



LUND UNIVERSITY

If I were a Drongo bird: tankar om längtan, fantasi och skaparkraft tillägnade Håkan Lundström

Berry, Peter

2012

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Berry, P. (Red.) (2012). *If I were a Drongo bird: tankar om längtan, fantasi och skaparkraft tillägnade Håkan Lundström*. (Formulär - Forum för musikaliskt lärande; Vol. 3). Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Förutom att vara en uppskattning av Håkan Lundström är detta en bok av intresse för alla som funderar i konstnärliga termer och framför allt i en akademisk miljö. Boken består av en mosaik av idéer om allt möjligt som ryms under det konstnärliga idéparaplyet och som har något slags anknytning till festföremålet. Utgångspunkten är drongo-fågeln som är en metafor för längtan i kammudiktningen, som har en central plats i Håkans forskning.

Apart from appealing to those who know and appreciate Håkan, this book is likely to interest the artistically inclined, particularly those in an academic environment. It is a mosaic of texts, more than a mere memorial, that allows us to accompany Håkan on a journey to many of the places contained under the artistic umbrella, especially those which happen to have a more intimate connection with our respected fellow. The drongo, as mentioned in the title of our book, is a metaphor of longing in Kammu poetry, which has a central place in Håkan's research.

ForMuLär – Forum för musikaliskt lärande

ForMuLär är en skriftserie för det konstnärliga utvecklingsarbetet vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.

ISBN 978-91-979584-5-5



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

ForMuLär – Forum för musikaliskt lärande

Peter Berry (red.)

If I were a Drongo bird

Tankar om längtan, fantasi
och skaparkraft tillägnade
Håkan Lundström

Reflections on yearning,
imagination and creativity
– a tribute to Håkan Lundström



ForMuLär – Forum för musikaliskt lärande

Johansson, Karin. (2011). *Musik, liv, glädje. Lärares röster om undervisning, utveckling och utmaningar i högre musikutbildning.*

Berry, Peter. (2011). *Abraham från Godegård. Berättelsen om en originell människa och hans musik.*

Berry, Peter (red.). (2012). *If I were a Drongo bird. Tankar om längtan, fantasi och skaparkraft tillägnade Håkan Lundström.*

Peter Berry (red.)

If I were a Drongo bird

Tankar om längtan, fantasi och skaparkraft
tillägnade Håkan Lundström

Reflections on yearning, imagination and
creativity – a tribute to Håkan Lundström

**If I were a Drongo bird – Tankar om längtan, fantasi och
skaparkraft tillägnade Håkan Lundström**

©Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet 2012

Författarna ansvarar för innehållet i sina bidrag.

Kammu-vinjetterna är tecknade av Kàm Råw och Kristina Lindell.

Grafisk form Lovisa Jones

Omslagsillustration Per Åke Qvick

Tryck Service Point Holmbergs i Malmö 2012

ISBN 978-91-979584-5-5

ForMuLär

SKRIFTSERIEN FÖR DET KONSTNÄRLIGA UTVECKLINGSARBETET VID MUSIKHÖGSKOLAN I MALMÖ

Forum för musikaliskt lärande (ForMuLär) var ursprungligen namnet på de öppna seminarier, som på Cecilia Hultbergs initiativ startades 2005. Avsikten var att alla som arbetade med utveckling och forskning vid Musikhögskolan skulle kunna utbyta erfarenheter och planera samarbeten.

När vi, sex år senare, lät den nya skriftserien få samma namn var det för att visa att seminariets samtal inte skiljer sig från skrivandets och läsandets inre dialoger annat än genom mediet. Vi tyckte också att själva ordet ForMuLär på ett lekfullt sätt pekade på hur viktigt det var med ordning i tänkande och musicerande, samtidigt som det påminde oss om det tillfälliga, temporära, i allt ordnande.

Med denna tredje volym i vår serie tillåter vi oss därför att avvika - tillfälligt eller temporärt permanent, vilket vet vi inte - från vår egen ordning. Forum för musikaliskt lärande blir Forum för musiskt lärande. Vi behåller den underfundiga kortformen, ForMuLär, men utvidgar den till att kunna härbärgera funderingar kring fler konstarter än musikens.

Vi gör så för att – med någon slags behållen tilltro till vårt eget ordningsinne – kunna åstadkomma en volym med bidrag från många olika sorters akademiker, konstnärer och andra. Boken är ju en festskrift för Håkan Lundström, som avslutar en lång period som dekan vid den konstnärliga fakulteten denna höst.

Av fakultetens institutioner är det väl Musikhögskolan som mest explicit sysslar med utbildning i och forskning kring just lärande. Men ser man

lärande som det som händer med oss när vi som konstnärer av olika slag brottas med ett material, gör dess omformande till en del av oss själva, förändrar våra gester, tankar och känslor som en del av skapandet, ja då är vi alla, kanske inte lärare, men definitivt lärande. Forum för Musiskt Lärande, ForMuLär, blir då en kryptisk, men kanske tankeväckande, omskrivning för konstens möjligheter att förändra våra liv, vår tillvaro, vår värld.

Hans Hellsten
Nämnden för konstärligt utvecklingsarbete

Innehåll

Förord Prologue PETER BERRY.....	11
---	----

Längtan *Samlingar, minnen* | *Yearning Collections, reminiscences*

Att sluta vara dekan ANNA LINDAL & PETER BERRY	19
Med Plankan som språngbräda. Musikforskaren Håkan Lundström GREGER ANDERSSON	23
Som man frågar får man svar, eller lönar det sig att svara – en metodologisk reflektion GÖRAN FOLKESTAD	25
Bergkvariana HANS GEFORS	29
Virserumspolskan MAGNUS GUSTAFSSON	33
Lexical clues on music and speech: the view from Seediq muuyas ARTHUR HOLMER.....	37
God morgon Vietnam DAN LUNDBERG.....	41
Longing for the past: musical expression in an inter-cultural perspective NGUYEN THANH THUY & STEFAN ÖSTERSJÖ.....	45
A message from Vietnam NGUYEN THI HAI VAN	51
Musiklärandets lov BENGT OLSSON.....	53
Bra musikintresse i Virserum RUNE PETERSSON.....	59
För mig tar 60-talet aldrig slut PER ÅKE QVICK	63
Icke-latinsk skrift, Unicode och bibliotekskataloger, förr och nu ERIK SVANSTRÖM.....	69
A meeting in Ninh Binh ESBJÖRN WETTERMARK	73

Fantasi *Det utforskade* | *Imagination The unexplored*

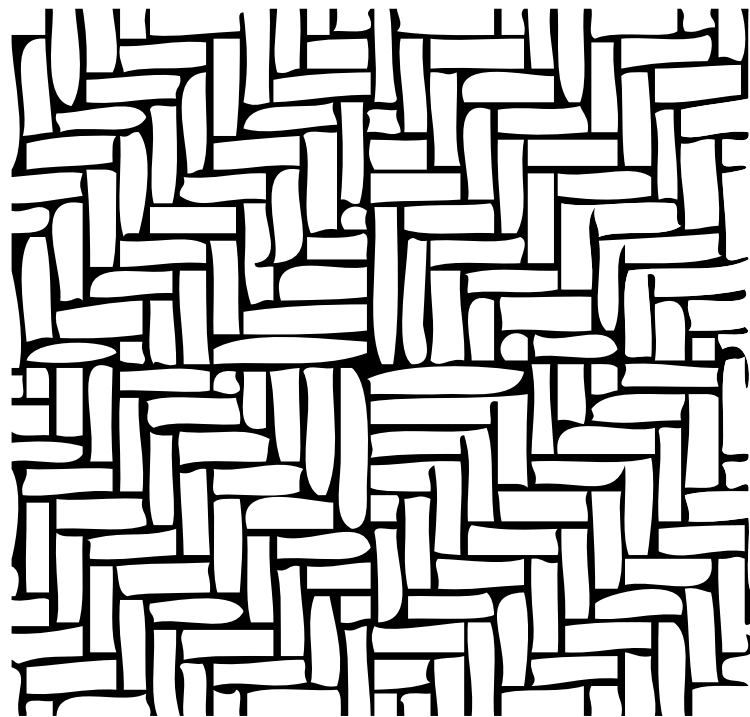
Le vieux violocelliste PETER BERRY.....	81
Du fyller dagen med sång SVEN BJERSTEDT.....	85
Varum? På besök i kulturarvet BENGT EDLUND	89

Kuba 2001: musik, politik och den sociala dimensionen HENRIK FRISK.....	93
En lyrisk betraktelse KAZUYO SUZUMURA-LUNDSTRÖM	99
Gitarren, folkmusiken och folkligheten CLAES OTTELID	103
Musiken är mitt modersmål HANS PÅLSSON	109
Situationen, eller kreativitetens nyckel ERIK RYNELL	117
Den befriade kroppen KENT SJÖSTRÖM.....	121
The genesis of a violinist: sound movement word PETER SPISSKY	131
Aspects of snow STAFFAN STORM.....	137
Te JAN-OLOF SVANTESSON.....	145
Andedräkt BIRGITTA VALLGÅRDA & PETER BERRY	149
Lumen naturalis: intuition, habitus and imagination STEFAN ÖSTERSJÖ.....	155

Skaparkraft *Omgivningen och prestationen* | *Creativity Structures and achievements*

I will not speak of Håkan Lundström as a researcher POLYVIOS ANDROUTSOS.....	165
Om kultur och Lunds universitet GÖRAN BEXELL	167
Håkan förhandlaren GUNNAR HEILING.....	171
Om vikten att fatta långsamma beslut HANS HELLSTEN.....	175
Musiken, makten och kvalitén ROLF MARTINSSON.....	179
A personal tribute to Håkan Lundström GARY MCPHERSON	183
Kan penningen bära musiken framåt? SIXTEN NORDSTRÖM	187
Den underfundige betraktaren EVA SÆTHER.....	191
Håkan Lundström, den iakttagande TORBJÖRN SAMUELSSON	195
Tack Håkan! GERTRUD SANDQVIST	199
Tre gemensamma projekt SVERKER SVENSSON.....	203
Risberget BARBARA WILCZEK-EKHOLM.....	207

Slutord Epilogue PETER BERRY	209
---	-----



làay sáam
vävmönster/weaving pattern

Förord | Prologue

PETER BERRY

Drongon, Dicruridae, är en ofta svart fågel, släkt med vår kråka, och liksom kråkfåglarna ansedd som en intelligent art, som har lätt att lära. En drongo har lång vacker stjärt, lätt kluven i vingspetsen, den s k vimpeldrongo. Det är en sådan drongo som den laotiske musikern och poeten Kàm Ràw diktar om för Håkan Lundström någon gång i mitten av 1970-talet. De flesta känner honom under hans thailändska namn Damrong Tayanin. Kàm är då redan bosatt i Sverige och arbetar sedan en tid på ett musiketnologiskt projekt tillsammans med bland andra Håkan, som är musikvetare vid Lunds universitet, sedermera dekan för Konstnärliga fakulteten i Malmö och nu föremålet för denna festskrift, när dekantiden snart är slut.

I sin avhandling *I will send my song. Táam and other Kammu vocal genres in the singing of Kàm Ràw* (1999) beskriver Håkan olika genrer inom kammusången. Det finns fraser som återkommer och som har en speciell betydelse. En av dem är ”àn àay mə`h s`lim crùm” (if I were a drongo-bird) som betyder längtan.

Det är naturligt att välja kammu som ett samlande ställe för en bok med Lundström i tankarna. Kammu representerar hans forskning men så mycket mer. Här finns också begeistringen för kulturer i avlägsna länder, särskilt i Asien. Här finns också anknytningen till musik och poesi som förefaller vara så viktig för Håkan. Sedan finns här också en av de som jag tror centrala upplevelserna i Håkans liv, den framväxande vänskapen med Kàm Ràw och det ömsesidiga utbytet dem emellan.

Av de teman som förekommer i kammu-sången är det naturligt att välja

”längtan” eftersom denna bok är skriven med tanke på en gärning som avslutas och fortsätter. Det finns anledning att tänka på längtan bakåt, framåt och inåt.

Denna bok använder Håkan som ett avstamp för funderingar som ryms under den konstnärliga fakultetens idéparaply. Hade detta bara varit ett sätt att skapa ett äreminne skulle man missat den goda idén att låta föremålet bli en kamrat på en större resa som anknyter till allt möjligt som ryms under det konstnärliga paraplyet och särskilt det som råkar ha något slags anknytning till festföremålet. Det är ju inte orimligt eftersom han varit verksam i så många år.

Under paraplyet ryms helt naturligt det som varit, en slags bakgrund, ett slags historia som nått ett vägskäl. Detta påminner om tanken på allt det som måst skjutas upp under åren, längtan att äntligen bearbeta idéer man samlat under många år. Om detta representerar längtan så representerar fantasin, det andra begreppet i titeln på vår festskrift, resan inåt, till det utforskade, anade. Och slutligen ”skaparkraft” – en samlingsrubrik för det bo drongofågeln bygger, de anordningar och strukturer som måste komma till stånd för att längtan ska omvandlas i något man kan ta på, som kan delas med andra.

Dessa rubriker besjålas av samma stämning. Ämnena går in i varandra och går inte att hålla isär så lätt. Jag har valt dessa samlingsnamn för att betona olika aspekter av längtan, fågelns väg till sitt bo, en gärning och dess fortsättning.

Det var i oktober 2011 som jag fick i uppdrag att sammanställa en festskrift till Håkan inför hans avgång som vi då trodde skulle ske samma år men som sedan visade sig dröja till slutet av 2012. Mycket bra med tanke på festskriftsprojektet. Det blev gott om tid.

I samtal med Sven Bjerstedt och Hans Hellsten, lärare vid vår konstnärliga fakultet, kom jag fram till att boken skulle kunna bestå av ett slags mosaik av idéer snarare än ett mindre antal längre uppsatser. Det skulle vara lättare att engagera många på det sättet, samtidigt som vi fascinerades av tanken på denna matta av pusselbitar i olika färger.

Jag har sedan kontaktat ett drygt 40-tal personer och de flesta har kunnat

delta. Valet av dessa personer är mitt eget med stöd av personer i Håkans närhet som givit mig förslag. Jag fick fria händer att välja vilket var en grannliga uppgift med tanke på att det finns så många som kunde komma ifråga. Jag försökte lösa detta genom att välja representanter för de olika inriktningarna i Håkans liv. Det kom att gälla personer i den omedelbara miljön på fakulteten, bland forskningsvännerna från när och fjärran, i kretsen av administratörer och entreprenörer. Slutligen valde jag personer från andra miljöer som har anknytning till Håkans idéer och bakgrund.

