-talet började studenter, främst vid studentnationerna i Uppsala och Lund, intressera sig för de provinsiella kulturerna. Man iscensatte allmogens seder, skickade efter folkdräkter från sina respektive hemsocknar och anlidade dalkullor och dalkarlar för lära sig de rätta danserna. År 1850-65 utgavs *Filikromen*, en samling folkvisor som bestod i 9 häften ”Hittills otryckta skämtsamma sånger”, en brokig blandning varav en del texter återgavs på dialekt, något som då var en nyhet, samt även några norska och danska visor. *Filikromen* skiljde sig från tidigare folkvisutgåvor eftersom den saknade högstämndhet och vördnad inför det historiska arvet, och visorna förväntades inte ’avnjutas med slutna, drömska ögon i bildat borgarumgänge, utan man får en aning om den genuint folkliga repertoaren’.<sup>60</sup>

Intresset för etnografi spred sig genom Europa, och under 1860-70-talen fick insamlingsarbetet i Sverige mer institutionaliserade former. I början av 1860-talet bildades de första fornminnesföreningarna, 1872 grundades den Skandinaviska-etnografiska samlingen, som senare blev Nordiska museet, och samma år även den första landsmålsföreningen. De tillhörde universitetsstäderna och var knutna till nationerna. Där samlades intresserade studenter som ägnade sig åt bland annat uppteckningsarbete, och studenterna skickades ut på sommarloven för att leta sägner, sagor, dialektuttryck, visor, låtar mm. Dessa sorterades senare in i föreningens arkiv, bearbetades för publicering, eller redovisades under

---

<sup>58</sup> Jan Ling, ”Upp bröder, kring bildningens fana” - om folkmusikens historia och ideologi, ur *Folkmusikboken*, 1980, s. 20

<sup>59</sup> Ville Roempke, ”Ett nyår för svensk folkmusik” - om spelmansrörelsen, ur *Folkmusikboken*, 1980, s. 264

<sup>60</sup> Ternhag s. 54

organiserade landsmålsaftnar där medlemmarna läste berättelser på ”mål”, sjöng ”äkta” folkvisor eller uppträdde som bondfolk i största allmänhet.<sup>61</sup>

Ett exempel på förändrade attityder i uppteckningsarbetet ses hos en av studenterna i landsmålsföreningarna, nämligen medicinstudenten August Bondesson, som år 1903 gav ut ”Visbok - Folkets visor sådana de leva och sjungas ännu i vår tid”. I förordet till samlingen skrev han:

*”Det viktigaste villkoret för utgivandet av folkets visor är att lämna dem sådana, de verkligen erhållits. Även det kortaste fragment äger sitt värde, då det återgives med sin äkta melodi. Det duger ej att med flera brottstycken av samma visa söka hopflika en komplett dylik. Den blir i alla fall förvanskad... Knappast bror eller syster, ännu mindre föräldrar och barn sjunga, om de en tid varit skilda, sin visa alldeles lika. Därför är det ock av vikt att angiva personen, som lämnat visan”*<sup>62</sup>

Denna attityd kom att präglade 1900-talets insamlingsarbete och lade en grund för den rörelse som spred sig under seklets första årtionden, och kan ses som en följd av 1800-talets betoning på individens uttryck och värde inom alla konstarter.

*”Kraven på konstnärens frihet och självständighet ökar, liksom kraven på fördjupning av musikens uttrycksformer och -kvaliteter. Samhällets lägre sociala skikt saknar i allmänhet möjlighet att tillgodogöra sig denna den borgerliga kulturens frukter; så småningom blir detta folkbildningens grogrund, dess strävan blir att skapa möjligheter därtill. Föremålet för de kulturella bildningssträvandena blir den konst och den musik som uppfattas eller antas ha kvalitet.”*<sup>63</sup>

Den nya tiden innebar inflytande från många olika håll, och det var inte bara upptecknarnas attityder som ändrades under detta skeende. Från 1800-talets mitt fram till första hälften av 1900-talet omvandlades 1700- och 1800-talens populära danser från allmän dansmusik inom ett visst socialt skikt till genren ”spelmansmusik”. Under 1700-talet hade polonäsen/polskan, menuetten, mfl, varit de ledande danserna, men ersattes nu av nya dansmoden framför allt ifrån Tyskland. Under 1800-talets senare hälft dansades istället polka, gallopp, schottis, hamburgska mm, medan spelmannsmusiken levde kvar, frikopplad från dansen. Visserligen hade spelmannsmusiken inte helt spelat ut sin roll som dansmusik, men trots allt romantiserande kring den gamla goda tiden hade den ökade industrialiseringen och urbaniseringen sin tydliga påverkan.

---

<sup>61</sup> Ternhag s. 55

<sup>62</sup> Ternhag s. 55

<sup>63</sup> Gunnar Ermedahl, ”Spelmannen stryker på violen up” - om spelmannen och hans musik, ur Folkmusikboken, 1980, s. 240

Men vad händer då med musiken när den inte längre har sin praktiska funktion? Det intresse som vid sekelskiftet lade grunden för 1900-talets spelmansrörelse omfattade både musikens rent musikaliska kvaliteter och ett antikvariskt intresse att bevara traditionen. Man samlade bondesamhällets kulturformer i museer och arkiv, där de sedan har kunnat upptäckas och användas i enlighet med rörelsens skiftande attityder.

Själva upptecknandets påverkan är inte heller utan betydelse. Enligt Ermedahl kom upptecknandet och forskarintresset att förstärka låtarnas ”verkkarakter”, och att vad som är musikaliskt ”rätt” respektive ”fel” inte längre bestäms av en stark levande tradition, av musikens funktion, av personliga idiom etc. utan av notuppteckningar som på detta sätt ”auktoriserats”.<sup>64</sup> Detta återknyter till min egen upplevelse av att notera mina låtar, något jag återkommer till i diskussionskapitlet.

### 1900-talets spelmansrörelse

Den organiserade spelmansrörelsen uppkom i början av 1900-talet, som ett resultat av det insamlingsarbete, de ideal och idéer som tog sig uttryck under 1800-talet men fick sin spridning först när det nådde utanför borgerligheten och till en större allmänhet.

År 1891 anställdes den första spelmannen på Skansen i Stockholm, och skulle snart följas av fler. I Norge, som vid den tiden var i union med Sverige, hade spelmanstävlingar anordnats ända sedan 1875. Den första svenska tävlingen hölls i Gesunda, Dalarna, år 1906, på initiativ av Anders Zorn. I både de norska och svenska tävlingarna var de nationalromantiska tonsättarna närvarande och viss tyngdpunkt lades vid de nationella värdena. Redan 1908 hade spelmanstävlingarna utvecklats till en folkrörelse.

De som deltog som domare i spelmanstävlingarna var olika musik- eller kulturpersonligheter, bland annat Nils Andersson, som senare kom att bli en av författarna till Svenska Låtar.<sup>65</sup> Vid *Första mötet för svensk folkkunskap* på Nordiska museet 1908 höll han ett föredrag om ”samlandet och upptecknandet av folkmelodier”, varefter *Folkmusikkommissionen* bildades. Denna efterlyste insamlat material från hela Sverige, för att sedan redigera och utge detta. I Folkmusikkommissionen fick termen folkmusik en tydligt avgränsande formulering: ”Folkvisor och gamla psalmmelodier, vallåtar, gånglåtar, skänklåtar, brudlåtar, långdanser, polskor, kadriljer, gammalvalser mm., men däremot inte polkett, mazurka, wienervals och gallopåd.”<sup>66</sup>

Spelmanstävlingarnas jury missade heller inte sina chanser att påverka spelmännens repertoar, och man uppmanade spelmännen:

---

<sup>64</sup> Ermedahl s. 247

<sup>65</sup> Se exempel 5 - 8 i kapitlet med notationsexempel.

<sup>66</sup> Roempke s. 268

*”Spela era gamla, präktiga polskor, marscher och gammalvalser, men bry er inte om, tvärtom akta er för alla moderna saker, sådant som spelas på positiv, dragspel och grammofon”*<sup>67</sup>

Spelmanstävlingarna stärkte spelmansmusikens roll som konsertmusik, och bidrog därmed ytterligare till att avskärma den från sin tidigare roll som dansmusik. Sommaren 1910 hölls en riksspelmansstämma på Skansen i Musikaliska Akademiens regi, vilken innebar ett lyft för tonsättares och konstmusikers uppmärksammande av folkmusiken. Riksspelmansstämman blev den första i sitt slag och fick till följd att stämmor senare började dyka upp parallellt med tävlingarna runtom i landet. Stämmorna och tävlingarna gjorde att en större publik fick upp ögonen för folkmusiken, och de möjliggjorde också vidare konserter och turnéer för de spelmän som tog hem vinsten. När första världskriget bröt ut slutade spelmanstävlingarna tvärt, och då upprätthölls folkmusikintresset av att dessa spelmän höll konserter i skolor eller för föreläsningförbund.<sup>68</sup>

1920 hölls den första folkdans- och spelmansstämman på Skansen i Stockholm, vilken samlade ca 500 deltagare från Sverige, Norge och Danmark. 1922 bildades Svenska Ungdomsringen, som senare bytte namn till Folkdansringen. Tidningen Folkdansringen grundades 1922, senare omdöpt till Hembygden, och publicerade spelmansporträtt, insändare, debatter mm, exempelvis om utrensning av utländska ord i det svenska språket och om jazzdans i folkdräkt. Tidningen präglades av den nationella andan från sekelskiftet och viljan att föra kulturarvet vidare.

1920-talet var en aktiv period för spelmansrörelsen. Det var nu den fick sin egentliga organisering, mycket tack vare de institutioner som bildades vid denna tid. En spelmansstämma i Sörmland kunde 1928 samla 10 000 besökare.