En viktig utgångspunkt för mosaiken var att den kunde bestå av många olika material och många olika slags texter. Ett öppet och spontant fiske - så kan man beskriva mitt samlingsarbete. I håven får jag så småningom essäer, vetenskapliga texter, kompositioner, poesi... Allt detta kommer att presenteras i samma ordning som rubriken anger med början i bakgrund och sparad konfekt, lager av påbörjad forskning, sedan fantasier i möjliga resor inåt och slutligen Håkan som brobyggare, administratör och strukturerare, drongon i sitt rede.

Drongo, Dicruridae, is typically a black songbird, related to our crow, and likewise regarded as an intelligent species, one that learns easily. The drongo has a long beautiful tail, slightly forked, hence the name fork-tailed drongo. It was just such a drongo that was the subject of a poem introduced by Kàm Ràw, the Laotian musician and poet, to Håkan Lundström in the mid-1970s. Kàm, better known by his Thai name, Damrong Tayanin, was then living in Sweden and had been working for some time on a music ethnology project with Håkan. The latter, a musicologist at Lund University, later became the Dean of the Malmö Faculty of Fine and Performing Arts. His tenure as Dean is now coming to a close, hence the tribute.

In his thesis *I will send my song. Tāam and other Kammu vocal genres in the singing of Kām Rāw* (1999) Håkan describes the various Laotian genres of Kammu songs. There are recurring phrases that have a special significance, for example “*an àay mə'h s'lim crùm*” (if I were a drongo-bird) which signifies yearning.

Choosing Kammu as the common theme in a book with Håkan Lundström in mind is most appropriate given that Kammu represents much more than just his research. It reflects his enthusiasm for cultures in faraway places, especially in Asia, and the strong link to music and poetry that are so important to him. Moreover, there is the element that I believe is a vital aspect of Håkan's life, i.e. the close friendship and mutual exchange with Kām.

Of the themes that appear in Kammu songs, it is only natural to choose yearning, since this book is written with thoughts of an activity that is paradoxically concluding and continuing at the same time. Thus, we may perceive of yearning in retrospect, in the future and inwards.

This book portrays Håkan as a symbol of inspiration for the ideas that are constantly emanating from our faculty. Apart from appealing to those who know and appreciate Håkan, the book is likely to interest the artistically inclined, in particular those in an academic environment. Regarding it as more than a mere memorial allows us to accompany Håkan on a journey to many of the places contained under the artistic umbrella, especially those which happen to have a more intimate connection with our respected fellow. A multi-faceted presence in an artistic academic environment – not so far-fetched considering that he has been so productive for so many years.

Also encompassed by the umbrella we find a type of background or history that has reached a juncture, which serves as a reminder of all the ideas that have had to be postponed over the years, and the yearning to finally realize them. If this represents yearning, then imagination, the second concept in the title of our celebratory piece, represents a journey inwards, into the unexplored. And finally creativity – a general term for the nest that the drongo builds – the arrangements and structures that must be brought about for yearning to be transformed into something concrete; something that can be shared with others.

The three concepts, all inspired by the same mind-set, overlap and are not easy to keep apart. I have chosen these generic terms to emphasize the various aspects of yearning, the bird's journey to its nest, the action and its continuation.

In October 2011, I was given the pleasant task of putting together a celebratory piece for Håkan before his retirement, which we thought would take place that year but was postponed to the end of 2012. A rather acceptable situation in view of the extra preparation time it has given me!

That the book consists of a mosaic of texts, rather than a collection of longer essays, was the outcome of a discussion I had with Sven Bjerstedt and Hans Hellsten, lecturers at the Malmö Faculty of Fine and Performing Arts. We realized that this would certainly facilitate the participation of a larger number of people. Besides, we were quite fascinated by the image of puzzle bits of different colours.

I thereafter contacted about 40 people, most of whom agreed to participate. I was given a free hand, which was a delicate task considering the large number of people to choose from. Consequently, the choices were all my own, with suggestions from those who know Håkan well. It meant approaching representatives of the various aspects of Håkan's life, people closely connected with his work and background, i.e. from the faculty, his entrepreneurial and administrative circles and research colleagues from near and far.

An important starting point for the mosaic was its many different materials and texts. In fact, my task of collecting material may well be described as an open and spontaneous fishing expedition. The fishing bag eventually contained reflections, scientific texts, compositions, and poetry. All are presented under their respective captions, beginning with the background and an assorted stockpile of layers of research, and then imagination in terms of inward journeys, and finally the bridge builder, administrator and structurer; the drongo in its nest.

Peter Berry
Redaktör/Editor

Skaparkraft

Omgivningen och prestationen

Yearning

Collections, reminiscences



cáncán
gräshoppa/grasshopper

Att sluta vara dekan – samtal med Anna Lindal

ANNA LINDAL OCH PETER BERRY

Anna Lindal delar Håkan Lundströms öde i den bemärkelsen att hon också avgår som dekan i år för en konstnärlig fakultet, den i Göteborg. Anna påpekar att fakulteterna liknar varandra särskilt mycket genom att man representerar flera olika konstnärliga institutioner. Men Göteborg spänner om fler. Det finns en likhet till. Både Anna och Håkan har sin grund i musiken. Sedan skiljer man sig åt. Anna har en tydlig musikeridentitet tycker jag, och Håkan är musiketnolog. Bägge har intressen som sträcker sig ut över världen, Håkan långt bort till Alaska, Laos och Japan. Anna är mer av en europé med förankring i Schweiz, Frankrike, Tyskland...

Och Annas fiol är italiensk, från Cremona, men sedan 1700-talet i engelsk ägo, innan den köps av Annas mormor. När jag ber Anna beskriva dess personlighet säger hon: distinkt, kraftfull, diskantrik, tycker om fuktigt klimat (som i Sydeuropa). På sin italiensk-engelska fiol spelar Anna allt möjligt: barockmusik, fri improvisation och särskilt gärna tango. Hon spelar i olika sammanhang, ibland med sina systrar som också är violinister. En av dem spelar klezmermusik på barockfiol. Mormor är en stor inspiration. Hon var judinna och tvingas lämna Tyskland 1933. Hon bosätter sig i Göteborg. Morfar är en berömd grekisk tolvtonskompositör, besatt av rebetika. Att Anna hamnar i tangon tycker jag kanske inte är så konstigt.

Vårt samtal är som en slags måltid. Vi börjar försiktigt med en nyttig och administrativ förrätt. Jag frågar omständligt om relationen mellan att vara musikmänniska och administratör. Jag tycker det låter problematiskt. Men Anna visar att det finns intressanta beröringspunkter. Anna återkommer ofta

till, när hon beskriver sig själv som administratör, som någon som kan hålla många bollar i luften, som har den närvaro som krävs av en musiker på scenen, att kunna arbeta systematiskt precis som musikern i sina disciplinerade förberedelser. Hon undviker parallellen med matematik och matematisk kunskap och organisationsförmåga. Det är ett annat slags disciplin hon avser när hon talar om musikerns lämplighet som chef. Kanske tänker hon här också på en lyhördhet för inspel från omgivningen, ensemblen eller akademien. Anna ser gärna en parallell mellan språk och musik. Hon är särskilt intresserad av fraseringsfrågor. Jag kan tänka mig att någon som har denna känslighet också skulle vara en bra lyssnare och uttolkare. Det kan vara en fördel i en värld som kan förefalla ganska kaotisk när man befinner sig i navet i flera olika konstnärliga utbildningar. Det blir väldigt tydligt vad Anna menar med att hålla bollar i luften. Man anar närvaron hos en jonglör, eller en musiker. Är det en tillfällighet att ledare för de två stora konstnärliga fakulteterna är musikmänniskor?

Om förrätten går åt det sparsmakade och nyttiga hållet, är huvudrätten desto mer levande. Det doftar av kryddor och ångor av såser. Man anar ett glatt gäng som uppskattar bordet. Man anar en barocktaffel. Det är naturligt att samtalet med Anna kläds i ord om mat. Mat och dryck är ett stort intresse för Anna, har jag läst, och Anna bekräftar med vällustig beskrivning av stekt vildfågel och mos av potatis och jordärtskocka, kryddad med dragon, när jag frågar om hennes favorit. Anna har en förkärlek för ovanliga möten mellan kryddor, som persilja och koriander i det georgiska köket. Jag trodde Anna skulle nämna paella först av allt, på grund av intresset för det spanska. Men det blir inget sådant och inte heller Rioja till maten utan franska viner, bourdeaux.

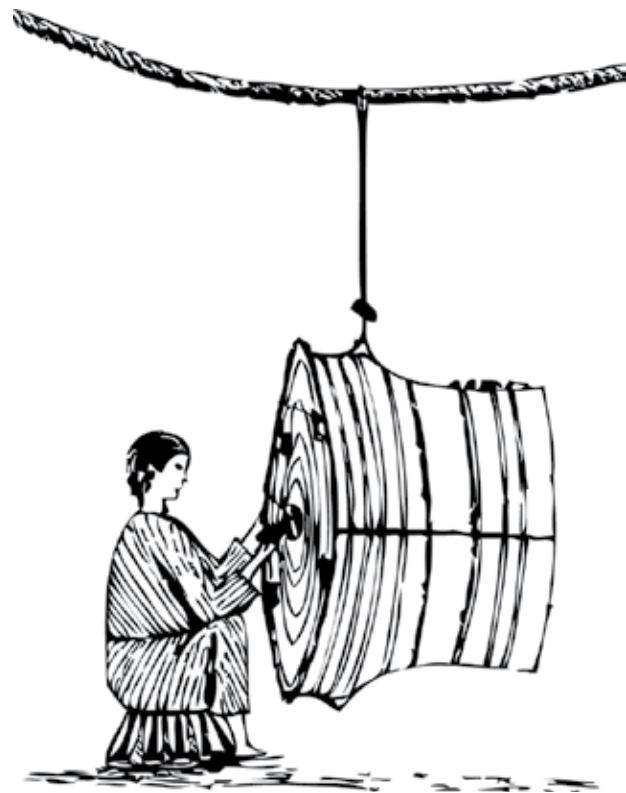
Huvudrätten handlar om tango. Tango är inget Anna dragits till på grund av dess uppsluppna och lekfulla smak, utan det är snarare enkelheten (kravlösheten), återhållsamheten, spänningen i rörelsen som attraherar henne. Rörelse i musik är ett ämne som fascinerar mig. Jag undrar om Anna dansar fram sin tangomusik, men det är att överdriva förstår jag. Jo, hon rör sig. Det bara blir så. Man måste. Samtidigt är tangons rörelsekaraktär som sagt kontrollerad, med en avvaktande spänning. Jag gör en jämförelse med gospelmusik, men

Anna invänder återigen att tango inte är utlevelse utan spänning.

När vi närmar oss efterrätten, de franska ostarna (comté, opastöriserad brie, get) fortsätter vi samtalet om musik och språk. Det är något som intresserar Anna i hög grad. Hon tänker särskilt på det som uttrycks genom musiken, hur fraseringsfrågor skapar sammanhang, sammanhang som på något sätt har att göra med större sammanhang, miljön som stycket är tänkt i, tiden, platsen. Hon nämner en japansk kompositör, Jo Kondo, som i sin musik utgår från japansk språkmelodi. Är det möjligt att förstå sådan musik om man inte förstår japanska, undrar jag. Jag frågar Anna om man skulle tänka sig att utgå från språket snarare än musiken, göra musik av språket. Att man tar fasta på ett språks, en dialekts sätt att intonera, ord, meningar, rytmen, volymen, förändringar i volymen, vokalernas och konsonanternas roll och sedan omvandlar detta, tolkar till, instrumental musik. Jag tänker särskilt på en egen idé att omvandla en dialekt i norra Östergötland till en komposition. När Anna tänker på språk och musik tror jag det är med en något annorlunda plan som bottnar i hennes dröm att skriva poesi. Jag tror Anna ser ett nära samband mellan poesi och musik. Jag tror att hon uttrycker sig musikaliskt på ett sätt som närmar sig känslan i poesi. Jag skulle tro att man särskilt kan uppleva detta när man improviserar fritt, genrelöst, som Anna gör ibland. Hon verkar ha förmågan att hålla alla bollarna i luften och samtidigt låta dem flyga i lite olika banor.

Bilden av längtan, som är tema för denna bok, kan bli särskilt påtaglig när man som Håkan och Anna lämnar ett krävande administrativt uppdrag som dekanens. Anna menar att drongo-fågeln symboliserar det där som man skjuter upp att ägna sig åt, hjärtesaker, som man nu faktiskt får möjlighet att smaka på. I Annas fall är det mer än något annat poesin. Och till den ska man äta något gott, ha spännande smaker i överflöd.

Anna Lindal är tidigare dekan vid Konstnärlig fakultet vid Göteborgs universitet.



yåan
bronstrumma/bronze drum

Med Plankan som språngbräda. Musikforskaren Håkan Lundström

GREGER ANDERSSON

Håkan Lundström inledde sin bana som musikforskare någonstans i övergången från 60-tal till 70-tal genom att framlägga en trebetygsuppsats i ämnet Musikvetenskap (ett kraftprov med senare benämningar som 60p-uppsats, C-uppsats) och som numera enligt gällande Bolognaanpassning kallas kandidatuppsats. Ämnesvalet var minst lika radikalt som det lärosäte inom vars hägn uppsatsen växte fram, Göteborgs universitet med ”revolutionären” Jan Ling som handledare. Nu handlade det inte om konst- och folkmusikens instrumenttyper utan om Plankan. Uppsatsen fullständiga titel lyder: *Plankan. En studie över den solida elgitarren*. Denna uppsats kom senare (1974) att publiceras i *Svensk tidskrift för musikforskning*, något som var ovanligt när det gällde trebetygsuppsatser

I ljuset av musikvetenskapens dåtida forskningstraditioner kan ämnesvalet sägas vara banbrytande. Men när det gäller metod och teori håller sig Håkan inom givna ramar. Uppsatsen är främst inriktad på den solida elgitarrens speciella morfologi, typologi och spelteknik. Studien genomförs utan något som helst darr i svajarmen. Uppsatsen präglas av saklighet och noggrannhet kombinerad med den stillsamhet, behärskning och koncilians som man så ofta möter hos Håkan, på tryggt avstånd från revolutionärens yviga och poserande gester. ”Plankan” blev en språngbräda för den fortsatta karriären.