Mot slutet av 20-talet började spelmansmusik bli allt vanligare i radio. I Hembygden riktades uppmaningar till de ovana ’att spela rent och mjukt, att inte låta sekundstämman överrösta förstastämman, att inte ge sig på för svåra saker och att inte hålla långa utläggningar mellan låtarna utan endast presentera låt, kompositör och tonart.’<sup>69</sup> Ett vanligt radioår under 30-talet sändes 51 spelmansprogram i riksradien. Många av dessa var även program med musikinslag, såsom ”Helsingehistorier och allmogelåtar” och ”Folksagor och låtar från Västra Götaland”. Också arrangerad folkmusik började bli vanligare, som till exempel ”Låtar från Jämtland och Härjedalen spelade av Sörmlandskvartetten”, även fast så kallade allmogelåtar, allmogemusik eller helt enkelt gamla låtar för 2 fioler var det vanligaste i radiosammanhang.<sup>70</sup>

Hälsingemusiken hade redan på 1910-talet introducerats av konsertspelmännen, och sedan dess hade den blivit en egen genre. ’För sina virtuosa och konstmusikaliska ingredienser har den rönt en omåttlig popularitet som stått sig, nära nog som en synonym för spelmansmusik

---

<sup>67</sup> Roempke s. 268

<sup>68</sup> Roempke s. 270

<sup>69</sup> Roempke s. 275 - 276

<sup>70</sup> Roempke s. 276

över huvud taget, under decennier av svenska spelmansstämmor.<sup>71</sup> Mot slutet av 20-talet var det också hälsingemusiken som började säljas som nottryck. Häften med komponerad musik i Hälsingestil gavs ut, och ”från sägenomspunnen Hälsingebygd” blev en säljande etikett. Efterfrågan på arrangerad låtmusik ökade också, och i ett protokoll från Sörmlands spelmansförbund 1929 hette det att ”allmogemusik helst bör utföras i samspel”. Från 30-talet och framåt såg spelmansförbunden det som sin främsta uppgift att utge sitt landskaps låtar i arrangerad form.<sup>72</sup>

Trots att andra världskriget innebar en svacka för folkmusikrörelsen i Sverige var det under 1940-talet som spelmanslagen slog igenom, även om den ökade i omfattning först efter krigets slut. Detta väckte många motstridiga känslor. Konstnären Bror Hjorth skrev i tidskriften ‘Spelmannen’:

*”De gamla spelmännen var konstnärer och många var stora konstnärer, mästare, som skapade något nytt och levande. Inom all konst är det individen som skapar, så är det även inom folkmusiken. Varför ska spelmannen vara en del av ett kollektiv, medelmåttans jordmån, mera än tonsättaren, målaren, musikern, bildhuggaren, diktaren, som alla äger erkända rättigheter att vara en personlighet, att ha ett Jag.”*<sup>73</sup>

1950 skrev musikkritikern Bo Wallner i en mycket läst kvällstidning:

*”De äkta låtarnas karaktär är inte masspelets, det är solistisk musik. Allspelet uppfostrar medelmåttor och kommer att förvandla låtspelet till ett sällskapsnöje för amatörer”.*

Detta påstående rörde upp en mängd debattartiklar ‘för eller mot spelmanslagen’.<sup>74</sup>

Man började efterlysa en gemensam repertoar av gånglåtar till stämmorna, och under 40-talet bildades spelmansförbund i hela Sverige. Det var nu Dalarna, med himlaspel, kyrkbåtar och spelmanslag arbetade sig upp till att bli folkmusikens mekka i Sverige. Det var också främst dalalåtar som blev allmän egendom i och med stämmornas allspel, vilka växte fram under 50-talet. Dalarnas profil som folkmusik-mekka förstärktes i och med att man med självklarhet började prata om Orsa-, Boda- och Bingsjölåtar, medan det för det övriga landet räckte att nämna landskapet som ursprungsort. 1951 sade Matts Arnberg i Röster i Radio: ”Endast verkliga spelmän med sin bygds tradition och dialekt i spelsättet kan göra denna musik full rättvisa”, ett uttalande som visar tidens syn på traditionsbärare. Men trots detta var det i början av 50-talet inte alls självklart att spela en viss bygds låtar, eller att spela traditionellt eller dialektalt. Långt in på 60-talet var Hälsingelåtarna den mest populära

---

<sup>71</sup> Roempke s. 276

<sup>72</sup> Roempke s. 278

<sup>73</sup> Roempke s. 283

<sup>74</sup> Roempke s. 284

musiken på stämmorna i landet och det var först under folkmusikvågen på 70-talet detta började förändras, och Dalarna på allvar blev landskapet framför andra.

Ungdomsringen och Sveriges Spelmäns Riksförbund gled allt mer isär, och diskussionen mellan dans och musik blev alltmer aktuell, framför allt gällande varför folkdansarna inte kunde dansa till spelmännens polskor istället för de musikaliskt enklare turdanser som de använde i sina uppvisningar. Under 50-talet närmade sig också musikforskarna och spelmännen varandra, inte minst genom de institutioner som etablerades, såsom Svenskt Visarkiv och Musikhistoriska Museet som tillvaratog folkmusikkommisionens samlingar. Ett omfattande organisations-, propaganda-, forsknings- och inspelningsarbete hjälpte till att lägga en grund för den folkmusikboom som uppstod på 70-talet, men som främst initierades av jazzens och populärkulturens inblandning. Till skillnad från de otaliga gånger i historien då konstmusikaliska arrangemang av folkmusik gjorts väcktes nu ramaskrin inom folkmusikrörelsen. Musikkritiker och den större publiken, däremot, välkomnade detta nytillskott, och Matts Arnberg skrev 1966:

*”Vid sidan av eller parallellt med den kommersialiserade och popbetonade ‘folkmusikvågen’ har det i synnerhet bland den intellektuella ungdomen växt fram ett allvarligt intresse för det äkta, genuina i folkmusiken.”*<sup>75</sup>

Han poängterade att ’ett intresse för den genuina folkmusiken kräver en tillgång till denna’, och betonade vikten av ungdomens kontakt med den levande traditionen.<sup>76</sup>

Låtkurser, studie- och lyssnarcirklar anordnades i en helt ny omfattning, vända till allmänheten. Kurser i nyckelharpsbygge blev 70-talets stora fluga, och till skolorna gjordes kursplaner i svensk folkmusik vilket fick hjälp av Rikskonserterns arbete med skolkonserter. Impulserna till folkmusikvågen kom utifrån och sammanföll med större politiska omvälvningar på global nivå. Vurmen för det svenska fick näring i mediernas framhävande av andra kulturer i och med en rad världshändelser. USA:s del i Vietnamkriget, folkens befrielsekamp, stormakternas utsugning av 3:e världen skildras i musik som hämtar mycket inspiration från den amerikanska folkmusiken, som i likhet med Vietnams, Kinas, Indiens, Greklands, Irlands, Spaniens och Chiles folkmusik fick en större spridning allteftersom de olika länderna stod i centrum.<sup>77</sup>

Folkmusikvågen fick också, enligt Ling, sin näring i att flera ungdomsrörelser började ifrågasätta den rådande musiksynen. Det musikaliska specialist- och elitänkande som den borgerliga musiktraditionen, den internationella och kommersiella musikindustrin stod för förkastades med förmån för folkets musik. Spelmän började framträda utan folkdräkt och utan att sammankopplas med de etablerade spelmansförbunden, och folkmusiken plockades upp av proggrupper som till exempel ’Träd, gräs och stenar’. Detta gjorde att folkmusiken fick en ny

---

<sup>75</sup> Roempke s. 290

<sup>76</sup> Roempke s. 291

<sup>77</sup> Roempke s. 292- 293

och bredare publik, och det bildades olika typer av folkmusikgrupper i hela landet. De växande spelmansstämmorna i Bingsjö, Delsbo mfl invaderades av framför allt städernas ungdomar, och skivutgivningen ökade till en aldrig tidigare skådad omfattning.<sup>78</sup>

### **Folkmusikvågen och fram till idag?**

Eftersom de källor jag använt mig av uteslutande är skrivna på 1980-talet saknar jag helt och hållet litterär täckning för hur utvecklingen sett ut sedan dess. Mina egna folkmusikaliska upplevelser bygger dock vidare på den grund som lades under dessa decennier, och de satsningar på ungdomsverksamhet och de spelmansstämmor jag deltagit i bygger vidare på den anda som färgat rörelsen från dess begynnelse, med stor påverkan från 70-talets folkmusik-boom.

Min uppfattning av den levande traditionen fick jag förstås ifrågasatt från dag ett när jag började med detta arbete, och efterforskningarna kring rörelsens tillblivande har lärt mig att den sett annorlunda ut än jag trott. Men kanske är just viljan att bevara traditionen, blandat med kulturella strömningar från tiden, det närmaste en 'levande tradition' vi kan komma. I slutändan handlar det då om att förhålla sig till en musikstil eller ett musikaliskt språk som man lär sig behärska på ett sådant sätt att man kan kommunicera inom, och förhoppningsvis även utom, det kollektiv som ägnar sig åt detta, oavsett om det sker via analys och läsning av ett noterat material eller genom gehörstradering.

## **Diskussion**

Min frågeställning, som började med en undran om varför jag inte lyckades uppnå samma känsla inom den noterade musiken som inom den gehörstraderade folkmusiken - en känsla av att musiken var *min* - ledde mig, som vi har sett, fram till en rad nya frågor. Någonstans i allt detta känner jag ändå att jag har fått svar på min frågeställning, även om detta svar inte går att direkt förklara eller definiera. Syftet med detta kapitel blir därför att försöka ringa in detta, genom att vrida och vända på de frågor som uppkommit under resans gång.

### **Stil**

I diskussionen kring stil som påbörjades i kapitlet om notation nämnde jag att stil kan ses som den gemensamma nämnaren, när man bortser från, eller kanske rentav summerar ihop allt det som utgör personlig variation. Stil innebär då en rad överenskommelser många människor emellan, som uppstår när man förenas kring något musikaliskt. Jag har även i texten liknat begreppet stil vid språk, vilket ytterligare förstärker begreppets kommunikativa aspekter - en gemensam vokabulär där det finns utrymme att uttrycka sig på olika sätt. Man kan även dra paralleller till dialekter, som ju är regionala variationer inom en språklig ram.

---

<sup>78</sup> Ling s. 41

Liksom ett språk kommunicerar, inom stilens ramar, personer som förstår och känner sig hemma inom den. Liksom ett språk kan den inte heller uppfinnas av en enda person. Stil är något som inte alltid går att sätta fingret på eller definiera, men samtidigt kan vi ofta peka ut vad som skiljer olika stilar åt - vad som är stilenligt och inte. Svårare kan vara att dra en gräns mellan vad som inom en stil är personliga variationer, influenser från andra stilar och vad som går så pass mycket över gränsen att det blir något helt annat.

I texten har jag också nämnt det som jag anser vara problemet med den nutida konstmusiken idag - att den drivs av en vilja att ständigt åstadkomma nya stilar, nya språk. Kanske hänger detta ihop med att konstmusiken i stort idag, och kanske även generellt inom de flesta genrer, präglas av en hyllning till den skapande individen och konstnärens suveränitet. Både i musiklivet och vid utbildningarna framhävs de stora kompositörerna som ensamma genier, och det talas betydligt mindre om bredare kulturella samband och kompositören i förhållande till andra som uttryckt sig på liknande sätt, vid samma tid. Kanske påverkar detta kulturklimat de samtida tonsättarnas vilja att ständigt uttrycka nytt, istället för att knyta an till tradition och stil, och därigenom riskera att låta lik någon annan. Man uppehåller sig vid att skapa egna system för hur musik blir till, egna tonaliteter och ständigt nya former. Men lyssnar man på mycket av den konstmusik som skrivs idag så går det inte att undgå att se det tydliga mönstret, något som faktiskt - trots alla nya system och viljan att skapa nytt - liknar en 'samtida musik-stil', en musikalisk genre .

Min egen erfarenhet av att spela samtida konstmusik är att man förlitar sig väldigt starkt på notationen som kommunikationsfaktor. Detta ser jag som ett uttryck för att utövare och kompositörer alltmer upphör att kommunicera direkt med varandra och utbyta musikaliskt språk. Envägskommunikationen kompositör till musiker dominerar, vilket majoriteten av musikerna besvarar med att alls inte vilja befatta sig med den typen av musik.

I kapitlet om folkmusiken tydliggörs att innebörden av begreppet folkmusik omformats och påverkats av olika faktorer över tid. Detta kan ha varit inflytelserika personer i tävlingsjurys vars smak haft stor betydelse, influenser från olika håll i musiklivet vilka kom att sätta agendan för dess utveckling, som exempelvis konstmusiken under 1800-talet och jazzen under senare hälften av 1900-talet. I kapitlet om 1900-talets spelmansrörelse nämns i debatten om spelmanslagen huruvida individens uttryck framhävs, i reaktion mot den delvis kollektivistiska ideologi folkmusikrörelsen stod för vid seklets mitt. När man ca 50 år tidigare frångick den rådande synen på folkmusiken som en kultur tillhörande en anonym massa, började ge spelmännen och traditionsbärarna ett ansikte och framhäva dem som skapande individer, var detta i sig något nytt, präglad av tidens anda.

Eftersom folkmusiken, sedan den definierades just som folkmusik, ursprungligen spreds via noter kan vi bara gissa oss till betydelsen av de notationskonventioner som gällde vid uppteckningstillfället. Samma sak gäller upptecknarnas samhällsbakgrund och musikaliska förförståelse. De notbilder som utgjort grunden för rörelsen utökades så småningom med en omfattande inspelningsverksamhet, vilket förstas fick stor betydelse. Men i många fall är

dessas inspelningar uppemot 100 år yngre än de tidiga notskrifterna, och vem vet hur mycket olika tolkningar av notbilderna då redan påverkat musikutvecklingen?

Stil blir ett närvarande begrepp även här, och vi kan föreställa oss hur de olika strömningar som påverkat folkmusiken genom historien satt avtryck i det klingande resultatet. De romantiska harmoniseringarna och arrangemangen som skulle passa 1800-talets salonger, reaktionen mot detta när man ville framhäva folkmusiken i sin 'ursprungliga' form, influenserna från jazz och populärmusik, för att nämna några exempel.

Hos den del av folkmusikrörelsen som velat 'bevara' folkmusiken i sin ursprungsform finns många likheter med den autentiskt intresserade tidigmusikrörelsen. Uttryck som 'bevara polskans renhet', det upplevda hotet från inblandningen av jazz och populärkultur och sättet att se på de gamla spelmännen och det upptecknade materialet som heligt finns närvarande genom hela rörelsens historia. Den upplevda risken att notationen av låtarna ses som 'verk', med allt vad det innebär, nämns i texten, och det är inte utan att man kan kalla detta för folkmusikrörelsens strävan efter autenticitet. Nästa fråga blir då; hur påverkas utövarnas förhållande till stil och hur ser man på musikerns roll i en rörelse som strävar efter autenticitet och äkthet?

I kapitlet om autenticitet inom tidigmusikrörelsen görs en åtskillnad mellan dagens konstmusiker som mestadels förhåller sig till en mångårig notbild och de musiker som var verksamma när dessa notbilder kom till. Det råder en generell uppfattning om att exempelvis barockens musiker var så förtrogna med de konventionella sätt att närma sig musiken som dominerade, att notskriften inte behövde innehålla all tänkbar information utan kunde lämna musikern viss handlingsfrihet. Detta innebär alltså att när det finns en tydlig stilistisk ram, med vilken musikern är väl förtrogen, finns det stora möjligheter för tolkningsvariation och personliga uttryck inom denna.

Den strävan som ligger till grund för uppförandep Praxis som disciplin grundar sig i en vilja att inhämta den kunskap som en tänkt musiker ifrån den tid musiken skrevs kan ha haft. Man vill känna till alla de aspekter som kan tänkas ha varit underförstådda, för att på så sätt kunna uppnå den musikaliska frihet jag nyss har talat om. Detta innebär att man på teoretisk väg, genom att läsa sig till sin kunskap och uppfattning, söker uppnå kännedom om stil. Strävan efter autenticitet blir i denna mening en metod att komma musiken närmare. Vad gäller folkmusikrörelsens tendens i denna riktning förlitar man sig på den notation man har att tillgå och ser den som grunden till vad som är 'äkta' folkmusik. Detta medför stora risker, menar jag, om man då inte tar hänsyn till de aspekter som kan tänkas ha påverkat denna. Detsamma gäller den tidiga musiken, även om man där också har tillgång till en stor litteratur skriven om musiken, som kan bidra till vår kunskap om hur vi kan läsa den musikaliska notationen.

Oavsett hur man förhåller sig till denna kunskap så är det viktigt att poängtera att den, i linje med de hermeneutiska aspekter jag beskrivit tidigare, ger oss en abstrakt, i betydelsen icke-praktisk, ingång i musiken, och därmed en abstrakt/icke-praktisk aspekt på stil. Med skillnaden praktisk och icke-praktisk menar jag att det förstnämnda är något jag direkt kan relatera till genom utförande, till exempel genom att höra och härma, jämföra genom att spela

två olika saker efter varandra, eller genom att använda ett visst stilgrepp som faller mig in i en musikalisk situation. Den senare innebär i denna mening att jag läser och uttolkar och formar mig en inre bild, en föreställning om något klingande som jag sedan strävar efter att utföra i praktiken. Många klassiska musiker och jazzmusiker talar om detta som en abstrakt idé om musikens väsen som man försöker 'plocka ner', men som man aldrig lyckas göra fullständig rättvisa.<sup>79</sup>

Med detta menar jag att den kunskap jag får, genom att läsa litteratur som beskriver och förklarar musiken, helt och hållet byggs på min egen hermeneutiska tolkning av det skrivna materialet. Med hermeneutiken som verktyg omformar jag således textens eller notbildens information till en inre bild som jag sedan provar. Det börjar alltså med en subjektiv uppfattning om hur musiken skulle kunna låta, i enlighet med den bild jag skapat mig. Man bör då ha i åtanke att jag som uttolkare, både av litteratur och musikaliskt material, innehar all den subjektivitet som en forskare inom den hermeneutiska traditionen måste redovisa och redogöra för - min kulturella bakgrund, min musikaliska kunskap, min förförståelse och vana att läsa liknande texter, osv. Detta bildar i slutändan till en abstrakt uppfattning om musiken som sedan skall omsättas i praktik för att bli musik.

Det jag här beskrivit är en kreativ process, något somliga skulle kalla ett *kreativt motstånd*. Något man som individ brottas med för att sedan pröva det man kommit fram till på sin omvärld.

Vi återgår nu till påståendet att stil innebär något gemensamt överenskommet, och att förutsättningen för kommunikation är att många människor talar samma språk.

För att den teoretiska uppfattning om stil som jag talat om ska kunna bli ett musikaliskt språk att kommunicera inom, krävs det alltså att många människor läser det musikaliska materialet och de historiska källorna på liknande sätt. Att det således finns vedertagna sätt att läsa källorna och omsätta kunskapen i praktik. Eftersom många av de historiska källorna rentav motsätter sig varandra krävs också att man väljer att följa ungefär samma linje, att rata ungefär samma saker.

För att ge ett exempel på detta, kan man tänka sig att tre personer möts för att spela ett stycke musik. Person nummer 1 har läst sig till att den noterade melodin ska spelas *inégage*, dvs med ett lätt ojämnt gung på styckets åttondelar. Dessutom har hon läst att det modus låten är skriven i innebär en rad extra tillfälliga förtecken, som kompositören ansåg underförstådda, och därför inte skrev ner i noten.<sup>80</sup> Person nummer 2 har å sin sida läst sig till att det finns en inbyggd meter i musiken, som förespråkar ett visst betongningsmönster och därmed motsätter sig *inégage*, samt att det finns en underliggande harmonik i musiken som omöjliggör de tillfälliga förtecken som person nummer 1 förvissat sig om. Person nummer 3 har å sin sida inte läst någonting alls. Däremot har han mångårig erfarenhet av att spela just denna typ av

---

<sup>79</sup> Joakim Mildner uttryckte sig om detta vid en diskussionslunch på KMH, HT 2011, bland annat.

<sup>80</sup> Det man inom uppförandeprixstraditionen brukar kalla Musica Ficta.

musik i Stockholm med omnejd, där det finns en tradition och en praxis av att spela musiken på ett visst sätt, och har därmed en gehörmässig uppfattning om hur musiken skall låta.

Med denna lilla illustration frågar jag mig om det finns en möjlighet att många, nu levande människor skulle kunna tala samma musikaliska språk, som dessutom stämmer överens med det man kan läsa sig till genom historiska källor.