Under 1970- och 80-talen korsades Håkans och mina vägar sällan, främst beroende på att jag då vistades vid ett annat universitet (beläget i Uppland). Men några minnen finns det, bland annat från sammankomster inom Tobias Norlindsamfundet för musikforskning i Lund, där Håkan var en stadig

deltagare och jag en långväga och sällan sedd gäst. Desto mer frekventa blev våra kontakter när jag omkring 1990 återvände till Lunds universitet. Till de mest behjälpliga i detta skede var Håkan. Han såg bland annat till att ordna mig en arbetsplats på Musikhögskolan i Malmö när det framkom att detta inte var möjligt i anslutning till ämnet Musikvetenskap i Lund. Varken rätt generösa forskningsanslag eller docenttitel kunde ändra på denna tingens ordning. Men Håkan såg till att jag fick möjligheter att komma igång.

Kontakterna skulle komma att intensifieras ytterligare. Från och med mitten av 1990-talet uppvisade Håkan en berömvärd flit vid doktorandseminarierna i Lund, som jag då som nyutträd professor i musikvetenskap fick ansvar för, en flit som år 1999 resulterade i doktorsavhandlingen *I will send my song*. I korthet handlade hans avhandling om Kammufolkets sångrepertoar i de norra delarna av Sydostasien, en repertoar som där höll på att glömmas bort. I Sverige kom delar av den att leva kvar tack vare forskaren Kàm Ràw som bjöds hit för att vara behjälplig inom Kammu-projektet i mitten av 1970-talet, och som snart valde att bosätta sig här för gott. Hans sångskatt (delvis improviserad enligt särskilda mönster) kom att bli Håkans forskningsmaterial. Avhandlingen följdes några år senare av boken *Kammu songs. The songs of Kàm Ràw* (2006).

Uppseendeväckande med Håkan Lundströms forskargärning är hans sätt att hålla forskargrytan kokande bredvid ett heltidsarbete i ledande ställning vid Musikhögskolan och numera också hela den konstnärliga fakulteten. Kan det röra sig om småländsk envishet männe?

Greger Andersson är professor vid avdelningen för musikvetenskap, Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet.

Som man frågar får man svar, eller lönar det sig att svara – en metodologisk reflektion

GÖRAN FOLKESTAD

Håkan Lundströms forskningsinriktning kan beskrivas som ligga i gränssnittet mellan musikvetenskap, musikpedagogik och musikanthropologi. Doktorsavhandlingen *I will send my song* (2006), i vilken musiken hos den etniska minoriteten Kammu i Laos studeras, är ett bra exempel på detta: med en metod grundad i musikanthropologi analyseras såväl det inommusikaliska materialet som läroprocessen med vilken denna musiktradition överförs och lärs. I nedanstående episod beskrivs en självupplevd situation där dessa frågor och perspektiv aktualiseras:

Vi befinner oss på ön Viti Levu i Fiji. I den mörka, varma tropiska kvällen är vi samlade i turistresortens öppna restaurang där kvällens middagsbuffé serveras. Runt mellan borden rör sig en ”söderhavskvartett” – fyra män som sjunger fyrstämmigt ackompanjerandes sig själva på ukulele och gitarr.

Repertoaren är en blandning av folksånger och evergreens, arrangerad och framförd på ”söderhavsvis”, så intimt förknippad med den avspända livsstilen på söderhavsöarna. Redan på flygplatsen när vi anlände natten innan hade vi mötts av denna musik framförd live i ankomstgången från flygplanet av en motsvarande kvartett med blomsterband runt halsen.

När de fyra just avslutat en sång alldeles intill vårt bord frågar jag den ene av dem om hur de vet vilka stämmor de ska sjunga. Svaret blir, fritt översatt: ”Vi bara sjunger, stämmorna kommer till oss på känsla”.

Dagen efter är det heldagsutflykt med en segelskuta till en liten korallö. I den enda lilla hyddan på ön tillreds den enkla lunchen. Under tiden detta

görs plockas några instrument fram och fyra män ur besättningen formar en ”söderhavskvartett” och börjar sjunga och spela.

Repertoaren och den inommusikaliska diskursen är densamma som kvällen innan. När en av männen måste lämna kvartetten för att hjälpa till med matlagningen ställer jag mig intill de andra och sjunger fjärdestämman. De tre ler och nickar till bifall och vi fortsätter så ett par låtar till, tills lunchen är klar och vi bryter för måltid. Då ställer jag samma fråga till dem som kvällen innan, men får ett helt annat svar: ”Vi brukar lägga melodin i tenoren eller alten, med en parallell överters. Sedan fyller de andra på med basstämma och de ackordstoner som fattas”.

Med andra ord helt olika svar på samma fråga, från samma intervjuare, i samma kontext och med motsvarande informanter.

Hur kan detta komma sig? Såsom jag ser det är skillnaden den att i det första fallet var jag en vanlig turist och svaret jag fick var det jag kanske förväntades kunna förstå och rent av vilja ha, ett svar som stämde med den romantiska exotiska bild en vit turist förväntades ha av Fiji och den officiella bild av Fiji, dess invånare och den musik landet marknadsförs på till turister. Var jag då inte lika mycket turist i den andra situationen? Jo, men nu var skillnaden, såsom jag ser det, att jag hade visat vem jag var, att jag visat att jag besatt insider-kunskaper och att jag därigenom var en person som det lönade sig att ge den mer utförliga förklaringen till. Kanske inrymmer dock ”sanningen” båda de svar jag fick; samtidigt som ett par i kvartetten gav mig detta musikaliskt lärda svar, så log en av de andra och förblev tyst. Kanske är det på samma sätt där som här i Sverige i exempelvis köror och popband, att det finns några informella eller formella ledare som besitter även de musikaliskt mer formella kunskaperna, medan de andra hakar på, såsom de kanske skulle beskriva det, på intuition och känsla.

Ovanstående episod reser en rad i forskningssammanhang centrala frågor: Om jag har tillgång till språket, som i situationerna ovan, hur säkerställer jag att jag får de ”sanna” svaren? Det enkla svaret är att vid en intervju är det oerhört viktigt att jag som intervjuare visar vem jag är, visar att det lönar sig för den intervjuade att ge den fullständiga och komplicerade bilden.

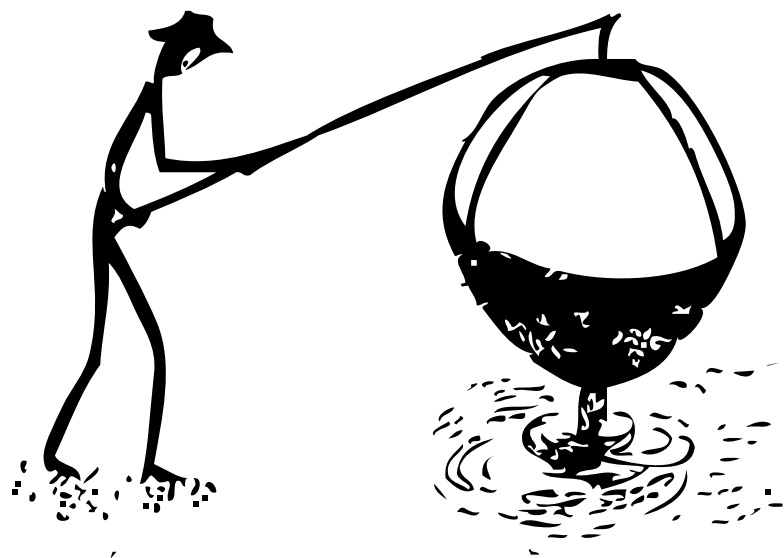
Speciellt viktigt tror jag detta är när det gäller studiet av olika praktiker, såsom musklärare och musiker. Samtidigt måste jag ibland som intervjuare ställa vad som ur ett inifrånperspektiv kan framstå som banala utifrån-frågor för att komma åt det för-givet-tagna och ”självklara”.

Men hur går man som forskare tillväga om man inte har tillgång till språket, om man bara kan göra observationer? Ökar då risken för att jag som forskare grundar min analys på mina egna fördomar och kanske romantiserade bild av det som ska undersökas? Vilka problem löser det, och vilka nya tillkommer, om jag använder en tolk som kan det lokala språket, men som genom sitt sätt att fråga blir en ”medforskare” vars agenda och eventuella dolda syften jag inte har tillgång till.

Denna problematik gäller inte bara för studier i främmande kulturer i andra delar av världen utan väl i så hög grad vid studiet av subkulturer i vår egen del av världen, exempelvis det musikaliska lärandet i olika ungdomskulturer.

Den forskningsinriktning Håkan representerar är mycket viktig i det fält av pedagogisk och konstnärlig forskning som utvecklas inom musikområdet. När nu Håkan slutar som dekan ser vi därför fram emot att i ökad omfattning få ta del av hans kunskaper och kompetens, som en viktig del av forskningsavdelningen vid Musikhögskolan i Malmö och i diskussionen av ovanstående och andra centrala frågor.

Göran Folkestad är professor i musikpedagogik vid Musikhögskolan i Malmö.



cám

fisknät/finshing-net

Bergkvariana

HANS GEFORS

FOTNOT

1) Enl SAOL. Men på Alm & Bergs vägg stod det "Skepps-fournering". Det finns ett vykort av affären: www.gamlavykort.nu/forum3/forum_posts.asp?TID=943&PN=88

2) Nu kan den beskådas på Youtube: www.youtube.com/watch?v=gohvdp579M

Bergkvara är ett litet kustsamhälle i Småland, en mil från Blekingegränsen. Förr i tiden var orten mest känd från väderleksrapporten, numera är det nog Bergkvarabussar som gör störst avtryck. Smålands djupaste hamn gav samhället liv året runt under första hälften av 1900-talet. Idag lever byn upp sommartid med badgäster och småbåtshamn. Längs den vackra men korta biten på Storgatan som utgör centrum i Bergkvara fanns skeppsfourneringen¹ Alm & Berg, och Gustaf Berg var min morfar. Det var en affär som försåg båtarna med förnödenheter och hade alltså ett enormt sortiment. På ena sidan om affären låg morfars hus, på den andra Alms. I tv-serien *Den vita stenen* från 1973 kan Alms trädgård vid Storgatan beskådas som bagarens uteservering². Mitt emot affären, som idag heter Blå hallen, har Håkan Lundström ett sommarhus. På 80-talet förestod Alms dotterson Blå hallen och han visste att jag undervisade på Musikhögskolan i Malmö. När jag kom in för att köpa en tidning eller beslag från det lager som fanns kvar från min morfars tid, fick jag alltid besked om ifall rektorn nu var kommen till Bergkvara. Vanligtvis hade Håkan varit inne i affären lite tidigare på dagen. För mig var Lundström ett känt Bergkvaranamn. Min mamma Ingrid gick i samma klass som Håkans farbror Göran. Denne Göran Lundström var klassens ljus och blev sedermera kulturattaché i Moskva. Jag träffade honom aldrig. Men när jag i min tidiga ungdom studerade det kyrilliska alfabetet präntade jag ett vykort med dessa spännande bokstäver i hopp om att få ett sovjetiskt frimärke i retur.

Jag tänker berätta om den musikaliska jordmånen i det mikrokosmos som Bergkvara utgör. Skildringen är högst impressionistisk och centreras kring

det jag råkar veta. I samband med Håkan Lundströms doktorsavhandling fick man på festen direktkontakt med ett annat musikaliskt mikrokosmos. Ett litet laotiskt bergsfolk (näja, en halv miljon...), kammu, har fått ett skriftspråk genom lundaprofessorn Kristina Lindell och en framställning av sångrepertoaren genom Håkan. Bergkvaras avtryck i musiken är knappast exotiskt men sannolikt lika okänt som kammu för dem som inte är hemma i byn.

Håkan Lundströms farföräldrar Karl-Hugo och Lovisa hade en stor handelsträdgård längst upp på Storgatan, ända uppe i bydelen Gökaland – ett namn som alltid väcker munterhet hos utsocknes. Håkans far Allan gifte sig med Stella och bosatte sig i en annan del av Småland, Virserum, där Håkan växte upp. Det var Håkans far som köpte huset vid Storgatan där en av hans svägerskor bott och telegrafan inrymts. Sålunda återknöt Håkan kontakten med Bergkvara och åtminstone någon gång varje sommar återvänder Håkan och hustru Kayo till huset mitt emot Blå hallen. Jag kan möta dem på strandpromenaden när vår familj är på väg från sommarhuset på Enebacken till den traditionsenliga midsommarfesten på Skytteholmen, en liten holme inomskärs. På Skytteholmen fanns en festplats som min mamma ofta besökte. På de välbesökta danskvällarna spelades levande musik. På 50-talet förföll festplatsen, men den återinvigdes på 80-talet. Skytteholmen har gjort ett litet avtryck i musiken. Göran Karlberg skrev *Skytteholmsvals* i Taube-stil och den sjöngs in på stenkaka med Erik Franks orkester på Capitol av hans bror Lars Karlberg, en annan av min mammas klasskamrater i realskolan. Hans tvillingsyster Kickan var min mammas musikaliskt förbundna. Genom deras livaktiga samspel och genom pianotanten Stenström, som en gång undervisade just i Håkans hus, kunde min mamma i unga år utveckla sin musikalitet.

På Skytteholmen ordnades även privata fester. Det var knytkalas med många familjer från Bergkvara som hade affärer och gemensamma intressen. Alla generationer i de relativt barnrika familjerna deltog. Kräftkalaset var den klassiska festen. Kräftorna fiskades hos bönder min morfar gjorde affärer med och min mormor kokade dem. Till kräftor krävs brännvin och till brännvin krävs nubbevisor. Varje ort med självaktning har en nubbevisa. Den som vår

FOTNOT

3) Lars Karlberg 12 februari 2012.

4) Lars Robertsson 13 februari 2012.

5) Tobeck, C. (2002): *Karl-Birger Blomdahl. En musikbiografi*. Del 2 (s. 50 och 207). Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet.

släkt med stor iver håller liv i uppstod antagligen på 60-talet. Två tandläkare från Kalmar seglade i en mahognybåt över hela södra Östersjön. Efter ett Tysklandsbesök, där Bommerlunder intogs och krävde sånginsats, skrev tandläkaren Börje Nilsson en ny text på *Öckerövals*. Harry Brandelius har sjungit in valsen och Fritz Gustaf Sundelöf skrivit texten. Men i verkligheten är denna skärgårdsvals norsk och heter *På Nøtterø!* Einar Willoch var kompositören, text Carl Kaas. Snapsvisan ifråga plockades upp av ovan nämnde Lars Karlberg med fru och introducerades i Bergkvara med ännu en reviderad text som ses i notexemplet³. En nutida observatör ser att spritromantiken är central och att ”världens käckaste kvinns” på Öckerö genom omdiktningen sänks till ”både brännvin och kvinns”. Dock existerar ingen snaps som heter Gökaland! Lika central är seglingskulturen, detta i en skärgård som är så liten att den är helt lokal.

U - ti Berg-kva - ra finns ju bå-de bränn-vin och kvinns. Vi gör nog ing - en blun-der, tar en

Gö - ka - lun-der, så vi ing - en - ting minns! Och när vi fun - nit vår vik och hö - ter må - sar - nas

(supen tas)

skrik, då tar vi smör och ost och sill, en Gö - ka - lun - der till! Ja, det är mu - sik.

Den livliga umgängeskulturen på land och till sjöss i Bergkvara kan tänkas ha dragit till sig släkt och vänner i en vidare krets. En annan av min mammas klasskamrater hette Lasse Robertsson och han hade en kusin i Växjö som hette Karl-Birger Blomdahl. Robertsson har en stor bondgård i södra Bergkvara där ”moster Emmy”, Blomdahls mamma, hade ett hus⁴. ”Kalle” bodde där, i sjöstugan ut mot havet eller hyrde på andra ställen under sina många besök i Bergkvara, eller Beka som han skrev i breven. Han skrev musik vid flygeln i huvudbyggnaden (delar av oratoriet *I speglarnas sal*), renskrev verk (symfonin *Facetter*)⁵, seglade eller följde med Lasse Robertssons yngre bror ut i fiskebåten. Älfiske är eller har varit en specialitet i dessa trakter. Han

kan ha skrivit på rymdoperan Aniara i Sjöstugan men jag har inte fått det bekräftat. När jag 1967 blev intresserad av konstmusik fick jag Blomdahls besök i Bergkvara klart för mig. De tillhör den lokala mytologi som jag nu ger större spridning. Självt skrev jag sånger i folkrockstil och uppträdde på lokala arenor med min bästa kompis Johan Karlberg, son till förut nämnde Lars Karlberg. Sångerna tillkom sena nätter hemma hos Johan på Skogsborg när hans föräldrar var borta på fest. Vi gav fritt utlopp för vår heta önskan att uppträda och testade olika uttryck. Idag är Johan skådespelare på Göteborgs stadsteater. Ett starkt minne är hur Johan kommer förbi vårt sommarhus på cykeln, antagligen på väg hem från segelbåten i småbåtshamnen, och berättar för mig när jag står vid jordkällaren att Karl-Birger Blomdahl är död i förtid. Det var 1968 och så mycket kände jag till Blomdahl och svenskt musikliv att jag förstod vidden av förlusten.

Poeten och glasmästaren, min första opera, skrev jag till dels i Bergkvara. Den fick urpremiär 1981 och var mitt första samarbete med diktaren Lars Forsell. Vid uppförandet på Rotundan bestämde vi att tillsammans göra en *stor* opera – utan att bestämma ämnet. Jag hade varit en vecka i Bergkvara för mig själv och för att inspireras hade jag läst Forssells samlade teaterproduktion i två volymer. 18 juni 1982 ringde jag Lars som var på väg till ett uppförande i Tyskland. Han föreslog sin pjäs *Christina Alexandra* som förlaga och jag förstod att letandet var över. I den arbetsbok som utgavs av Kungliga Operan i samband med urpremiären på *Christina*, finns operans genesis beskriven. En sommar på Enebacken arbetade jag med librettot till slutscenen i akt 1. Jag satt med fotokopior ur flera olika scener av pjäsen, klippte och klistrade för att skapa *grand opéra* av hur Christina abdikerar och lämnar Sverige vid midsommartid 1654. På en av lapparna fanns den *Midsommarvisa* som dominerar hela scenen:

Det var i den svenska sommaren tid
 då tumlade kalvar och dansade kid
 Och gräset stod grönt på äng och lid
 Det var vid den tid då man vill stanna kvar
 Det var vid den tid då kryddoften drar
 Det var vid den tid då solens kar
 drällde guld över hela Sverige.

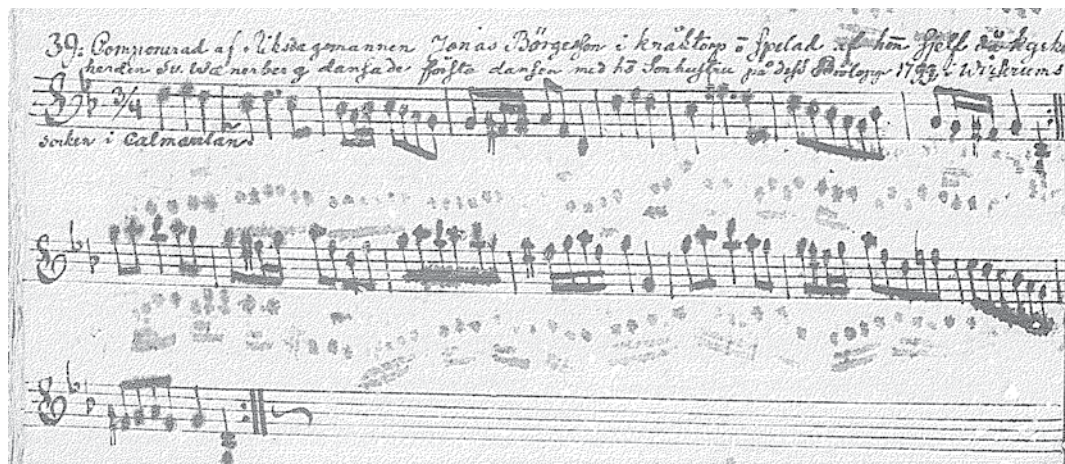
Hans Gefors är operatonsättare, konstnärlig doktor i musik och professor emeritus i komposition vid Musikhögskolan i Malmö.

Virserumspolskan

MAGNUS GUSTAFSSON

I Smålands Spelmansförbunds löpande notutgåva publicerades 1976 en låt under namnet *Virserumspolskan* – en melodi som sedermera skulle få stor spridning och närmast uppnå en sorts ”allsvensk status”. Den finns inspelad på en rad CD-skivor och ingår idag i olika arrangemang i många folkmusikgruppers och spelmanlags repertoarer.

Originaluppteckningen av den här låten härstammar från början av 1800-talet och ingår i en liten polskesamling, omfattande ett tjugotal låtar, som kyrkoherden Svante Gustaf Wænerberg (1790–1857) i Väversunda i Östergötland efterlämnade till den berömde Johan Haqvin Wallman (1792–1853) inför sammanställningen av dennes livsverk *Topographica Smolandie*. Merparten av polskorna i denna samling fick Svante Gustaf i arv av sin far Svante Albrecht Wænerberg (1749 - 1813), som var kyrkoherde i Virserum. Både far och son Wænerberg var musikaliska och spelade fiol. Fadern var före sin prästvigning Director Musices i Linköping under några år och sonen omnämns i Klas Odéns *Östgötars minne* (1902) som ”en mycket musikalisk man”. Han blev i slutet av sitt liv t.o.m. invald i Musikaliska akademien år 1840. Bilden av prästerna Wænerbergs fiolspelande genomsyras av en helt annan syn på dans och musikutövning från kyrkans sida än man vanligen möter. Det är samma bild som möter man i 1700-talets många bröllopsskildringar, inte minst från Småland och Östergötland. Präst och klockare tar aktiv del i dans och nöje. Den mer repressiva syn på dessa företeelser som ofta kännetecknar kyrkan tycks vara ett fenomen som först blir allt tydligare längre fram under 1800-talet. Möjligen påverkades den svenska kyrkan i det här avseendet av 1800-talspietismens nymoraliska idéströmningar.



Några av låtarna i den lilla polskesamlingen har dessutom direkt koppling till fadern Svante Albrecht Wænerberg – på den ovannämnda låten står exempelvis följande nedklottrat på originalmanuskriptet:

Componerad af Riksdagsmannen Jonas Börjesson i Kråketorp och spelad af honom sjelf, då Kyrkoherden Sv. Wænerberg dansade första dansen med hans Sonhustru på dess Bröllopp 1799 i Wirserums socken i Calmare län.

Den numera så spridda polskan var alltså en del av den självklara bröllopsritualen på 1700-talet. Prästen dansade första dansen – brudpolskan med bruden – och låten som spelades kunde gärna vara nykomponerad för detta specifika tillfälle, gärna av någon med anknytning till brud och brudgum. I det här fallet alltså av brudgummens far, den kände riksdagsmannen Jonas Börjesson (1743–1825) i Kråketorp, Virserum. Förutom att han representerade bondeståndet i Riksdagen och ägde en rad gårdar i Björkmossa och Kråketorps byar spelade han alltså fiol till husbehov – inte sällan med prosten själv i Virserum – Svante Albrecht. Tilläggas kan att Börjesson vid ansökan år 1802 om koncession för pappersbruket i Fröåsaström var förste undertecknare och med stor sannolikhet initiativtagare till bruket. Han är alltså intimt förknippad med den tidiga industrialiseringen i Hultsfred och Virserum.

Under mitt arbete med den här lilla texten om Virserumspolskan inträffade en märklig slump – ett oväntat mail damp plötsligt ner i datorn. Det var skrivet på svenska av en kvinna i Vancouver. Hon hade svenskt namn och svenska ättlingar och hade besökt Sverige på 1980-talet med sin då unga dotter. Hon hade sparat några fotografier och undrade om det var jag som var med på några av bilderna. Så här lød mailet:

Hej Magnus,

Jag undrar om du är samme Magnus som på bifogade foton som jag tog 1985, när Bengt Löfberg och du lärde min dotter Tania att spela Jonas Börjessons Brudpolska på småländskt sätt. Som en del i min släktforskning hade jag fått tag i noterna till polskan, givit dom till mitt folkdanslag, Scandinavian Dancers, i Vancouver, och deras spelmän hade börjat spela den under namnet Annas Polska, trots mina protester – Jonas Börjesson var för svårt tydligen.

En av spelmännen, Deborah Jones, blev min dotter Tantias lärare i skandinavisk folkmusik, och när vi besökte Sverige 1985 hade jag turen att hitta dig och Bengt Löfberg, genom tips från folk i Kråketorp, min mormors hemby – Jonas Börjesson var min mormors farfars morfar.

Tania har senare spelat brudpolskan på sin brors bröllop i Sverige 1990 och på sin systers bröllop i Birmingham, UK, 2009, då den i brist på präst dansades av bruden och hennes far. Frågan var då, och är fortfarande för mig, hur man dansade polska i Virserums församling 1799? Vi använde en slängpolska jag kände till och Mayas far, som inte är svensk men en bra skandinavisk dansare, improviserade efter musiken.

Ja, låten och dansen lever vidare "over here". Jag fick just ett mejl från Deborah Jones, min dotter Tantias fiddle teacher. Hon befinner sig i Washington State på en week-end workshop och meddelade följande:

The second tune played today at the workshop was Jonas Borjesson! A slightly different version, but definitely the same tune. The fiddler (Peter Michael-sen) said that fiddlers often vary the way they play a tune, just to keep it interesting. About a dozen different tunes were played over the course of the workshop, and apparently there are many more, all suitable for this very lovely dance.

Anna-Stina Kjellström (i Vancouver)

Ett minst sagt märkligt sammanträffande! Den enkla konklusionen är att den gamla Virserumspolskan nu också tycks vara allmänt spridd på den amerikanska östkusten...

Magnus Gustafsson är chef för Smålands musikarkiv.

Lexical clues on music and speech: the view from Seediq *muuyas*

ARTHUR HOLMER

NOTE

1) In fact, *muuyas* is also used to refer to various kinds of animal calls (including owls, frogs, crows and chirping insects such as cicadas).

When an indigenous culture first encounters global society, the appearance of new phenomena calls for a wave of neologisms. How concepts from the indigenous culture are adapted and extended to create these neologisms can give us interesting clues as to the original semantics of the words involved.

The Austronesian Seediq people of Taiwan came into contact with the Japanese authorities shortly after Taiwan was ceded to Japan in 1895. All in all, Taiwan was administered by the Japanese until 1945. During this period, as Taiwan was modernized and industrialized, all aboriginal societies in Taiwan were highly influenced by mainstream society, with the introduction of schooling, state administration, law enforcement, modern medicine etc.

Much of the terminology from these domains consists of loans from Japanese (*kyookai* 'church', *ising* 'doctor', *sensei* 'teacher' etc.). However, a substantial set of words were also created by compounding based on Seediq vocabulary. Some of these are functional loans (e.g. *rulu puniq* 'train', lit. 'fire-wagon', cf. Chinese *huǒchē*, with exactly the same meaning and etymology). Others are impressionistically devised on the basis of the most salient properties of the phenomena involved, crucially, from the point of view of the speakers themselves (e.g. *sapah skiya* 'airplane' lit. 'flying house'). Here, of course, we gain valuable insights into the semantic domains of the categories involved.

One particularly interesting case is the pair of neologisms *sapah ptasan* 'police station' (lit. 'house of writing', from *matis* 'to write') and *sapah pyasan* 'school' (lit. 'house of singing' from *muuyas* 'to sing')¹. These terms indicate that the most salient function of the police station is not to maintain law and order

(which was the prerogative of traditional law, the *gaya*), but rather to write, more specifically to keep population records and issue legal documents.

Similarly, the perceived function of a school is neither learning or teaching, both of which exist as lexical verbs in Seediq (*slube* is 'learn' and *tmgesa* is 'teach') and could very well have served as the basis for possible but not attested neologisms such as *sapah slhayan* (intended as 'house of learning') or *sapah tgsaan* (intended as 'house of teaching')². Nor indeed is the concept of writing at all relevant when it comes to schools.

Instead, the activity primarily associated with schools in Seediq seems to be singing, or at least an activity captured by a concept which includes meanings which could be described as singing in some respect. The question is of course what this actually refers to. One possibility might be the daily singing of the national anthems (before 1945 the Japanese national anthem, after 1945 the ROC national anthem) during flag-raising ceremonies on the school yard every morning before school.

However, this interpretation leaves something to be desired: as an activity which admittedly occurs daily, and out of doors, it might be associated with schools, but probably not more than sports activities, or even outdoor games, which also were regular parts of school routine. Still, these have not become the basis of any neologism referring to school.

Further, even the verb *muuyas* 'to sing' has come to refer to the meaning of 'attend school', suggesting that it must be a central part of the understanding of what school attendance is really about. From this (figure 1), it has also been extended to evident cases of individual study, although this (figure 2) is almost certainly a secondary development.

Hbaro laqi seediq ga m-eyah m-uuyas alang mukan
many child Seediq PROG ActF-come ActF-sing village Hoklo³

"There are many Seediq who come to attend schools in Hoklo villages."

NOTE

2) For the intricacies of Seediq verb inflection cf. Holmer (2002).

3) Hoklo. a.k.a Taiwanese, is the majority ethnic group in Taiwan.