Med tanke på att 'Tidig Musik' är ett paraplybegrepp som sträcker sig från medeltid och tidig renässans ända fram till specifika sätt att spela Mozart och Beethoven - ett brett fält som ofta en och samma musiker rör sig inom - så ser vi direkt att detta inte är fallet. Det har ofta inom den autentiskt intresserade musikerörelsen diskuterats om det krävs att man som musiker bör specialisera sig på ett specifikt, avgränsat fält av musik tills det blir en del av ens natur.<sup>81</sup> 'Förespråkarna för detta menar att specialisering, i denna mening, inte är begränsande utan breddande; ett sätt att uppnå ett flytande tal i språk som de flesta musiker inte längre talar.'<sup>82</sup> Detta skulle med andra ord betyda att man uppnår stilkännedom på teoretisk väg, enligt det jag beskrivit ovan.

Jag frågar mig direkt meningen med detta - vad är det för vits med att sätta sig in i ett språk som ingen annan människa talar? Detta skulle innebära i teorin att man bara kan spela tillsammans med musiker som sitter på precis samma kunskap och uppfattning om hur saker ska spelas som man själv.

Detta låter förstås väl cyniskt - självklart är det ingens mening att inte kommunicera med sin omvärld. Men jag anser att det är en viktig fråga jag som student måste tampas med när jag tar ställning till vilken kunskap jag vill göra till min, och med vilken ingång jag vill ägna mig åt musicerande.

För att återgå till min ursprungliga önskan om att göra musiken till min, så uppfattar jag den strävan efter stilkännedom, autenticitet och övergripande kunskap, som finns representerade inom både tidig musik- och folkmusiktraditionerna, som uttryck för precis denna önskan. Man vill på kunskapens väg tillgodogöra sig den stilmässiga kännedom som krävs för att på så sätt känna musiken så väl att man kan vara fri inom den, något som kanske alla musiker på något sätt eftersträvar. Hur denna strävan sedan ser ut beror på diverse faktorer, såsom musikalisk bakgrund, förförståelse, kunskapsmässiga verktyg, de strömningar som ligger i tiden, med mera. Men jag, som upplevt denna typ av frihet genom att lära mig och utöva musik på gehör, samt genom att själv komponera musik inom en viss stil, påstår att inget sätt att ta sig an musik på teoretisk väg kan uppnå den känsla för musik som detta givit mig.

För att återigen göra kopplingen mellan musik, stil och språk så kan den typ av frihet jag talar om likställas med att kunna tala ett språk. För att kunna tala ett språk måste jag kunna improvisera meningar ur tomma intet, stoppa ihop ord ur minnet i rätt följd och därigenom bli förstådd. Vikten av att förstå språkets grammatiska uppbyggnad är då underordnad, och rentav

---

<sup>81</sup> Haskell s. 195

<sup>82</sup> Haskell s. 195

onödig om jag saknar förmågan att improvisera. Grammatik kan däremot vara till nytta om jag ska lära mig språket, uttrycka mig med viss finesse och kunna analysera dess uppbyggnad.

Jag tror att anledningen till den känsla och frihet jag upplever inom folkmusiken är just det att jag har förmågan att improvisera, stoppa ihop nytt och reagera spontant inom den. När jag påbörjade detta arbete trodde jag inte att detta var överhuvudtaget möjligt att nå inom den noterade musiktraditionen. Denna syn har delvis ändrats i och med detta arbete, och vad jag inser nu i slutfasen är att det i slutändan handlar om att skapa sig själv förutsättningar att lita på sin egen smak. Oavsett om det sker genom övergripande stilkännedom eller specialistkunskap på ett mindre område musikteori - förutsättningen är att detta leder till en tilltro till sina egna konstnärliga ställningstaganden och en förmåga att reagera spontant och fritt i musicerande, ensam och tillsammans med andra.

Den förändrade upplevelsen av mina egna låtar i ögonblicket jag skrev ned dem ledde mig in på spår som fick mig att ifrågasätta, vrida och vända på hela fenomenet notation i förhållande till klingande musik. Resultatet på detta finns i denna text, något som i sig är det närmaste en skriftlig distansering från min dagliga verksamhet som musikerstudent - varför vi nu kommer in på ytterligare ett begrepp att behandla närmare.

### **Distansering**

Om jag gått en utbildning i folkmusik istället för tidig musik - hade folkmusiken då fortfarande 'varit min'?

Jag skrev i bakgrundskapitlet att den största skillnad jag upplevde mellan folkmusiken och den noterade musiken var den distans jag kände till den noterade musiken i och med att jag ställdes inför notbilden på ett objektivet sätt. Eftersom jag aldrig genomgått denna process med folkmusiken, vilket jag vet att man gör mycket noggrant på folkmusikinstitutionen, har jag aldrig tvingats utsätta mig för de konsekvenser detta eventuellt skulle innebära. Kanske skulle jag förlora mitt personliga monopol på folkmusiken om jag vore tvungen att iaktta den utifrån och vrida och vända på den, såsom jag gör dagligen med den noterade musiktraditionen.

Min känsla av att inte veta vad mina låtar liknar, vad de har influerats av och så vidare hänger definitivt ihop med att jag inte genomgått den processen. Låtarna har fått finnas kvar i sin skyddade verkstad, på gott och ont.

Att distansera sig, iaktta något objektivet, innebär att man ställer sig vid sidan av det man iakttar. Det kan i sig vara ett led i en kreativ process, i vilken man i syfte att medvetandegöra sin upplevelse av något, vill se det ifrån nya perspektiv. Man kan få syn på sådant man inte tänkt på tidigare, jämföra det med annat och därigenom få större perspektiv på det man håller på med i sin helhet. Att distansera sig kan vara ett sätt att gå utanför sig själv, något som en lärare och en utbildning kan vara ett verktyg till. Ett sätt att ge sig själv nya motstånd som man annars inte skulle nått på egen väg.

Som jag skrev i autenticitetskapitlet så kan en möjlighet att vrida och vända på det musikaliska materialet, att själv få fatta egna beslut utifrån eget inhämtad kunskap, ge upphov till en frihetskänsla - att ingenting är hugget i sten och att man som musiker har möjlighet att göra så som man finner rätt. Men detta innebär samtidigt att det man iakttar förändras, eller att vi, utifrån de nya perspektiv vi intar, upptäcker saker vi vill förändra.

Någon har en gång sagt, att så fort vi människor blir medvetna om vår egen andning så vill vi förändra den. Påverka den på något sätt, styra över det förlopp som tidigare skedde utan vår kontroll och vetskap. Kanske är det samma sak med allt vi väljer att analysera, plocka ner till smådelar för att sedan stoppa ihop igen. Men när vi då stoppar ihop delarna igen blir de aldrig desamma som de en gång var. Livet blir aldrig detsamma igen efter att man gjort en insikt, tillgodogjort sig ny kunskap.

Här uppstår en svårighet att återigen göra detta något till sitt. Processen att ta sig tillbaka igen - släppa det man nyss iakttagit utifrån in på livet igen, att sluta betrakta, vrida och vända - är en oerhört komplicerad process. Har väl frågorna uppkommit, hur vet jag då någonsin att jag har nått svaret på dem? Kanske blir svaret ett helt annat om jag gör processen en gång till? Den stora svårigheten ligger i att finna sig själv i det ständiga omprövande och ifrågasättande en musiker ägnar sig åt.

### **Notbilden - begränsande eller kreativ?**

Neoklassicisterna såg på transkription som en kreativ handling, och på notation som transkription av en abstrakt idé. Att notera mina egna låtar var mycket riktigt en kreativ process, där alla de ställningstaganden jag var tvungen att göra i och med notationen egentligen var precis samma typ av ställningstaganden som jag gjorde i den stund jag improviserade fram dem. Skillnaden var främst hastigheten i beslutsprocessen, och det faktum att alla beslut i notationsögonblicket var mer definitiva. I och med att jag när jag skrev ner låtarna hade tid att fundera över vad jag tyckte var bra eller dåligt, vad som skulle vara och inte vara, blev de beslut jag var tvungen att ta om inte viktigare och mer avgörande, så åtminstone en annan typ av beslut.

Av samma anledningar som jag skrev om i kapitlet om notation, att en komplex och en enkel notbild både kan vara begränsande och kreativ, blir notationsprocessen också begränsande och kreativ på olika sätt. När jag noterar melodin måste jag begränsa mig till en definitiv version, något som jag har valt. Men, när den väl står där på papperet och ska uttolkas av någon så ger detta upphov till en mängd olika möjligheter.

De inspelningar jag bifogar av mina egna låtar till detta arbete visar ett sätt att tolka de notbilder de representerar. Det säger sig självt att enbart läsning av noterna på låtarna kan ge upphov till en rad andra tolkningar än de versioner jag presenterar, vilket är ett faktum i diskussionen om notationen som kommunikationsmedel. Som sagt spelar då den förförståelse och kunskap den uttolkande musikern har i bagaget en avgörande roll. Som jag också nämnde i notationskapitlet, så blir det en fråga för mig som upphovsman till melodin att avgöra hur stor variation jag kan tänka mig att tillåta. Detta avgörande påverkar i sin tur hur notbilden

kommer att se ut. Men hur kan jag någonsin förvissa mig om att notbilden tolkas så som jag tror och förutsätter? Hur kan jag någonsin ens gissa mig till hur en person, med helt annan förförståelse än jag, uppfattar det jag skriver ned? Dessa frågor får förstås inga definitiva svar, men säkert är att olika notbilder lämnar olika stort utrymme för variation, liksom att notbildens utseende ofta går hand i hand med sitt tilltänkta syfte.

I ett bevarande syfte, som i landsmålsföreningarnas uppteckningsverksamhet vid sekelskiftet, finns det tydliga skäl att eftersträva minimal variation av tolkningsmöjligheter. Detta för att själva viljan att bevara något medför en vilja att frysa ett visst ögonblick, en viss traditionsbärare och kanske en hel samhällsklass under en viss epok. Detaljerna blir då nästintill lika viktiga som helheten för att notbilden ska kunna kommunicera just det uttryck som man ansett unikt nog att samla in.