FIGURE 2

Asi=ku=maku sncaman m-uuyas
have.to=1sN all.night ActF-sing
"I just have to study the whole night."

NOTE

4) The verb "to speak" is *mrengo* in Seediq.

5) Headed by Håkan Lundström, and funded by The Swedish Research Council (2012-2014).

REFERENCES

Holmer, A. (2002). "The morphology and syntax of Seediq focus." In Wouk, F. & Ross, M. *The history and typology of Western Austronesian voice systems*. Canberra: Pacific Linguistics.

Lundström, H. (2006). *I will send my song... Kammu vocal genres in the singing of Kam Raw*. Copenhagen: NIAS Press.

Lundström, H & Damrong, T. (2006). *Kammu songs: the songs of Kam Raw*. Copenhagen: NIAS Press.

FIGURE 1

What is it with singing which is particularly salient in a Taiwanese school setting, and which could serve as the basis for this neologism? One possible answer might be the collective recitation of lessons which was (and is) common in traditional Japanese and Chinese / Taiwanese education (and which can still be heard in some cases in Taiwanese schools).

If this interpretation is correct, it fits well with the assumption that there may be a universal continuum of vocal expression between spontaneous speech at one extreme, melodic music at the other extreme, and various kinds of incantation and recitation serving as intermediate stages. Exactly where the boundaries between the different genres are drawn is subject to cultural variation. This has in fact been shown to be the case in other communities, such as e.g. the Kammu of northern Laos (Lundström 2006, Lundström & Tayanin 2006), and facts in Seediq thus also suggest that the boundary between speech⁴ and song is drawn differently in Seediq than in English.

Exactly where these boundaries are drawn, in Seediq culture and in closely related Formosan cultures, as well as in other cultures world-wide, is one of the issues to be investigated in detail in future research within the project *In the borderland between song and speech*⁵.

Arthur Holmer är docent och lektor i lingvistik vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet.



God morgon Vietnam

DAN LUNDBERG

För att allt skulle fungera så enkelt som möjligt hade man bokat in oss på ett hotell som bara låg några hundra meter från den gamla musikvetenskapliga institutionen (VIM – Vietnamese Institute of Musicology) på Nguyen Thai Hoc-gatan i Hanoi. Tvärs över gatan bara – man kunde nästan se institutionen från hotellet. Vi var fyra svenskar med olika kompetenser inom det musiketnologiska fältet som rest till Hanoi för ett första möte med forskare och annan personal på VIM. Sten Sandahl, som var mångårig producent på Rikskonserter med stor erfarenhet av inspelningsprojekt i olika delar av världen, inte minst i Vietnam. Torbjörn Samuelsson, en enastående ljudtekniker med stor erfarenhet av inspelningsarbete i fält. Torbjörn är dessutom den som gjort de flesta av inspelningarna vid Stens många inspelningsprojekt. Med i gruppen fanns också två musiketnologer: Håkan Lundström, med bred erfarenhet av musik från Indokina och inte minst, viktigt goda kunskaper i de snårskogar som både SIDA:s byråkrati och den vietnamesiska kulturpolitiken utgjorde, och jag själv som bistod med kunskaper i musiketnologi och arkivering av musik.

Efter frukost första morgonen gick vi ner till Nguyen Thai Hoc för att promenera till VIM. Problemet var bara att institutionen låg tvärs över gatan. Och hur skulle vi nu ta oss över dit. Jag hade ingen erfarenhet av asiatiska storstäder och för mig tedde det sig fullkomligt omöjligt. Trafiken liknade mest av allt en flod, en trögflytande ström av cyklar, mopeder, motorcyklar, kärror, bilar som tutande och myllrande flöt fram längs gatan. Och det fanns inget avbrott i flödet, inga luckor. Och det fanns definitivt ingen som helst tendens att stanna för att släppa fram gångtrafikanter. Hur gör man? En

kort stund funderade jag på om vi skulle behöva ta en taxi för att ta oss till andra sidan gatan! Men mina medresenärer var mer erfarna och visste att det faktiskt var möjligt passera genom fordonsströmmen. Så vi gick bara rakt ut och precis som när Moses med Guds hjälp delade havet så att israeliterna kunde fly undan den egyptiska krigshären delades också trafiken på Nguyen Thai Hoc och det bildades en trång bubbla runt oss. Inget fordon stannade, för det gör man bara i nödfall, men de väjde, och körde runt oss. Helt magiskt! En trafikpraxis som jag aldrig hade stött på tidigare. Gå bara tydligt. Visa vart du är på väg, var rådet från Håkan och de andra. Och det funkade. Samma princip möjliggör för cyklar och åsnekärror att åka mot trafiken till och med på motorvägarna! Vi klarade oss över gatan helskinnade och välkomnades av personalen på VIM. Ärendet var att lägga upp en strategi för ett omfattande insamlingsprojekt.

Projektet genomfördes med stöd från SIDA. Faktiskt ett av de sista innan SIDA tog bort Vietnam från listan över länder där Sverige ska stödja utvecklingsarbete. Musikprojektet var en del i en större satsning i Vietnam; "Supporting Vietnamese Culture for Sustainable Development". De svenska parterna var min institution, Svenskt visarkiv, samt Musikhögskolan i Malmö och Rikskonserter. Från Vietnam deltog ovan nämnda Vietnamese of Musicology. Projektet kom sedan att pågå mellan 2005–2009 och avslutades med en festival och en CD-produktion och slutligen vid en konferens i Hanoi inom ramarna för International Council for Traditional Music 2010. Syftet var att skapa en väldokumenterad samling av musik från de vietnamesiska minoritetsfolken. Tanken var att arbetet skulle göras med musiketnologiska metoder och att ett modernt tillgängligt arkiv skulle upprättas. Och det var där Håkan Lundström och jag kom in. Håkan med stora kunskaper om musiken i hela Indokina och jag som kunnig på arkivområdet. Som experter höll vi ett antal föreläsningar om musiketnologiska metoder för insamling och fältarbete och om system för arkivering.

Projektet blev mycket händelserikt och innehöll mängder av spännande resor och fältarbeten. Musik- och kulturupplevelserna var många, liksom kulturkrockarna. Jag minns nattliga tågresor på smalspårig järnväg där tåget gungade så man blev sjösjuk. Under en bussresa upp till Kontum i centrala

Vietnam färdades vi miltals på en smal asfalterad väg som kantades av presseningar på båda sidor. På dessa låg kaffebönor på tork, mitt i avgaserna från bilar och traktorer. Vi drack förstås mängder med underbart kaffe under just den resan. Vi drack risvin i sugrör ur krukor hemma hos en lokal kulturpolitiker och vi deltog i mängder av officiella luncher med kulturpolitiker där vi som utländska gäster tvingades skåla i hanoi-vodka med alla – en i taget – botten upp varje gång. Vi försökte överleva dessa luncher så gott det gick genom mer eller mindre fantasifulla nödlögner och genom att hålla vatten i glaset när ingen såg. Men ibland blev eftermiddagarna tunga och en aning röriga.

I efterhand kan vi konstatera att insamlingsprojektet var tämligen lyckat. Mer än 30 minoritetsfolk dokumenterades. De vietnamesiska kollegerna blev utbildade i dokumentationsmetoder och inspelnings-teknik. Idag syns vietnamesiska musikforskare allt oftare i internationella vetenskapliga sammanhang och många gånger är det just resultaten från SIDA-projektet som redovisas. Möjligen känner just Håkan och jag att den musiketnologiska teorin och arkivkunskapen inte slog igenom som vi hade förväntat oss, men man kan kanske inte få allt på en gång. Oss gav det i alla fall många underbara minnen, nya vänner och musikupplevelser och tidvis lite baksmälla.¹

Dan Lundberg är chef för Svenskt visarkiv.

FOTNOT

1) Tyvärr hann Sten Sandahl inte uppleva projektets slutförande. Han avled i cancer en månad före den avslutande konferensen i Hanoi 2010.



mông
gong/gong

NOTE

1) *Vọng cổ* (literally “longing for the past”) is a Vietnamese song and musical structure used primarily in the *cải lương* theater music and *nhạc tài tử* chamber music of southern Vietnam. The piece was composed by Mr. Cao Văn Lầu (also called Sáu Lầu or Sáu Làu), of Bạc Liêu, a province in southern Vietnam. Most sources point to the year of composition being 1919, though the process during which the piece developed remains somewhat obscure (Trainor, 1975 pp 50–51). The song achieved great popularity and eventually its structure became the basis for numerous other songs.

Longing for the Past¹: musical expression in an inter-cultural perspective

NGUYỄN THANH THÙY | STEFAN ÖSTERSJÖ

Nguyễn Thanh Thùy (NTT): One day I taught a student in the Malmö Academy of Music a song that comes from the South of Vietnam. This song is built on one specific scale. To a Vietnamese listener that scale always evokes a sense of sadness, even depression. Actually the name of the scale *Ai, Oán* means “depressed”. I was so surprised when the student told me, after listening to my performance of this song, that she didn’t find it sad at all. To her the song sounded very peaceful and happy.

Up to that moment, I had thought of music as a shared, global language. Now I realized that it was not all that simple. Even if this student was already highly trained in musical performance, she did not share my understanding of this music. One of the fundamental issues when teaching a traditional music is how to transmit the knowledge of the fundamental expression of the music. This problem has also been addressed by Bruno Nettl, whose main teacher of traditional Persian music once stated:

Dr. Nettl [...] You will never understand this music. There are things that every uneducated construction worker outside here understands instinctively, but that you won’t understand. (Nettl, 2009a:197–198).

Now, the question is if it really is impossible to achieve this transmission. This of course is something that has always been an underlying question in all our work in *The Six Tones*, don’t you think?

Stefan Östersjö (SÖ): Yes, isn’t that the fundamental question? I recall the

first piece we played in a duo version for *dan tranh* and guitar in 2006, Dạ Cổ Hoài Lang². I think my understanding of it has been subject to substantial change over the past few years. In 2006, I think I was completely uninformed of the fact that it was a piece about longing and I know I didn't hear it like that. The year after, we were rehearsing for a tour in Sweden in which we played two distinct versions of the piece, one of them as a trio and one in the duo version that we played already the year before in Hà Nội. In one of the rehearsals I think Ngô Trà My³ told me the story in the lyrics to the song: how the woman's longing for her husband is evoked by the distant sound of the war drums. I think it was harder to sense an expression of longing in the duo version we play just because it tends to have many notes. In Western music, sadness and longing most often goes with slow music. And I believe that might be the same in Vietnamese music. But do you really hear the piece as 'fast' yourself?

NTT: No, not at all. To me, the piece always is really slow and sad. And for us, the expression of traditional music is concerned with the scale and the specific expression of the vibrato. As Trần Văn Khê, a researcher in Vietnamese music, often briefly described the different modes of vibrato when playing a 'sad' or 'happy' scale: the vibrato in a sad scale should be slow and extended, until the sound dies out: like if you go away from home and don't know when to come back. Thereby it is sad. The vibrato in a 'happy' scale should be fast, short, up to next pitch, then return quickly to the first pitch, like the happy return of someone who goes away and then soon comes home again.

SÖ: One of the emblematic musical works of melancholy and longing in Western art music is John Dowland's set of *Lachrimae* pavans. Some of them, for instance *Lachrimae* amantis, have quite fast figurations and complex counterpoint, but I doubt that a Western listener would hear this as anything else but slow and mournful music. I think that when we played Dạ Cổ Hoài Lang in Hà Nội in 2006, my listening was simply so much on the surface level that I couldn't really grasp the essence of the music. One result of this was that I heard the music as fast rather than slow. It was different when I was in Hà Nội in 2010 for CD-recordings with The Six Tones and guest performers. We made a couple of recordings of Dạ Cổ Hoài Lang with the

NOTE

Dạ Cổ Hoài Lang (Longing For the Loved One) was composed by Cao Văn Lầu (Sáu Lầu) and constituted the starting point also for the development of *Vọng cổ* (see footnote 1). Despite the close connection between the two compositions, they are today still played as separate pieces. Dạ Cổ Hoài Lang describes the love of a woman for her husband who had been away for a long time at the front. She felt loneliness, unease and was worried whether he had still kept his love for her when living in a faraway place where he could be attracted by other women (Nguyen 2012:259).

3) Ngô Trà My is the *dan bau* player of The Six Tones, a group started in 2006 with the ambition of creating a meeting on equal ground between traditional Vietnamese music and experimental Western modes of expression.

flute player Lê Phở in a setting with *tiêu*, guitar and electronics. This time I think my sense of the music was much more along the same line as he was. In fact, we only rehearsed once before the recording session and then made three takes that were all so strong and so different that we wanted to release all three...

NTT: I have the same feeling. Now I find it easier to play Vietnamese music with you, it's like we use the same language to talk in music. But of course, it is still also different to play traditional music with you, both when we bring in new musical materials such as electronic sounds or you just play *ty ba* or guitar with the same melody of the framework. That is what I enjoy: the expression is changed in unexpected ways. So the way we express the longing in Dạ Cổ Hoài Lang is not the same as how I know it from the past. Some people raise the question if my performance of traditional music is changing over time through the work we do in *The Six Tones*. I think it is, but in which ways it is happening, and the significance of this change, I cannot really tell right now.

SÖ: Yes, I wonder how long it takes to reach the kind of listening that "every uneducated construction worker outside" (Nettl, 2009a:197–198) would have. I am thinking now of the moment when Betty Carter, in a live recording from the Village Vanguard, switches seamlessly between two standard songs about longing, *Body and Soul* and *Heart and Soul*. You can hear the audience giggling and laughing but I believe this laughter is not just a happy response to the wit of the turn in the music but rather a resonance of how deeply they also sense the sadness and the longing that it expresses. They are really present as resonant subjects, as Jean-Luc Nancy would say. Isn't that what listening in essence is about? To be resonant to sound always means to take part, to participate. As a "guest" in a certain cultural context, this resonance is at first completely absent. This resonance is slowly built through life-world experience: "What echoes in me is what I learn with my body", Roland Barthes says (2002:200).

NTT: I remember a challenge I gave to myself in 2005 when I recorded Dạ Cổ Hoài Lang for a solo CD. The idea was to avoid bringing the piece into the sad, longing mood as it is normally played, but only make it peaceful and

serene. It was hard work for me I remember. The resonance of the piece was already there in my mind, in my body. As soon as I played the first phrase of the piece (or sometime it was ok until the second phrase) I was completely immersed in the sad, longing mood. I had to stop, meditate and clear my mind and then start playing the piece over again. So I couldn't agree more with you, in order not to be a "guest" in a certain culture, one needs to learn to hear that resonance beyond the sound, beyond language, and learn with the body.

SÖ: That is indeed very interesting. What is this knowledge that is beyond the sound? A special moment in the rehearsal before the recording session with Lê Phở just comes to my mind. Henrik Frisk was playing electronics based on loops that we had recorded. In fact, I think the way we structured the electronics was a more Western take on melancholy: the sonority of the loops – based on guitar samples that we made in the hotel room – and the way they created a soundscape that somehow enhanced the expression of the flute and guitar music. Anyway, we were of course anxious to know how Lê Phở felt about working with electronics like this. (Henrik was also processing the sound of the flute at times.) Well, to our surprise, he didn't say anything about the electronics, he just looked like beyond himself (but maybe he was looking more like inside himself) and said it was fine, he thought of his mother and her house and then he just played. It is only now when we talk about the expressive content of this song that I realize what he actually was saying. When he speaks of his mother, he is talking about the same longing for the past as is the fundamental resonance of this music.

NTT: So in fact, with those words you take a new step towards an understanding of the expression of this music!

SÖ: Exactly, I just realized that. In a sense it takes us back to the Nettle quote you mentioned. It is a long journey to reach the understanding of a native listener, there are always so many layers of lived knowledge to catch up with. Longing is never the same but has different cultural meanings and modes of expression in different cultures... or is it the same longing but expressed in different ways? I guess that will remain the unanswered question.

REFERENCES

- Barthes, R. (2002). *A Lover's Discourse. Fragments*. Trans. Richard Howard. London: Vintage, Random House.
- Trainor, J. (1975). "Significance and Development in the Vọng Cổ of South Vietnam." *Asian Music*, vol. 7, no. 1, Southeast Asia Issue (1975), pp. 50-57.
- Nettl, B. (2009a). "On learning the Radif and improvisation in Iran." In Ed. Nettle, B. & Solis, G. *Musical Improvisation. Art Education and Society*. (2009b) Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nguyen, Khai Thu. (2012): "A Personal Sorrow: Cài Lương and the Politics of North and South Vietnam." *Asian Theatre Journal*, vol. 29, no. 1 (Spring 2012). University of Hawaii Press.

Nguyen Thanh Thuy is a dan tranh player and a PhD student at the Malmö Academy of Music.

Stefan Östersjö is a guitarist and assistant professor of artistic research at the Malmö Academy of Music.



Nguyen Thi Hai Van is Head of International Relations at the Vietnam National Academy of Music.

A message from Vietnam

NGUYEN THI HAI VAN

In the framework of the project *Supporting Vietnamese culture for sustainable development* supported by SIDA, the cooperation project between Vietnam National Academy of Music and Malmö Academy of Music had 10 flourishing years of cooperation. The program was undertaken successfully and brought big effects on training and performing at two professional music centers of Vietnam and Sweden. The Vietnamese side highly appreciates the contribution of Swedish experts and among them we would like to highlight an important person: Håkan Lundström.

Håkan Lundström is a very friendly and cooperative person. Together with other project leaders, Håkan Lundström expressed a strong commitment and understanding for the aims of the project. He was a real bridge to connect the music between two countries.

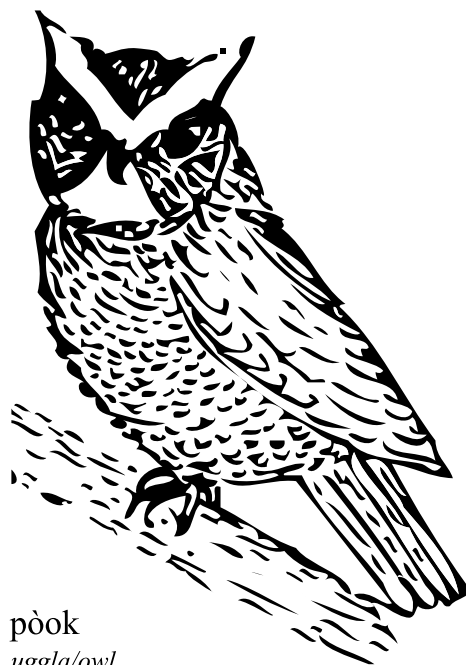
Vietnamese friends still keep many beautiful memories about him. His confidence was a launching pad for wonderful ideas of cooperation.

Håkan Lundström paid attention to every section of cooperation and a deep impression was left in traditional music exchange including performing, training and researching.

We were surprised to hear his presentation about Kamu's ethnic people and more than happy to see Vietnamese and Swedish playing Vietnamese traditional music together.

Håkan Lundström spent a lot of energy and support to train a group of five key teachers of music education.

They hereinafter join me to send the big thanks and best wishes for good health and happiness to Mr. Håkan Lundström.



pòok
uggla/owl

Musiklärandets lov¹

– en essä om musik och lärande

BENGT OLSSON

Allt musicerande och allt musikaliskt skapande kan i vissa avseenden också rubriceras som lärande. Fundamentet för all musikalisk utveckling bottnar i ett lärande även om man i många sammanhang inom högre musikutbildning tenderar att noga skilja utövandet från lärandet. De hör organisatoriskt till olika institutioner inom en musikhögskolas ramar och ingår därmed i skilda kulturer och värderingssystem. Och dessa värderingssystem konkurrerar med varandra. Det finns ju emellertid alltid en risk att romantisera såväl musikaliskt utövande och skapande som musikaliska lärande. Musikens villkor innehåller självfallet rutiner och föga romantiska förutsättningar för en tillvaro som musiker och musiklärare. Om vi bortser från dessa vardagliga villkor och fokuserar på kärnan i skapande och lärande som olika sorters musikalisk kunskapsbildning är det i denna essä en central utgångspunkt att musikaliskt utövande, skapande och lärande inte är artskilda utan skilda facetter på ett och samma prisma. En andra tes är såväl språkets som musicerandets stora betydelse för musikalisk utveckling och musikalisk förståelse.

Filosofin och den inomvetenskapliga musikteorin har historiskt varit de områden där musikens uppkomst och utveckling har diskuterats. Idag har dessa diskussioner däremot övertagits av forskare inom neurologisk och psykobiologisk forskning. Teorier om evolutionen och dess drivkrafter och principer var ju ursprungligen en teori om naturen, men dess utveckling fick tidigt fäste inom konst och humaniora. Darwin ansåg exempelvis att musik var en utvecklad mänsklig förmåga om än inte som en framträdande kategori utan integrerad i språket; musik sågs som en föregångare i den språkliga utvecklingen och som sådan ett viktigt steg i mänsklig utveckling. Den ameri-

FOTNOT

1) Rubriken, som hänvisar till en av Bertolt Brechts titlar, *Lärandets lov*, är tidigare använd 1992 i Utbildningsradions utgåva *Från krivätare till samplare – en debattbok om musiken i skolan*. I *Lärandets lov* betonas kunskapsutvecklingens emancipatoriska kraft.

kanska musikanthropologen Ellen Dissanayake har lanserat begreppet ”homo aestheticus” för att förklara hur människans förmåga att leva sig in i olika ljudförlopp under evolutionens gång närmast kan beskrivas som inprogrammerade i hjärnan. Musikalitet som förklaring till dessa förmågor omfattar således allt från lyssnandet till musikalisk intelligens och sensibilitet samt att dessa aspekter är nära integrerade med lärande och inte enkelt urskiljbara. Dessa argument har därefter övertagits av kognitiva musikpsykologer kring musikförmågans tidiga utveckling hos barn.

På samma sätt hävdar musiketnologer att det finns särskilda musikaliska förmågor som alla människor verkar dela utifrån en gemensam biologi – människan tycks vara disponerad att strukturera ljud till musik – vilket skulle peka mot att musikaliska beteenden och upplevelser inom alla kulturer inte bara är framträdande utan också möjliga att studera.

Musiken skiljer sig mellan olika samhällen och kulturer både vad avser musikens strukturella kvaliteter och dess funktioner och användning. Trots att den kulturellt förankrade musiken hos dessa samhällen framstår som olika verkar det dock samtidigt finnas gemensamma kvaliteter som snarare förenar än skiljer musikformerna åt. Den psykobiologiskt influerade forskningens betoning av musik som temporala strukturer, dvs att musiken är utsträckt i tid, och människans förmåga till bearbetning av dessa musikaliska processer oberoende av ”kulturella förutsättningar” måste dock kompletteras av mer sociala förklaringar av generella musikaliska beteenden. Kanske det handlar om både specifika förklaringar inifrån kulturen och mer generella aspekter utifrån för att tillfullo fånga musikfenomenets komplexa karaktär och kulturella tillhörighet. Det finns dock två aspekter som extra tydligt knyter musik till andra beteenden nämligen dans och språk. Både musik och dans inbegriper rörelser och uttryck utsträckta i tid. Vidare motsvaras språkets kommunikativa kvaliteter särdrag i den musikaliska kommunikationen. I båda fallen inbegrips olika former av interaktion mellan aktörer antingen i dansen eller i samtal eller genom andra språkliga yttranden. Det tydligaste exemplet är kanske mammans-spädbarnets interaktion som inte bara påverkar barnets språkliga utveckling vad gäller prosodi eller språkets rytm och melodi utan också att den har emotionell betydelse för utvecklingen av

barnets hela sociala kompetens (vad som i engelsk forskningslitteratur brukar benämnas ”communicative musicality”). Vidare har musiken betydelse för att knyta grupper samman. Gemenskapsfunktionen är därför också viktig att uppmärksamma för att förstå musikens sociala betydelse oberoende av kulturell hemvist. Det finns väldigt få samhällen, om ens några, där denna inte på något sätt är integrerad i kulturen eller samhället. Människans musikaliska utveckling sett i evolutionens ljus omfattar således både unika estetiska och sociala dimensioner, som skiljer sig från andra mänskliga beteenden.

Språkets roll och betydelse i musikaliska sammanhang är emellertid omstridd. Det verkar finnas en artificiell uppdelning mellan musikens icke-verbala dimensioner och vårt talande om detta fenomen. Mot de rena funktionsresonemangen eller användandet av musik står därför de rena estetiska diskussionerna om musiken som ett objekt att lyssna till eller att interprettera. Medan de sociala funktionerna eller musikens yttre mening omfattar musikens verbaliserbarhet, dvs musikens sociala diskurs, och betydelse för gemenskap och identitetsbildning, det som i musikfilosofiska sammanhang brukar benämnas heteronomi, innebär den estetiska funktionen principiellt att musiken lösgörs från sitt sammanhang och betraktas som ett distanserat objekt eller verk. Detta innebär också andra förutsättningar som att musikens kompositionsprocess främst rör en bearbetning av det musikaliska materialet, att musikens känslotvångande kvaliteter ingår i själva ljuden, samt att det finns någon form av estetisk filosofi dit verkets konstnärliga kvalitet kan relateras. Detta som med andra ord brukar kallas musikens autonomi. Historiskt har estetiken enbart gällt västerländsk s.k. klassisk musik, men idag finns det estetiska värdeomdömen för all slags musik manifesterad diskursmässigt i olika tävlingar eller i dagstidningars musikkritik.

Meningsbegreppet är, som tidigare nämnts, dock inte enkelt att hantera. Mening är dels en fråga om signifikans, dvs att det musikaliska uttrycket har betydelse för den lyssnande individen, dels att musik är referens för något utommusikaliskt. Centralt här är både upplevandet av musik *som* musik och att den refererar till något utanför sig själv genom sin expressiva karaktär. Här finns också kopplingen till den sociala och kulturella kontext som musiken ingår i. Samtidigt som kulturella värderingar och centrala uppfattningar

således kan ge värdefull kunskap om hur musik kan förstås och vilken roll den kan spela för identitetsbildning finns det många exempel på hur musikens påverkan även går utanför sin naturliga kontext. Det går exempelvis att lyssna på främmande musik med behållning även om man som svensk står utanför kulturen ifråga.

Musikens sociala och estetiska dimensioner är emellertid historiska kategorier som inte enkelt är tydliga i dagens musikaliska vardag. Dagens musikpedagogiska forskning fokuserar i högre grad vad individen använder musiken till och hur vi konstruerar dess mening. Musik innehåller inte emotioner eller mening i sig utan skall förstås som en resurs för olika identitetsbildningar upplevelser och uttryck, dvs. musikens performativa roll och betydelse. Självklart är begreppen musikens sociala och estetiska funktioner samt musikalisk mening och betydelse analytiska och inte empiriska begrepp. Användning, upplevelse och mening är ju empiriskt oupplösligt förknippade med varandra, men för relationen musik och pedagogik utgör musikens kunskapsbildning och funktioner centrala utgångspunkter.

Den göteborgske vetenskapsteoretikern Sven Andersson har i en insiktsfull artikel diskuterat om musiken ”har något säga?”². Hans utgångspunkt är den historiska dikotomin mellan heteronomi- och autonomiestetik men syftet är att diskutera musikens mening och betydelse utifrån en musikens hermeneutik där både språket och musicerandet spelar centrala roller. På vilket sätt kan språkliga formuleringar bidra till en ökad förståelse av själva musiken? Eller måste vi använda rent musikaliska verktyg för att nå denna insikt? Vilken roll har då pedagogiska processer för denna kunskapsbildning? Med avstamp i Gadamer's begrepp förståelsehorisont diskuterar han individens position till förståelsen av såväl känd som okänd musik som en fråga om närhet och distans. I den kända positionen – närheten – utnyttjas etablerade begrepp för den musikaliska tolkningen såväl i utövande som upplevelse. Tolkningen upplevs som oproblematiserad och är ofta ett uttryck för att den befintliga erfarenhetsbakgrunden utnyttjas för den musikaliska tolkningen. Det främmande återförs till det vi redan vet. Det är väl så vi i vardagslag förhåller oss till olika musikaliska konventioner. Hur förhåller vi oss då till musik där den välbekanta erfarenheten inte självklart är användbar eller funktionell och där det musikaliska materialet är distanserat? När är ex-

FOTNOT

2) Andersson, S. (1995). ”Har musiken något att säga?” I Molander, B. (red.), *Mellan konst och vetande. Texter om vetenskap, konst och gestaltning*. Göteborg: Daidalos.

empelvis västerländsk musikteori kring form och harmonik inte adekvat för den musikaliska förståelsen? Vad det handlar om är att nya tolkningsverktyg måste utvecklas för att göra den okända musiken tillgänglig.