Som syns i kapitlet med notationsexempel som följer i slutet av detta arbete är notmaterialet i Svenska Låtar inte särskilt detaljerat i jämförelse med exempelvis en komplex notbild ifrån vår tradition av samtida konstmusik eller folkmusikstudenternas stilanalyser,<sup>83</sup> även om man även där använt sig av viss ornamentationsnotation och olika metoder för att beskriva förändringar i tempo,<sup>84</sup> utan lämnar betydligt mer öppet åt uttolkaren. Med tanke på att exempelvis Svenska Låtar kom till just i syfte att bevara och sprida en viss kultur och tradition är jämförelsen med den nyskrivna musiken, vars syfte är att skapa nytt, mycket intressant. Folkmusikstudenternas notbilder visar å sin sida hur mycket i notationen som *hade kunnat* noteras, och som troligtvis lämnats därhän i exempelvis Svenska Låtar. Hur notbilderna ser ut beror delvis på den rådande synen på vad notationen bör innehålla, rådande notationskonventioner, upptecknarens smak, kunskaper, och den tid som fanns att tillgå vid uppteckningstillfället.

En mycket detaljerad notbild, utförd vid ett enda uppteckningstillfälle, medför en fara att frysa ett i övrigt spontant och dynamiskt spelsätt till att detaljerna ges alltför stort värde i en ensidig, slutgiltig version. Hur kan vi skilja mellan vad som är personlig variation i ett specifikt ögonblick, och vad som är regionala spelstilar som präglar en hel bygds spelmän? Som August Bondesson uttryckte sig, så sjungs eller spelas inte samma låt på samma sätt av mor och dotter, och kanske inte heller på samma sätt av en viss person från en dag till en annan. Detta är något som en alltför exakt notbild kan förta effekten av, om uttolkaren tar detaljerna på för stort allvar. Man kan även fråga sig syftet med att *konservera* en tradition, istället för att låta den leva sitt eget liv och färgas av dem som utövar den.

Detta återknyter till autenticitetsbegreppet och anspråk på att det finns ett stilistiskt *rätt* sätt att spela. Detta ligger i sin tur till grund för vad jag upplevt som svårigheter under min tid vid utbildningen i tidig musik.

---

<sup>83</sup> Se kapitlet 'Notationsexempel'

<sup>84</sup> Se Exempel 7 i kapitlet med notationsexempel.

## Teori i förhållande till praktik

### Skillnader mellan tidig musik- och folkmusikutbildningen vid KMH

Jag ska vara försiktig när jag uttrycker mig om folkmusikinstitutionen vid KMH och dess undervisning, eftersom jag kommit i kontakt med den endast flyktigt och genom ren nyfikenhet fått ta del av delar av deras undervisningsmaterial. Men jag kan inte låta bli att nämna de skillnader i förhållningssätt och tillämpning mellan min utbildning och denna som jag tyckt mig märka, samt ställa mig några frågor rörande ytterligare dimensioner av detta.

Den absolut största skillnaden jag upplever utbildningarna emellan, som subjektiv iakttagare utifrån det ena och hängiven student inifrån det andra, är förhållandet till praktik kontra teori, samt användningen av ljudande material i undervisningen.

Vid folkmusikutbildningen arbetar man kontinuerligt med att analysera stilmässiga aspekter i spelsätten hos både nu levande och dåtida spelmän. Man har utvecklat lyssningsprogram som gör det möjligt för studenterna att sänka och ändra hastigheten på inspelningen för att i detalj kunna urskilja ornamentation och stilmässig variation spelmännen emellan, och stora delar av undervisningen går ut på gehörsässig kunskapsöverföring mellan lärare och student. Också i teoriundervisningen finns lyssningsexempel ständigt närvarande när man hänvisar till behandling av meter i olika danstyper, olika tonala modus, osv, vilka används som komplement till de notbilder man givetvis också använder. Dessa utgörs dels av konventionell notation, dvs så som man kommunicerar folkmusik i skrift idag, som exempelvis låtar ur olika folkmusiksamlingar, dels av de analysverktyg som används inom undervisningen.<sup>85</sup>

Inom tidig musik-utbildningen används ljudande material överhuvudtaget inte i undervisningen, bortsett från de gånger lärarna spelar före och visar vad de menar i arbetet med en musikalisk notation. Till skillnad från folkmusikinstitutionens användande av härmning som praktiskt redskap utgår man vid tidigmusikutbildningen främst från notation och källtexter som beskriver musiken på ett analyserande, teoretiserande sätt, samt ägnar mycket tid åt att verbalisera musikaliska skeenden. Självklart lyssnar studenter ständigt på inspelningar och andra musiker inom genren - förmodligen är det ur detta intresset för musiken har vuxit fram redan från början - men min poäng är att utbildningen aktivt vill stimulera ett musicerande som *inte* baserar sig på att härma och spela efter.

Under upplysningstiden, första halvan av 1700-talet, skrevs ett stort antal undervisande böcker om hur man spelade specifika instrument och hur man skulle utöva musik på olika sätt. Det låg i tiden att allt skulle förklaras från grunden, också sådant som ansågs underförstått men som kanske skiljde sig mellan olika platser och mellan olika personers tycke och smak. Mycket av denna litteratur är också tydligt polemisk till sin karaktär, och i min mening starkt präglad av upplysningens anda. Detta källmaterial utgör till stor del grunden till den uppförandep Praxislitteratur som slog igenom på 1950-talet i Europa, vilken mestadels bygger på sammanställningar och tolkningar av dessa historiska källor.

---

<sup>85</sup> Se notationsexempel 13 - 16

Till synes bygger tidigmusikutbildningen vidare på den anda i vilken dessa böcker skrevs, eftersom man till stor del litar till en verbal kunskapsförmedling. På tidigmusikutbildningarna idag ingår källstudie, i olika stor omfattning på olika skolor förstås, som den enda teoriundervisning som är förankrad i den tidiga musiken, utöver läsningen av musikaliska notbilder. Huvudsyftet med läsningen av dessa böcker är, som sagt, också att förstå just notbilden såsom den var tänkt att bli förstådd i sin samtid.

Här uppstår en krock, menar jag, mellan det källmaterial som finns att tillgå och det praktiska utövande jag som musiker förväntas behärska efter avslutad utbildning. För att återkomma till begreppet *stil*, och den lilla illustration jag under rubriken med samma namn försökte ringa in detta resonemang med<sup>86</sup>, så påstår jag att stil har mer att göra med en praktisk utövandetradition än teoretiska uppfattningar om denna. Därför menar jag också att den faktiska aspekten av stil i slutändan till sin natur måste vara förankrad i en typ av talat språk, eller för att översätta det till musik, någon form av befintlig tradition. Således påstår jag att stil har mer att göra med den utövandetradition som idag finns förankrad i det kollektiv som ägnar sig åt tidig musik än med det spelsätt som de teoretiska instruktioner i källorna eventuellt ger upphov till. Dagens utövandetradition bygger i sin tur på en typ av gemensam överenskommelse att handskas med det musikaliska materialet, något som i sig inte är uttalat, och som man heller inte diskuterar vid utbildningarna. Detta utgör i sig kanske den största paradoxen inom tidigmusikutbildningen, vilket jag kommer återkomma till under nästa rubrik.

Vad gäller det praktiska respektive teoretiska förhållandet till sitt musikaliska material, representerat inom traditionerna folkmusik och tidig musik, så frågar jag mig om det handlar om rent hantverksmässiga metoder att angripa musiken eller om det rör sig om en djupare filosofi om vad musik är för något.

Jag sluter mig i nuläget till att de skillnader jag presenterat ovan mellan tidig musik- och folkmusikutbildningarna, i tillämpning av musikteoretisering, i slutändan får samma betydelse - att det endast är olika sätt att distansera sig från, sönderdela, vrida och vända på musikaliska element. Vid folkmusikutbildningen sätter man stort värde vid detaljer som en del av stilbegreppet, och kan med hjälp av de inspelningar man använder nå en form av exakthet som man på tidigmusikutbildningen aldrig kommer i närheten av, kanske för att det verbala språket inte har möjlighet att nå in i det musikaliska språkets alla skrymslen och vrår. Man kan här diskutera vilket förhållningssätt som lämnar störst personligt utrymme i slutändan, men tydligt är att man vid folkmusikinstitutionen har kortare avstånd mellan teoretiskt studie och det faktiska utövandet.

I all musikteoriundervisning, huruvida den har förankring i praktiskt utövande eller byggs på teoretiska resonemang, så är huvudsyftet att genom att studera musiken i detalj uppnå en större kunskap om dess uppbyggnad. På tidigmusikutbildningen, som är inlemmad i institutionen för klassisk musik vid KMH, och därför också får ta del av dennas

---

<sup>86</sup> Se sida 42 i texten.

teoriundervisning och verktyg för detaljstudier, består detta i huvudsak av att plocka i sär musiken visuellt, med hjälp av notationen. Man sönderdelar den, tittar på varje musikalisk byggsten i isolerat tillstånd, för att sedan stoppa ihop den igen i ett större sammanhang. Detta utgör en helt igenom analytisk process som enbart går att göra utifrån notbilden och med pennan i hand. De verktyg som finns att tillgå ger också möjligheter för studenterna i ämnet att utöka sitt kunnande just i analys och sönderdelning av musiken, och det går utmärkt att utveckla färdigheter att se de isolerade delarnas förhållande till varandra när man lär sig plocka i sär dem på rätt sätt.

Problemet med denna undervisning är att den inte erbjuder något sätt att genom den analysprocess, där man distanserar sig från musiken i högsta grad, närma sig musiken praktiskt. Med detta menar jag att göra sig bekant med musiken på ett sådant sätt att man kan skapa sig ett gehörsmässigt förhållande till dess olika delar och utveckla en känsla för deras inbördes innebörd - att förstå strukturen på ett sådant sätt att man har möjlighet att reagera spontant på dess skeenden.

Vid tidigmusikutbildningen får man ofta *höra talas* om hur kompositionsundervisningen gick till under exempelvis barocken och renässansen. Som elev fick man sitta och kopiera andras stycken, om och om igen, får vi höra. Vi får också höra att alla musiker vid den tiden utbildades i att improvisera kontrapunkt, vilket ansågs som en musikalisk vetenskap men samtidigt i första hand liknade ett hantverk - ett inlärt spontant reaktionsmönster som genom kunskap om hantverket skapade musik som fungerade och lät på ett visst sätt. Man får också *höra talas* om att man inte alls tänkte i harmonik och funktioner, som vi får lära oss i den klassiska teoriundervisningen, utan att man rörde sig i hexakord, modus och polyfoni fram tills väldigt sent i historien. Också att man tillsammans improviserade över polyfona madrigaler, samt lärde sig improvisera flerstämmiga kadenser<sup>87</sup> som ett resultat av detta hantverk, det språk som alla förväntades kunna. Men - vill vi studenter lära oss något vidare om detta, då är vi uteslutande hänvisade till historiska källor och de teoretiska beskrivningar som finns att tillgå.