Verktygen, menar Andersson, är av två slag: de språkliga verktygen och de musikaliska verktygen. De etablerade språkliga begreppen används för att verbalisera tolkning och musikupplevelse. Det är genom dessa begrepp som kännedom om musikaliska strukturer av upplevd musik som den musikaliska förståelsen blir tydlig. Att språkligt formulera en upplevelse förutsätter distansering. Konventionell musikanalys bygger exempelvis på dessa förutsättningar. Men vilka språkliga verktyg använder man för den okända musiken? Sven Andersson argumenterar för det poetiska språket som lösning på detta problem. Det handlar om att utnyttja språkets fulla potential till nyskapande för att försöka fånga upplevelsen:

Långt ifrån att nöja sig med att formulera budskap som tack vare sin enkla språkdräkt omedelbart är tillgänglig för flertalet, söker poesin språkets kreativa potential; att genom oväntade begreppslika sammanställningar, liksom genom sin rytm och musikalitet, skapa nya världar där det invanda ges en ny gestalt och där någon gång också nya företeelser blir till. (Andersson, 1995:75).

På motsvarande sätt bidrar musikaliska erfarenheter till vår förståelse. Kända rytmiska och harmoniska mönster samt former bildar grunden för vår tolkning och upplevelse av välbekant musik. Samtidigt kan aktiva musikaliska tolkningsprocesser genom interpretation utifrån en musikalisk grund vidga vår förståelse för okänd musik. Relationen mellan språkliggörande och utövande tolkning kan därför sökas i den musikaliska reflektionen. Den kreativa processens koppling till både det kända och okända, till både språk och utövande är här central. Gränsen för både en språkligt och musikaliskt baserad reflektion är emellertid inte fast och statisk utifrån givna gränslinjer, utan respektive reflektionsform är både dynamisk och utvecklingsbar. Och det är här vi återfinner de centrala momenten i musikalisk kunskapsbildning.

Vägen från upplevelse till reflektion går således analytiskt två vägar. Den ena vägen går via språket. Det är här vi förmår formulera oss kring musikfenomenet och denna förmåga är utvecklingsbar genom pedagogiska processer. Den andra vägen går via musiken själv och denna väg är också möjlig att pedagogiskt förändra och fördjupa. Vi får därmed ett dubbelt reflektionsbegrepp

som resultat, men med en tydlig relation sig emellan. Det går inte att utesluta den ena utan båda förutsätter varandra. Denna relation är också dynamisk i så motto att en förändring i den ena reflektionsformen påverkar den andra. Samtidigt är det återigen viktigt att betona att båda reflektionsbegreppen är analytiska. Empiriskt är de nära förenade och odelbara, men för att diskutera musikaliskt lärande och kreativitet är de användbara.

Om man följer musikpedagogiska diskussioner om musikalisk kunskapsbildning verkar det dock finnas en evig motsättning mellan en språklig och musikalisk kunskapsbildning. Språkligt baserad kunskap kring musik hänvisas till att vara ett ytfenomen medan den rent musikaliska kunskapen genom interpretation, improvisation och komposition framställs som den enda riktiga kunskapen. På samma sätt verkar många vetenskapsteoretiska diskussioner kring forskning inom det konstnärliga området ha fastnat i samma dikotomi. Det jag hävdar i denna essä till en god kollega är dock att det är i dubbelheten utvecklingspotentialen finns. Återigen, både språkliga och musikaliska kunskapsprocesser är dynamiska och därmed möjliga att påverka för att förändra lärande och skapande. De förutsätter varandra och kan inte ersätta varandra. Relationen är således en förutsättning för lärandet även om det i det individuella fallet kan råda obalans mellan reflektionsformerna. Ibland dominerar de musikaliska dimensionerna, ibland de språkliga eller tvärtom dock aldrig att den ena helt utesluter den andra. Här har musikpedagoger från förskola till högskola en utmaning att ta sig an för att främja musikalisk kunskapsbildning på bästa sätt. Eller som poeten Göran Sonnevi så språkligt träffande formulerar det:

Musik kan inte sägas emot med annat än ny musik. *(Det omöjliga, 1975)*

Bengt Olsson är professor emeritus och tidigare dekan för Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet.

Bra musikintresse i Virserum¹

RUNE PETERSSON

FOTNOT

1) Artikeln är tidigare publicerad i Virserums första festivalbok 1997.

I Virserum har det alltid funnits ett gott intresse för musik och sång. Dock skall konstateras att det i bygden inte finns någon folklig musiktradition som exempelvis i Dalarna. Denna del av det karga Småland krävde helt andra saker av sina inbyggare än att spela och sjunga!

Det bör genast sägas att denna lilla historik inte gör några som helst anspråk på att vara fullständig utan skall uppfattas som en snabb skildring av musiken och sångens existens i Virserums socken genom åren.

Det finns skäl att tro att sången och musikens utbredning haft med kyrkans och de frikyrkliga samfundens verksamhet att göra. Redan under senare delen av 1600-talet fick sockenkyrkan en orgel och så länge har alltså musik och psalmer blandats under höga valv.

Den första frikyrkoförsamlingen i Virserum bildades i slutet på 1860-talet och då kom även andra instrument in i bilden. Gamla bilder visar hur även kvinnorna fick vara med och göra en insats i gudstjänstlivet med att spela cittra och gitarr.

Även de spirande folkrörelserna utgjorde en tidig grogrund för sång och musik. Genom tiderna har till exempel den unisona sången vårdats flitigt i nykterhetsloger och politiska föreningar av kampkaraktär. Sången och musiken gav sammanhållning och gemenskap!

Det finns också äldre bilder på små konstellationer av både stråkmusikanter och blåsare. Det var ju långt före radion och televisionen och det gällde att själv stå för underhållningen. Att bara få delta tillsammans med andra var

belöning nog!

Men enligt bestämda uppgifter var det inte alla i det religiösa lägret som såg allt av musik med blida ögon. Det berättas sålunda att i samband med att en väckelse drog genom trakten, förklarades fiolen som ett djävulens redskap!

Många fioler slogs helt enkelt sönder medan sådana väl mer världsliga instrument som klarinetter och dragspel klarade sig! Händelsen innebar förstås en svår motgång när kära och väl inspelade fioler skattade åt förgängelsen.

Vad gäller sång så fanns det tidigt körverksamhet i Virserums kyrka. Men den första organiserade kyrkokören bildades inte förrän 1918. Den är fortfarande mycket aktiv. År 1936 tillkom Virserums manskör och den var sedan verksam i ett 30-tal år.

Även frikyrkorna utvecklade sång och musik och snart fanns det hos dem flera körer, blåsorkestrar och stråkesembler. Intresset och kunnandet följdes åt i familjerna och därmed säkrades en naturlig fortsättning under lång tid.

Beträffande profan musik hade Virserum några år två dansorkestrar som spelade i folkparkerna vida omkring. Till detta skall läggas de entusiaster som ”höll igång” med sina dragspel och fioler när det stundade till dans i vägsäl och på logar!

I mitten på 1950-talet skedde något av en omstart för ”det musikaliska” i bygden. Virserums musikskola bildades och mängder av ungdomar lärde sig spela olika instrument. Några av dessa valde till och med musiken som sitt levebröd och har lyckats väl i sin yrkesutövning.

Under flera år fanns också Virserums Musiksällskap som svarade för egna konserter av betydande klass. I denna ensemble möttes människor ur olika schatteringar och samlingar vilket bidrog till en ökad gemenskap och bättre stämning i samhället.

På senare tid har utflyttningen liksom tillkomsten av TV och video ändrat mycket. Men intresset för sång och musik är alltjämt bra och bland annat finns en väl fungerande verksamhet i skolsammanhang. De konserter och andra evenemang som ordnas är också välbesökta.

Arrangerandet av Virserums Musikdagar ses nu med stor tillfredsställelse och många hoppas att denna imponerande sammandragning av flera av vårt lands mest framstående förmågor skall bli en värdefull injektion för det fortsatta sång- och musiklivet i bygden!

Rune Petersson var lokalredaktör i Virserum för tidningen Barometern Oskarshamns-tidningen.



The So What, 1986. Från vänster Per Åke Qvick, Anders Odellius, Per Levenskog och Catharina Zapfe.

Popen kommer till folkhemmet

PER ÅKE QVICK

”Sextioalet är tillbaka” löd en tidningsrubrik häromdagen. ”Tillbaka”? When did it ever leave? För mig tog aldrig sextioalet slut. En tid som var så fylld av energi, framtidstro och kreativitet att man häpnar är svår att motstå. Jag var alldeles för ung för att avnjuta det hela på plats (visst var jag med kroppsligen men inte riktigt andligen) fast jag har kompenserat det hela efteråt genom att lyssna och läsa. Tyvärr är det inte riktigt detsamma men det får duga i brist på bra tidsmaskiner.

Jag har med andra ord tillbringat en stor del av mitt liv med att dammsuga sextioalets alla företeelser och vad jag tänkte presentera här är brottstycken ur en uppsats med namnet ”Popen kommer till folkhemmet” som jag skrev i mitten av 90-talet. Den behandlade hur recensenter och andra bemötte den nya popkulturen i början av just sextioalet.

Idag när musikjournalister till varje pris försöker hänga med och verkligen ha koll på vad som är nästa stora musiktrend och helst också vara före publiken med att upptäcka den kan det vara berättigt att erinra sig att så inte alltid har varit fallet. På 50-talet dröjde det åtskilliga år innan rock'n'roll togs upp av medierna i någon större utsträckning. 60-talets popvåg från England blev snabbare uppmärksam i tidningarna men det skulle ändå dröja några år innan Beatles och de andra popbanden faktiskt togs på allvar.

Jag tror på popen, jag tror att om fyra-fem år kommer folk att tänka annorlunda, då anses kanske Beatles och Shadows och de andra som fina musiker, som de verkligen är. (Klas Burling, *Bildjournalen* 48/1963).

Enligt de allra flesta rockhistoriker rådde det stiltje på musikfronten under åren 1959–1963, men det är en sanning med modifiering. Under de här åren dök det upp en hel del stilbildande artister som till exempel The Shadows

som fick en hit med låten *Apache* 1960. Den skivan blev startskott för den mängd av instrumentalband som var populära i början av årtiondet. 1960 gavs även låten *The Twist* med Chubby Checker ut och fungerade som en ny-tändning för en mera hårdsvängande rock. Även The Shirelles blev populära 1960 vilket ledde till att en mängd så kallade tjejgrupper blev i ropet. Hur såg då musikbevakningen ut i tidningarna under de här åren?

Jazztidningen *Estrad* använde sig tidigt av begreppet pop istället för schlager som de andra bransch- och ungdomstidningarna gjorde. Med pop avsågs artister av så olika art som till exempel Duane Eddy och Åke Grönberg.

I *Bildjournalen* 36/1961 skrev skribenten Kåge Sandell:

Årtiondets stora skrik- och svimningsepok har redan passerat sin höjdpunkt. Om några år kommer kanske inte en enda människa att förlora medvetandet vid mötet med idolorna.

Han hävdade även att:

I USA går idolhysterin i vågor med ungefär tio till femton år mellan topparna. Nästa period kan alltså väntas 1970. Under tiden kan man förmoda att publiken kommer att sitta tyst som möss.

Trots den något skämtsamma tonen så visar skrivelser av den här typen hur svårt det är att spå framtiden.

Att representanter för andra musikstilar inte hade mycket till övers för rock-musiken är väl ett inte helt okänt faktum. I *Estrad* recenseras en rockkonsert på följande sätt av signaturen Celi:

Nu behöver man inte fordra sångröst eller ens flyktiga kunskaper om vokala utsvävningar om man tillhör den här högst speciella genren. Det räcker med att vifta på stjärten och se ut som om man är på vippen att få epileptiskt anfall.

I *Bildjournalen* 32/1963 återfinns den första artikeln om den nya Liverpool-popen: Här berättas om grupperna The Beatles, Gerry and the Pacemakers och Billy J. Kramer and the Dakotas. ”Något stort har hänt inom popmusiken. En ny stil har fötts: Merseysippi.”

I nummer 35/1963 ligger Beatles på *Bildjournalens* lista med *Twist and Shout*.

I numret därpå recenseras skivan av en anonym recensent som skriver:

Man får nästan gå tillbaka till Elvis genombrott för ett antal år sedan för att få höra något lika intensivt som den här melodin. Vi tippar att den kommer att tillhöra popens odödliga.

Nu var definitivt inte alla recensenter lika imponerade. *Showbusiness* recensent Ove Hahn skrev så här om följande låtar:

Please Please Me: En del Everly Brothers, en del Cliff, bakgrunder à la Shadows och litet munspel. Ser kanske roligt ut i skrift. Det är inte lika roligt att höra. (*Showbusiness* 4/1963).

Twist and Shout: Mer skränig, skrikig och obegåvad kan musik knappast bli. Men populärt är det givetvis och vi kan vara säkra på att Twist and shout hamnar i topp här hemma. Tyvärr. (*Showbusiness* 12/1963).

She Loves You: The Beatles börjar alltmer ha framgångar och inget lär hindra She loves you att sprida sig till vårt land. Det är en rock-skumpig historia, hjälpligt sjungen och acceptabelt spelad. Sannerligen ingen stor musik men i tonåringarnas smak. (*Showbusiness* 13/1963).

Beatles första turné här i landet hade föregåtts av en del skrivelser och de hade haft en del låtar på listan men det stora genombrottet hade inte kommit utanför England ännu. De anlände till Stockholm 23 oktober 1963. Premiären skedde i Karlstad fredagen 25 oktober. Tidningarna skrev dagen efter:

Eftersom "The Beatles" var dragplåstret får man väl i hövlighetens namn börja med dem. På scen: fyra långhåriga smalbyxade, högklackade och svartkostymerade gossebarn. De ägnade sig åt en enformig stil, och var, för att använda ett musikeruttryck, ganska corny. De spelade ofantligen orytmskt; tempona satt inte – i all synnerhet deras försök att spela valsartat beat i 'A taste of honey' var ömkligt. Det lät som amatörmässig hambo. Men i kraft av sin popularitet räddades de av det förhållandet att deras fans överröstade dem: de var mera en visuell än en akustisk upplevelse. (...) Jag kan inte finna dem märkvärdiga ur någon synpunkt. Deras landsmän, The Phantoms, som vid det här laget varit rätt länge i Sverige spelade dem ut genom reservutgången på bakgården musikaliskt sett. (Signaturen Johnny, *Nya Wermlandstidningen* 26/10 1963)

20 kronor, det är priset som frisörerna i Karlstad skulle ta för att sätta saxen i håret på Beatles. Efter den förvandlingen skulle grabbarna bli ett högst ordi-närt popband. (Jan Sjöblom, *Expressen* 26/10 1963)

Norrländska Socialdemokraten har i början av 1964 en lång debattserie om just popmusikens vara eller icke vara. Serien inleds 14 januari av Lennart Lindström som ställer frågan: ”Vad är popmusik?” Han hänvisar till Richard Hamiltons definition av popkonst och popmusik. Hamilton menar att popen är gjord för masspublik, ej bestående, billig och massproducerad. Lindström håller med till viss del men inte helt. Han menar att dylika generaliseringar är felaktiga då det faktiskt finns popkultur som är bra.