Om huvudsyftet med teoretisering av musik, som del i undervisningen, är att genom att studera musiken i detalj uppnå en större kunskap om dess uppbyggnad, bör en sådan process i slutändan vara ämnad att göra studenterna till bättre musiker än de var innan detta studie. Detta innebär, som jag var inne på i avsnittet om distansering, att man efter att ha genomgått en process av distansering och sönderdelning kan utnyttja sin nyvunna kunskap till att röra sig friare, mer spontant, i musiken genom sin större kunskap om form och uppbyggnad. Detta som del i den kreativa process musikeryrket innebär.

Men hur skulle då en sådan teoriundervisning se ut? Min tes är, som nog har framgått, att det inte räcker att kunna sönderdela och isolera musikens olika delar för att sedan huxflux stoppa ihop dem igen och spela med improvisatorisk frihet. Som jag redan varit inne på är processen att ta sig från iakttagande och ifrågasättande till spontan övertygelse lång och

---

<sup>87</sup> J.J. Quantz, 'Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen' från 1752, ur kapitlet 'Von den Cadenzen', paragraf 19-31

komplikerad, något som kan ge upphov till kreativitet men kanske aldrig naturlig självklarhet. I spelögonblicket kan det inte finnas någon tvekan, inte minsta uns av sönderdelande och analyserande. Ska man som musiker kunna ge sig hän krävs det att man, åtminstone för en stund, kan lägga ifrån sig de analytiska glasögonen - något som är lika viktigt som att träna upp sin analytiska förmåga.

Inom den klassiska musiktraditionen finns mängder av verktyg och tillvägagångssätt för att hitta spontanitet i musiken och göra den levande - verktyg som också syftar till att komma bort från analysen och självkritiken i ett visst stadium av instuderingsprocessen och vid framförandet av ett stycke musik.<sup>88</sup> Man brukar prata om att berätta en historia med musiken, tänka sig bilder, karaktärer, känslolägen och affekter. Man tar fram det dramaturgiska i musiken, lever sig in retoriskt, för att nämna några saker.

Jag tror säkert att dessa sätt kan vara väl användbara. Men efter många år av sökande efter tillvägagångssätt som passar mig, så har jag kommit fram till att inget av dessa sätt får mig att nå den känsla jag eftersträvar i musik - det som utgör utgångspunkten i detta arbete.

Jag tror - utan att ha fler belegg för detta än min egen upplevelse av skapande inom folkmusiktraditionen - att *om* den sönderdelning och distansering, som teoretiserande av musik innebär, leder till en sådan förståelse för materialet att man kan improvisera, reagera spontant på musikens struktur, samt själv skapa nytt inom stilen - då kan man göra musiken till sin.

### **Paradoxer inom Tidig musik-utbildningen**

I alla tider har man talat om musik som vetenskap, sfärernas harmoni, matematik och akustik. Dock brukar det sägas att det som idag kallas 'musikvetenskap' växte fram under 1800-talets andra hälft, vilket jag berör i kapitlet om tidigmusikrörelsen. Detta bidrog som vi sett till en uppdelning mellan praktiker och teoretiker inom den västerländska konstmusiken. Som vi också har sett har denna uppdelning inneburit en hel del konflikter och delade meningar genom tiderna, samtidigt som det har bidragit till utveckling inom båda fälten.

Konflikten uppstår dem emellan på ett mycket grundläggande plan - det som utövarna kan göra i praktiken ser de ingen mening att teoretisera kring, samtidigt som de teorier som inte kan omsättas i praktik inte fyller någon funktion. Teoretikerna å sin sida kan alltid påpeka utövarnas fel och brister i förhållande till sina egna teoretiska system. Samtidigt har man också goda möjligheter att hjälpas åt, vilket, som vi sett, skedde när man inom tidigmusikrörelsen började sträva efter autenticitet. Då hade plötsligt teoretikerna en nyvunnen auktoritet, varefter en vilja att vara både och växte fram hos utövarna.

Kanske är det just denna vilja att vara både och som är tidigmusikutbildningens stora paradox. Inom de högre konstnärliga utbildningarna finns en konflikt mellan praktik och teori,<sup>89</sup> något som förstärks av tidigmusikrörelsens bakgrund i delvis teoretiska

---

<sup>88</sup> Se utförligare beskrivning av detta i Clas Pehrsson, Musikhögskolelärares yrkeskunnande, 2012.

<sup>89</sup> Pehrsson s. 56

förhållningssätt. Här kan man fråga sig vad utbildningarnas syfte bör vara, och vad som egentligen bör läras ut vid en musikerutbildning, något jag återkommer till senare. Enligt min redogörelse för kunskapsöverföringen på tidigmusikutbildningen ovan, påstår jag att den består i för stor andel verbalisering i förhållande till det praktiska överförande som ett musikaliskt språk kräver. Jag har åtskilliga gånger i texten talat om musik som ett språk, något som man behöver kunna behärska på en spontan nivå för att kunna kommunicera genom. Jag påstår att utbildningen generellt kännetecknas av en stor tilltro till vårt talade och skrivna ord, även när det handlar om ting som kanske endast kan förstås på musikalisk grund. Detta kanske i sig kommer ur en vana att teoretisera, sönderdela och verbalisera, som en följd av de verktyg vi använder för att förstå musikens struktur, också beskrivna ovan. Personligen tror jag inte att det finns någon som tror att man kan lära sig ett språk flytande endast genom att studera grammatik och tala *om* språket och dess olika delar.

Musik har haft många olika funktioner genom historien, och den sönderdelning och analys jag här talar om kan spåras tillbaka till upplysningstiden. Då man började förklara allt, tydliggöra minsta detalj, formulera varje skeende - något vi byggt vidare på sedan dess.<sup>90</sup> Någonstans har konstmusiken som kommunikationsmedel mist sin kraft, och degraderats till symbolisk funktion och bärare av ting som vi som musiker måste *applicera på* musiken. Därför är den också oerhört mycket svårare att tränga in i, göra till sin, på ett adekvat sätt.

Som jag skrev i bakgrundskapitlet så baserades min egen upplevelse av denna paradox på krav att besitta all den teoretiska kunskap jag här har försökt inringa, samtidigt som jag förväntades *uttrycka mig* i musiken. Jag fick av min första huvudlärare vid KMH höra att jag måste hitta mitt inre djup som musiker - att jag var för glad och bara spelade på, att det inte finns något djup i glädje, att jag måste gå inom mig själv för att hitta mitt musikaliska uttryck, och liknande saker. För att nå detta skulle jag läsa poesi och romaner, för att utveckla min personlighet och börja *känna* mer. Kombinationen av dessa två, radikalt olika, intryck gjorde mig mycket förvirrad och i perioder visste jag inte vad jag skulle ta mig till. Nu, efter att ha ägnat mig åt den traditions ursprung ur vilket dessa budskap bottnar, kan jag bättre förstå svårigheten både i att som lärare förmedla en heltäckande musikalisk utbildning och att som student vara mottaglig för denna.

Som framgick i citatet ur Haskells bok, i slutet av kapitlet om autenticitet<sup>91</sup>, finns det en paradox inrymd i det faktum att tidigmusikrörelsen, som uppstod utanför och i opposition till etablerade musikaliska institutioner, nu finns inrymd på de flesta större musikhögskolor över Europa, USA och Japan. Haskell påstår också i sin bok att tidigmusikrörelsen omkring år 1988 var i färd med att radikalt förändra utbildningsväsendet, liksom det gjort med musiklivet i övrigt. En sådan förändring har jag dock svårt att se. På konsertscenerna syns det tydligt, eftersom 'tidiga' instrument och spelsätt alltmer gör anspråk på den äldre repertoaren och även påverkar de 'moderna' symfoniorkestrarna i viss utsträckning. Inom utbildningen

---

<sup>90</sup> Intressant att påpeka i detta sammanhang är att det nästan uteslutande är vid musik från denna tid man uppehåller sig vid KMH:s tidigmusikutbildning.

<sup>91</sup> Se sida 29 ovan.

däremot har jag med mina 5 år vid KMH i backspegeln snarare sett en påverkan i den motsatta riktningen. Tidig musik känns betydligt mer som en underavdelning till den övriga, klassiska musikerutbildningen än som en radikal motpol med anspråk på att ifrågasätta och utmana denna. Mycket kan det ha att göra med hur skolans ledning är uppbyggd, samt det faktum att tidigmusikutbildningen sedan några år tillbaka förlorat sin roll som egen institution.<sup>92</sup>

Jag tycker Haskell har rätt på många sätt när han påstår att den tidiga musiken blivit mer och mer institutionaliserad inom den traditionella musikvärlden. Men den tidiga musiken skiljer sig också väsentligt från det övriga klassiska musiklivet i fråga om smak och estetiska aspekter som spelsätt, klangfärg, intonation och artikulation som växt fram som ett resultat av den historiskt informerade rörelsens vilja att gå tillbaka till musikens ursprung. Detta innebär att den tidiga musikens största och viktigaste funktion idag är dess bidrag till mångfald i det konstmusikaliska kulturklimatet, något man inte hade kunnat nå utan studier av källtexter och originalnotationer. Man skulle till och med kunna påstå att den tidiga musiken på många sätt är 'nyare' än mycket av den konventionella konstmusikrepertoaren, eftersom den omvärderats och iakttagits med nya ögon i ljuset av sin tids strömningar på ett annat sätt än den konventionella musiken. Det ursprungliga förhållningssättet till kunskap ger även dem som enbart är smakmässigt dragna, och inte historiskt intresserade, en påminnelse om att musik tagit sig olika uttryck genom tiden, och att det närsomhelst är möjligt att ifrågasätta rådande konventioner.

Samtidigt innebär den institutionalisering Haskell talar om att man på sätt och vis redan har upprättat ny tradition och nya konventioner inom detta kollektiv, något som i sig blir till rådande normer och generella överenskommelser. Dessa överenskommelser utgör den praktiska aspekt på stil jag talat om tidigare, som är ett verktyg för att förstå och kommunicera genom musik, men som samtidigt måste tåla personliga variationer och individuella uttryck inom ramen för denna. Med detta menar jag att ett musikaliskt språks existensberättigande helt och hållet ligger i att det delas av olika individer som tillsammans samspelar och tänjer språkets gränser. Att bara 'härmä' och göra likadant som de andra i gruppen är enligt mig inte att kommunicera, utan ett musikaliskt sammanhang bygger på en ständig dynamisk skiftning mellan individen och det kollektiv han eller hon rör sig inom. Det är därför extra viktigt, menar jag, att framhäva den tidiga musikens roll som musikalisk genre, med egna stilmässiga smakideal, och inte inskränka den till akademisk disciplin.

För mig har den stora svårigheten legat i att inte kunna skilja på vad som är stil och smak i förhållande till akademisk kunskap. Jag anser att det är oerhört viktigt att denna diskussion finns ständigt närvarande vid utbildningen, något som i sin tur förutsätter att det finns en tydlig linje för vad som är utbildningens filosofi. I förlängningen leder en sådan filosofi till en medvetenhet om vad som ska gå inom ramen för undervisningen.

Anledningen till att tidigmusikutbildningens filosofi upplevs så splittrad har troligen sin grund i att den består i en rörelse, som med en tydlig ideologi uppkom i reaktion mot det etablerade

---

<sup>92</sup> Se Pehrsson, 'Musikhögskolelärares Yrkeskunnande' från år 2012.

musikväsendet och därefter har inlemmats i ett mer traditionellt förhållningssätt. En smak för hur musiken ska spelas har etablerats under de generationer musiker som utgjort stilbildare och föregångare inom rörelsen, vilket kolliderar med den grundläggande utgångspunkten att kunskap och uppfattning om musiken ska bildas genom historisk kunskap och uppförandepraxis. När jag ser på min generation musikstudenter upplever jag att man allt mindre bryr sig om den teoretiska kunskapen - kanske för att man inser att den i slutändan inte har något värde i jämförelse med de krav man möter när man kommer ut i musiklivet och ska spela tillsammans med andra.

Kanske är detta något av den 'odogmatiska ande' som Haskell pratar om som ett kännetecken för den yngre tidigmusikrörelsen. Diskussionen kring musikerns förändrade roll inom det kollektiv som spelar tidig musik idag, förd i kapitlet om efterkrigstidens musikrörelse,<sup>93</sup> lämnar en rad frågor obesvarade. För mig personligen innebär det faktum att dessa frågor överhuvudtaget ställs ett stort lugn, eftersom det innebär att det är upp till mig att finna min plats och mitt förhållningssätt till den musik jag väljer att spela - något som även detta arbete har resulterat i.

Kvarstår gör också frågor om tidigmusikutbildningens roll inom akademierna, vad som ska undervisas och frågan om de paradoxer jag försökt beskriva kanske rentav är inbyggda i musikutbildningens väsen. Kanske är vissa aspekter av den resa jag genomgått nödvändiga att upptäcka själv som student, något som inte kan tvingas fram av en kursplan?

Dock kan man alltid diskutera vad som bör finnas med inom en utbildning - att finna sin plats i ett sammanhang eller en musikalisk åskådning, att definiera sig själv som individ i förhållande till ett kollektiv, blir lättare om detta något är någorlunda definierat. I nuläget finner jag att så inte är fallet - hur det skulle kunna göras annorlunda lämnar jag härmed öppet för diskussion.

Här följer nu ett antal notexempel som ett försök att relatera det resonemang jag fört i texten till den visuella notationen. Avslutningsvis finnes även en samling med några av de låtar som framkom när jag påbörjade arbetet med notation, ett exempel på hur jag skulle kunna ta detta arbete vidare i form av en Workshop, samt en demo-inspelning av mina låtar, inspelade i KMH:s Studio 2, maj 2012.

---

<sup>93</sup> Se sida 21 - 23 ovan.

## Notationsexempel

Adagio.

This musical score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). Below it is a bass clef staff with figured bass notation. The second system also has a treble clef staff with the same key signature and time signature, and a corresponding bass clef staff with figured bass notation. The music is marked 'Adagio' and includes various ornaments and fingerings.

Exempel 1 : ur Sonata 2da, Sonate Metodiche à Violino Solo ó Flauto Traverso, G.F. Telemann

Preludio

Sonata XI. Adagio

Voli

This musical score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). Below it is a bass clef staff with figured bass notation. The second system has a treble clef staff with the same key signature and time signature, and a corresponding bass clef staff with figured bass notation. The music is marked 'Preludio' and 'Adagio'. The third system has a treble clef staff with the same key signature and time signature, and a corresponding bass clef staff with figured bass notation. The music is marked 'Voli'.

Exempel 2 : ur Sonata XI, Arcangelo Corelli op. 5, gravyr av Gasparo Pietra Santa, Rom ca 1700.



Exempel 3 : (troligtvis) J.H. Roman's variationer över violinstämman i Corellis sonat no. XI sats 1 (se ex. 2)

## Exempel ur samlingen Svenska Låtar



Exempel 4 : Polska ur Svenska Låtar Uppland, utgiven första gången 1934. Denna utgåva tryckt 1978.

112. V A L S

A musical score for a waltz in 3/4 time, consisting of five staves. The melody is written in treble clef. The first staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff contains a first ending marked with a double bar line and repeat dots. The third and fourth staves continue the melody with various rhythmic patterns. The fifth staff concludes the piece with a final cadence.

Exempel 5 : Vals ur Svenska Låtar Uppland, 1934

105. P O L S K A

A musical score for a polska in 3/4 time, consisting of two staves. The melody is written in treble clef. The first staff features a complex rhythmic pattern with many eighth notes. The second staff contains a first ending marked with a double bar line and repeat dots, with the word "bis" written above the staff.

Stommen till polskan, vilken Erlandsson utbroderat på ovanstående sätt, hade följande lydelse:

A musical score showing the stem of the polska in 3/4 time, consisting of one staff. The melody is written in treble clef. It features a first ending marked with a double bar line and repeat dots, with the word "bis" written above the staff.

Exempel 6 : Polska ur Svenska Låtar Uppland, 1934

104. POLSKA  
från Dalarna

The musical score consists of five staves of music in 3/4 time, key of D major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, with the word 'accel.' appearing under the first, second, and third measures. A star symbol (\*) is placed above the first measure. The second staff continues the melody, with 'accel.' under the first measure and first and second endings marked '1. fr.' and '2. fr.' above the staff. The third staff features two double bar lines with repeat dots, and 'accel.' is written under the first, second, and third measures after the first repeat. Two double asterisks (\*\*) are placed above the second and third measures. The fourth staff continues the melody with 'accel.' under the first and second measures. The fifth staff is a shorter line of music with 'etc.' at the end. Below the main score, there are two alternative notations: '\*Eller:' followed by a musical phrase with a fermata and 'etc.', and '\*\*Eller:' followed by two musical phrases, one with a triplet of eighth notes and the other with a triplet of quarter notes, separated by 'resp.'.

Exempel 7 : Polska ur Svenska Låtar Uppland, 1934

Exempel på olika notation av samma låt

The musical score is in 3/4 time, key of D major. It consists of three staves of music. The first staff shows a sequence of notes with various groupings: a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, a sextuplet of eighth notes, and a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 6 and continues with similar groupings: a septuplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 12 and continues with: a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, a septuplet of eighth notes, a sextuplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a triplet of eighth notes.

Exempel 8 : En av mina egna polskor. Grundmelodin noterad såsom jag själv skulle vilja läsa.

Exempel 9 : Något mer detaljerad notation

Exempel 10 : Ytterligare mer detaljerad notation.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> Här kan man fråga sig om rytmiska förskjutningar, sådana som hör ihop med att taktens tre slag i en polska ofta är av olika längd och betoning, verkligen är legitimt. Huruvida man bör notera detta eller ej lämnar jag öppet för vidare diskussion, men passar på att inflika att detta används som ett teoretiskt verktyg på folkmusikinstitutionen medan den vedertagna uppfattningen bland musiker är att samtida kompositörer inom konstmusikgenren sägs ägna större delen av sin tid till att 'få notskriftsprogrammen i datorn att låta som de vill'. Vid den typen av strävan är notation av rytmiska olikheter och det vi kallar 'frasering' en viktig ingrediens.

## Exempel på modernistisk och samtida konstmusik

A musical score for two staves. The top staff features a melodic line with triplets and a quintuplet, marked with 'agitato' and 'vibrato'. The bottom staff has a more rhythmic accompaniment with triplets and a sextuplet, marked with 'rit.', 'accel. poco a poco', and 'f sempre'. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

Exempel 11 : ur 'Sweet' av Louis Andriessen, 1964

A musical score for piano. The right hand has a complex, repetitive rhythmic pattern with triplets and quintuplets, marked with 'ff'. The left hand has a steady accompaniment with a similar rhythmic pattern. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4.

Exempel 12 : ur 'Kaidan' av Patrik Jarlestam, 2009

## Exempel på material från KMH:s institution för Folkmusik

A musical score for solo violin. The piece is marked 'SOL. OFIOL.' and features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

Exempel 13 : ur Polska efter Pekkös Per, spelad av Nisse Agenmark, maj 1987  
Transkriberad av Emma Reid, MuSf, maj 2002

Exempel 14 : ur Polska spelad av Artur Lundberg, Bohuslän  
 Transkriberad av Sven Ahlbäck, 1994

Exempel 15 : ur Polska spelad av Artur Lundberg, Hogdal, Bohuslän  
 Transkriberad av Sven Ahlbäck 1995

Exempel 16 : Mickelkuännfuössin, spelad av Simon Simonsson  
 Transkriberad av Alicia Eriksson Abrams, MuSf 2002

## **Källor:**

- Ahlbäck, Sven** - *Karaktäristika egenskaper för låttypen i svensk folkmusiktradition - ett försök till beskrivning*, 1995
- Andersson, Nils & Andersson, Olof** - *Svenska Låtar Uppland*, 1934
- Ermedahl, Gunnar** - "Spelmannen stryker på violen up" - om spelmannen och hans musik, ur *Folkmusikboken*, 1980
- Haskell, Harry** - *Early Music Revival - A History*, 1988
- Liedman, Sven-Eric** - *I skuggan av framtiden, Modernitetens Idéhistoria*, 1997
- Ling, Jan** - "Upp bröder, kring bildningens fana" - om folkmusikens historia och ideologi, ur *Folkmusikboken*, 1980
- Pehrsson, Clas** - *Musikhögskolelärares yrkeskunnande - Anteckningar av en autodidakt*, 2012
- Quantz, Johann Joachim** - *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752
- Roempke, Ville** - "Ett nyår för svensk folkmusik" - om spelmansrörelsen, ur *Folkmusikboken*, 1980
- Ternhag, Gunnar** - "Att rädda några dyrbara lemningar af forna tiders musik" - om folkmusikens källor, ur *Folkmusikboken*, 1980
- Weman Ericsson, Lena - "...världens skridskotystnad före Bach" - Historiskt informerad uppförandep Praxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv, 2008

## **Ytterligare litteratur**

Litteratur som påverkat min ingång men som jag inte direkt använt mig av i texten

- Davidson, Bo & Patel, Runa** - *Forskningsmetodikens grunder*, 2011
- Fejes, Anders & Thornberg, Robert** - *Handbok i kvalitativ analys*, 2009
- Molander, Bengt** - *Vetenskapsfilosofi - En bok om vetenskapen och den vetenskapande människan*, 2003
- Åberg, Sven** - *Spelrum - om paradoxer och överenskommelser i musikhögskolelärares praktik*, 2008

# Kristines Låtar

Utdrag ur produktionen, oktober 2011 - maj 2012

## Polska

Musical score for the piece "Polska". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 6 and includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note ornament. The third staff starts at measure 11 and features several triplet markings. The fourth staff starts at measure 16 and contains a sixteenth-note ornament and a seven-measure rest. The fifth staff starts at measure 22 and includes a triplet of eighth notes.

## Snöpolskan

Musical score for the piece "Snöpolskan". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 6 and includes a seven-measure rest and a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 12 and features a seven-measure rest and a six-measure rest.

Anders Låt

Musical score for 'Anders Låt' in 3/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second staff starts at measure 6 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 11 and ends with a double bar line.

'En skröna'

Musical score for ''En skröna'' in 3/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second staff starts at measure 4 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 8 and includes a repeat sign. The fourth staff starts at measure 11 and includes a repeat sign. The fifth staff starts at measure 14 and includes a repeat sign. The sixth staff ends with a double bar line.

## Sockervalsen



Musical score for "Sockervalsen" in 3/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff begins at measure 7. The third staff begins at measure 14 and includes a repeat sign. The fourth staff begins at measure 21. The fifth staff begins at measure 27 and ends with a double bar line and repeat sign.

## Skogspolskan



Musical score for "Skogspolskan" in 3/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is more complex than the first piece, featuring many beamed eighth notes. The second staff begins at measure 6. The third staff begins at measure 10 and includes a triplet of eighth notes. The fourth staff begins at measure 14 and ends with a double bar line and repeat sign.

## Karamellen

Musical score for 'Karamellen' in G major, common time (C). The score consists of three staves. The first staff contains the main melody. The second staff, starting at measure 4, features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The third staff, starting at measure 7, continues the accompaniment with more complex rhythmic figures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

## En polska till

Musical score for 'En polska till' in B-flat major, 3/4 time. The score consists of five staves. The first staff shows the melody with accents and a fermata. The second staff, starting at measure 6, has a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents. The third staff, starting at measure 11, continues the accompaniment with triplets. The fourth staff, starting at measure 17, features more complex rhythmic patterns with triplets and accents. The fifth staff, starting at measure 22, concludes the piece with triplets and a final cadence. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4.

## Gånglåt

Musical score for "Gånglåt" in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff starts at measure 7 and includes a first ending bracket over measures 7-8 and a second ending bracket over measures 9-10. The third staff starts at measure 14 and includes a first ending bracket over measures 14-15 and a second ending bracket over measures 16-17.

## Polska

Musical score for "Polska" in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of four staves. The first staff contains measures 1 through 5, with triplets marked over measures 3 and 4. The second staff starts at measure 6 and includes a first ending bracket over measures 6-7 and a second ending bracket over measures 8-9. The third staff starts at measure 11 and includes triplets marked over measures 11, 12, 13, 14, and 15. The fourth staff starts at measure 16 and includes triplets marked over measures 16 and 17.

## Karusellen

Musical score for "Karusellen" in 3/4 time, key of D major. The score consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 4, with triplets marked over measures 2, 3, 4, 5, 6, and 7. The second staff starts at measure 5 and includes a first ending bracket over measures 5-6 and a second ending bracket over measures 7-8. The third staff starts at measure 11 and includes triplets marked over measures 11, 12, 13, 14, 15, and 16.

## Vall och Låt

Musical score for 'Vall och Låt' in 10/8 time. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a measure number '2' and includes a trill ('tr') and a triplet of eighth notes. The third staff features a triplet of eighth notes and a fermata. The fourth staff begins with a measure number '7' and contains two triplet markings. The fifth staff starts with a measure number '13' and includes several triplet markings. The piece concludes with a double bar line.

## Vals

Musical score for 'Vals' in 3/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff starts with a measure number '9'. The third staff begins with a measure number '17'. The fourth staff starts with a measure number '26'. The piece concludes with a double bar line.

## Visa

Musical score for 'Visa' in 3/4 time. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The second staff starts with a measure number '9'. The piece concludes with a double bar line.

## En springdans

Musical score for 'En springdans' in G major (one sharp) and 2/4 time. The piece consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-5. The second staff, starting at measure 6, features a first ending bracket over measures 6-7 and a second ending bracket over measures 8-11, which includes six triplet eighth notes. The third staff, starting at measure 12, continues with triplet eighth notes and concludes with a repeat sign.

## Visa

Musical score for 'Visa' in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The piece consists of two staves of music. The first staff contains measures 1-9, ending with a repeat sign. The second staff, starting at measure 10, continues the melody and concludes with a repeat sign.

## 'En saga'

Musical score for ''En saga'' in C major (no sharps or flats) and common time (C). The piece consists of six staves of music. The first staff contains measures 1-5. The second staff, starting at measure 6, contains measures 6-10. The third staff, starting at measure 11, contains measures 11-15. The fourth staff, starting at measure 16, contains measures 16-20. The fifth staff, starting at measure 21, contains measures 21-26. The sixth staff, starting at measure 27, contains measures 27-31 and ends with a repeat sign.

Vad detta arbete även kan leda till...

## Workshop

### Musikerns förhållande till sin notbild

En djupdykning i de praktiska frågor som uppkommer vid notation av musik, blandat med en översiktlig genomgång av notskriftens funktion och betydelse inom två musikaliska traditioner.



Med utgångspunkt i notskriften som musikaliskt skriftspråk får deltagarna tillsammans vrida och vända på de uttrycksmöjligheter och svårigheter detta medför. Utifrån en rad praktiska exempel som deltagarna själva får testa att notera eller spela ifrån, förs en diskussion kring subjektivitet, allmängiltighet och vad som krävs för att en notskrift ska kommunicera inom, eller rentav utanför ett musikaliskt kollektiv.

### Inledning

Workshopen inleds med en kort redogörelse för den noterade musikens historia. Ett antal bildexempel på notation från olika epoker följs av en kort diskussion kring notationens funktion och betydelse och dess förändring över tid.

### Teoretisk del

Genom en översikt av de musikaliska traditionerna Tidig musik och Folkmusik ges här en inblick i de förhållningssätt dessa representerar. De respektive traditionerna har många likheter både historiskt och idémässigt, vilket kommer märkas, men skiljer sig också åt på vissa punkter. Tidigmusikrörelsens fokus på uppförandep Praxis och autenticitet i förhållande till sin historia berörs, liksom notationens betydelse inom Folkmusikrörelsen för musikens bevarande och spridning. Även detta betraktas ur ett historiskt perspektiv, samt blandas med bildexempel och korta lyssningsexempel.

### Praktisk del 1

Workshoppedeltagarna får nedteckna en kort melodi på noter, med eller utan hjälp av sina instrument, på gehör. Utifrån de egna versioner som uppkommer jämför och diskuterar vi olika sätt att notera samma sak, samt ställer dessa metoder mot notskrifter ifrån olika musikaliska epoker. Denna del inleds även med en presentation

av de aspekter som kan tas hänsyn till eller utelämnas, allteftersom vad man anser värt att notera och vad som bör lämnas därhän. Detta kan exempelvis bestå i rytmiska förskjutningar, ornamentik, kvartstonsintervall, varierad intonation, med mera.

## Praktisk del 2

Ett antal sätt att notera samma melodi diskuteras genom att vi spelar och provar olika sätt att läsa den. Detta avsnitt avslutas med att vi lyssnar på en inspelning av förlagan till notationerna, för att utifrån detta diskutera våra resultat. Detta följs upp av en avslutande diskussion kring nödvändigheten av en exakt notbild, vad kommunikation egentligen innebär, och om det rentav kan vara viktigare att ge musikern så mycket interpretativ frihet som möjligt..? Detta i förhållande till de idéer som presenterats tidigare under seminariet.

**Kristine West** utexaminerades som blockflöjtist från Kungliga Musikhögskolan i Stockholm våren 2012. Under sin masterutbildning har hon skrivit en masteruppsats i ämnet notation i Folkmusik samt Tidig musik. Dessa två musikaliska traditioner utgör tillsammans hennes musikaliska bakgrund, och uppsatsen inriktar sig delvis på deras historik. Även en process där hon noterat sina egna låtar diskuteras i ljuset av de frågeställningar som uppkommit i samband med arbetet. Den upptäcktsfärd arbetet med uppsatsen ledde henne in på resulterade i något hon själv upplever som ett friare förhållningssätt till den musik hon spelar. Det är denna upplevelse som hon hoppas kunna förmedla något av under loppet av denna workshop.

## Praktisk information

Den praktiska delen av denna workshop vänder sig främst till dem som har erfarenhet av att notera melodier i skrift samt spela melodier ifrån en notbild. Det är helt frivilligt att delta, och vill man bara lyssna finns naturligtvis möjlighet att även denna del görs i föreläsningsform. Kristine spelar och visar då själv på olika exempel och blandar in deltagarna i diskussionen genom en rad retoriska och öppna frågeställningar. Workshopen kan göras mellan 2 timmar och 2 studiedagar lång, efter önskemål.