Lindström artikeln avslutar med en vision så där femton år in i framtiden där 1964 års tonåringar som vuxna säger:

Tänk vad de vuxna var konservativa på 60-talet. Tänk vad de klankade på vår popmusik som ju idag anses vara lika fin som jazzmusiken och nästan lika vacker som den finaste klassiska musik. Fast den här ”Swich-musiken” som kom för några år sen är verkligen förskräcklig. Vilken tur att man var ung under musikaliska decennier.

20 januari får Lennart Lindström svar på tal av Duff Deutgen:

Förr spelades fin jazz runtom på landets dansbanor – nu vrålar twistidolerna sina oartikulerade brunsttjut uppbackade av elband med 40.000-kronorsförstärkare.

21 januari fortsätter debatten med poeten Budhalainen Rokka (Torbjörn Säfve).

En indifferent människa som konfronteras med popmusik har mycket svårt att frigöra sig från det infantila dundrandet. POP överskuggar allt annat, dominerar i skivhandlarnas hyllor, sprutas ut över radiolyssnarna som en äcklig gräddmos.

24 januari publiceras ett inlägg av Frille Eriksson. Han frågar sig om pop någonsin kan komma att betraktas ur konstnärlig synvinkel. Han hävdar att de jämförelser med jazzen som Lindström gjort i sin artikel inte är relevanta. ”Popmusiken lär inte kunna utvecklas nämnvärt”. Anledningen till detta anser han vara att popmusiken i första hand är avsedd att dansa till. Han menar att jazzens konstnärliga utveckling beror på att jazzmusiken lämnade dansrytmerna. Att förutse att popmusiken skulle göra detsamma var tydligen inte möjligt 1964, åtminstone inte för Frille Eriksson.

28 januari gör Duff Deutgen ytterligare ett inlägg i debatten.

Det är fortfarande en gåta hur man med gott samvete kan säga sig älska både klassisk musik och elgitarrbuller med samma varma själ. Visst är det generöst – men är det möjligt att hålla till godo med rutten potatis när man en gång smakat mors hemlagade köttbullar?

Och där avslutas debatten för den gången.

Vi kommer nu fram till den första artikel, ”Beatles: En dröm om frihet”, som placerar in fenomenet Beatles och den nya popen i ett större kulturellt sammanhang utifrån dess egna villkor. Artikeln publicerades i *Stockholms-tidningen* 6 april 1965 och var författad av poeten och kulturskribenten Leif Nylén, senare låtskrivare och trummis i bandet Blå Tåget.

Han såg Beatles som en:

...passage från den modernistiska traditionens ytterligheter av elektronmusik, konkret poesi och popkonst till den kulturrevolution bortom modernismen utanför det kulturella etablissemangets kontroll som den nya engelska pop-musiken tycktes förebåda. (*Elektriska drömmar*, 1982)

Nyléns utgångspunkt är den nya popmusikens gruppdominans eller rättare sagt fansens inriktning på just gruppen som fenomen i stället för, som tidigare varit fallet, på soloartisten. Han hävdar att soloartisten är ”ett försvar för en egocentrisk hållning, en bekännelse till det unika, jag och ingen annan.” Han menar vidare att detta får reaktionära följder med konflikten samhälle – individ i centrum medan däremot gruppen betonar kollektivet.

Leif Nylén går igenom Beatles musik, som stämmer synnerligen väl överens med bandets myt som svärfångad och obestämbär. Musiken och myten är uttryck för frigörelse. Han tar filmen *A Hard Day's Night* som ett exempel på detta. Filmen beskriver Beatles som ”en rörelse, ett oberäkneligt och undflyende förlopp. Beatles stannar aldrig upp inför kameran, de störtar ut åt sidorna, hela tiden på väg ut ur bilden.”

Ett så kallat paradigmskifte tog sin början...eller?

Per Åke Qvick är musikproducent och intendent vid Konstnärliga fakulteten i Malmö, Lunds Universitet.

Icke-latinsk skrift, Unicode och biblioteks-kataloger, förr och nu

ERIK SVANSTRÖM

Hantering av icke-latinsk skrift har förändrats mycket sedan vi tagit steget in i dataåldern. I den här texten tänkte jag titta närmare på hur den här förändringen har påverkat hur vi registrerar och söker information i bibliotekskataloger. Biblioteken ska fungera som förmedlare av information och bidra till uppbyggandet av kunskap. För att hantera all information har det skapats ett antal olika verktyg där det mest spridda är bibliotekskatalogen som ger en generell sökingång till främst tryckta publikationer. I dagens nyare system registrerar man också ofta elektroniska resurser med tryckta resurser i en bibliotekskatalog.

Datoriseringen av bibliotekskatalogerna som började på 1960-talet med Machine Readable Cataloging (MARC) och katalogiseringsnätverket Online Computer Library Center (OCLC) var ett stort steg framåt för utvecklingen av Information Retrieval (IR) vad gäller västerländska språk. Tyvärr var det till att börja med ett steg tillbaka för hanteringen av icke-latinsk skrift.¹ På korten i kortkatalogen kunde den bibliografiska informationen skrivas och tryckas med både originalskrift/tecken och i transkriberad form efter behov. Tecknen och transkriberingen kunde skrivas parallellt på kortet vilket var väldigt tydligt och användarvänligt. Ett exempel ser ni på Figur 1 på föregående sida.

Under resten av 1900-talet styrdes de flesta kommersiella västerländska bibliotekskataloger av att de bara kunde stödja tecken från American Standard Code for Information Interchange (ASCII) vilket uteslöt användandet av icke-latinsk skrift.

Sung 4) ehao hsi pen kung yang ch'uan chu /:Kung-Yang's Kommentar till Ch'un-ch'iu:/

Kommentarerna af: Ho 2) Hsiu og: Lu 4) Te Ming alias Lu 4) Yüan-Lang.
1 t'ao, 2 pen. 1863.

Kina Nr. 720.

宋紹熙本公羊傳注

FIGUR 1

Från Kungliga biblioteket i Köpenhamns gamla kortkatalog. Det här kortet är från 1940-talet. Används med tillåtelse av Bent Lerbæk Pedersen, Det Kongelige Bibliotek, Orientalisk Afdeling, Köpenhamn.

FOTNOT

1) Barnett, 2010: 7f

1983 startade dock Research Libraries Group (RLG) katalogisering med kinesiska, japanska och koreanska tecken (CJK) vilket möjliggjorde utbyte av katalogposter med icke-latinsk skrift genom RLGs Research Libraries Information Network (RLIN).²

På 1990-talet utvecklades Unicodestandarden som innebar genombrottet för hanteringen av icke-latinsk skrift i bibliotekskatalogerna. Det tog däremot en viss tid innan producenter och utvecklare av bibliotekssystem hade implementerat den nya standarden. LC uppdaterade sitt system 2005 men det tog ända till 2007 innan hela Unicode Universal Character Set (UCS) accepterades i MARCposter³. I vår nationella bibliotekskatalog för universitets och högskolor, LIBRIS, genomfördes implementeringen av Unicode 2006 men det är ännu 2012 inte möjligt att söka på exempelvis kinesiska.

Enligt Weinberg (2008) förändrades forskningspubliceringen under den här perioden. Tidigare låg fokus på att argumentera för eller emot bibliografiska poster helt utan icke-latinsk skrift, diskussioner om olika bibliotekssystem för att hantera olika icke-latinska språk, eller hur man transkriberar olika språk. Under 1990-talet och in på början av 2000-talet blev litteraturen, i takt med att Unicode framstod som framtidens standard, mer fokuserad på tekniska lösningar med detaljerade diskussioner för hur man skulle hantera icke-latinsk skrift i bibliotekssystemen.

Nu när Unicode är allmänt vedertaget så har diskussionen mer eller mindre dött ut. I allt från specifika databaser och bibliotekskataloger till internet i allmänhet förväntar sig användare kunna skriva och söka med tecken om det är relevant. Men vad gäller många svenska bibliotekskataloger så är användandet fortfarande starkt begränsat. LIBRIS saknar fortfarande möjligheten att söka med t.ex. japanska eller kinesiska tecken. Unicode är implementerat men kunskaperna om hur olika språk som använder sig av icke-latinska skrift fungerar verkar vara begränsad vilket i sin tur förhindrar att en korrekt hantering implementeras.

Erik Svanström är SUPRA Coordinator vid Nordiska Afrikainstitutet.

FOTNOT

2) www.oclc.org/research/partnership/history.htm

3) Barnett, 2010: 9

REFERENSER

Barnett, J. et al. (2010). *Investigating multilingual, multi-script support in Lucene/Solr library applications*. New Haven: Yale University Library.

Weinberg, B.H. (2008). "Cataloging in Non-Roman Scripts: from radical to mainstream practice". I Roberto, K. R. (red.), *Radical cataloging: essays at the front*. N.C: McFarland, Jefferson.



sáalåa
hydda/hut

A meeting in Ninh Binh: reflections on Buber and the ethnographic meeting point

ESBJÖRN WETTERMARK

NOTE

1) The research leading to this text would not have been possible without the continuous support and encouragement given by Håkan Lundström; I am very grateful. I am also indebted to Pham Thi Hue for guidance in the world of Vietnamese music and culture; to Jasmine Hornabrook for an unceasing enthusiasm in sorting out my English; and last but not least, Ha Thi Cau for letting yet another researcher in to her home.

2) The passage is taken from section three of *I and Thou*, in which Buber moves on to show how his philosophy of dialogue relates to man's relationship to God. The religious connotations aside, I think that this passage sums up Buber's approach to human meetings in a graphic and beautiful way. I have chosen to use a Swedish translation of Buber in the main text as I find this more evoking of the meeting point than the English translation (see page 72).

Om vi går en väg och möter en människa, som kom emot oss och också gick en väg, känner vi bara vårt vägstycke och inte hennes; hennes upplever vi nämligen bara i mötet. Av det fullkomliga relationsförloppet känner vi i det upplevdas mening vår vandring, vårt vägstycke. Det andra vederfares oss endast, vi känner det inte. Det vederfares oss i mötet. Men vi förhäver oss i förhållande därtill, när vi talar därom såsom om ett något bortom mötet.

Det vi har att befatta oss med och bekymra oss för är inte den andra utan vår egen sida; är inte nåden, utan viljan. Nåden angår oss så tillvida som vi går ut till den och förbidar dess närvaro; vårt objekt är den inte. (Buber, 2006 [1923]: 99–100)²

Ha Thi Cau is sitting hunched on a bed next to one of the metal-barred windows in her daughter's house. In her left hand she holds her cracked and mangled, but, amazingly, still working *dan nhi* – the Vietnamese two-stringed spike-fiddle. The other hand is positioning a crushed betel nut into her toothless mouth. She seems to be looking at something on the ceiling, but Cau has been blind since childhood. On the windowsill stands a yellow plastic cup filled with rice vodka; the substance she lives for, she says – that, and peanuts. On the floor, a tray with more betel, recently prepared by her daughter. The sun shines through the glassless window frame, and Cau's hunched body leaves an eerie shadow on the light green wall behind her. In front of her, easy to miss if you don't know it is there, stands my microphone.

In early January 2010, my friend and co-worker, Pham Thi Hue, and I rented a car in Hanoi, and set out to meet one of Vietnam's last *xam* singers, Mrs. Ha Thi Cau. Hue – herself a musician, and traditional music activist – knew Cau, and she had arranged our visit.

Xam is a song genre which once flourished in the northern parts of Vietnam. It was sung – and played on percussion, *dan nhi* (two-stringed fiddle) and *dan bau* (monochord) – by groups of blind beggars and musicians. Like many other genres of Vietnamese traditional music, *xam* suffered heavily during the turbulence of the 20th century. Today, the traditional *xam* repertoire has been more or less wiped out, and the occasional street singer you might encounter on the streets of Hanoi, would know little about the songs and music of their predecessors. As a singer who grew up, and spent her life, singing in the streets and marketplaces of towns and villages in the Red River Delta, Cau is often mentioned as the last authentic *xam* musician in Vietnam. Since a previous trip to Hanoi, I had listened extensively to a documentary CD with Cau and I was intrigued by her piercing, but beautiful, voice and rhythmic fiddle playing, as well as the titles of her tunes – such as *Opium* and *A drifting life*. I had heard my friends in Hanoi refer to her with deep respect, and she was always described as “the last one left”. When Håkan Lundström asked me to conduct a small survey of possible interviewees for a research project on music and sustainability in Vietnam, Cau was already high on my list of musicians to meet and talk to.

On the map, Cau’s village in the Ninh Binh province seemed to be located not too far from Hanoi, but the trip took hours. I couldn’t judge whether it was roadworks, or lack of them, that kept us crawling along, often overtaken by overlaid motorbikes. When we arrived, Cau’s daughter and son-in-law met us at the door, and in the main room, wrapped in an orange furry jacket, sat Cau. Hue introduced me and I tried to tell Cau why I was there. After being interrupted and humorously scalded for my bad Vietnamese, I let Hue do the talking. Cau gave us her consent in recording the interview and I turned on my microphone.

I won’t dwell on the details of our meeting, but, in short, the experience was everything I expected, from the difficulties of getting to the village, to her appearance and way of speaking. She had been asleep before we arrived, and although tired, she readily answered our questions, sometimes with riddles, rhymes, and joking comebacks rather than any formal answers; she asked for money to buy more booze; she was small, wrinkled, and in every way she

NOTE

2) “If we go on our way and meet a man who has advanced towards us and has also gone on his way, we know only our part of the way, not his – his we experience only in the meeting. Of the complete relational event we know, with the knowledge of life lived, our going out to the relation, our part of the way. The other part only comes upon us, we do not know it; it comes upon us in the meeting. But we strain ourselves on it if we speak of it as though it were some thing beyond the meeting. We have to be concerned, to be troubled, not about the other side but about our own side, not about grace but about will. Grace concerns us in so far as we go out to it and persist in its presence; but it is not our ob-

looked like she had lived the hard life; her *dan nhi* was old and kept together by pieces of string; she ate only peanuts, chewed betel, and drank rice vodka; when she sang her voice, coarse and searching at first, soon wowed me, as it had on my CD. Cau was authentic, the real deal, “the last one left”, the ultimate Other. When we prepared to leave, her daughter brought us a gift for Hue’s parents; a live hen, wrapped up in a plastic bag sealed with sellotape. The visit was everything I expected it to be.

But, could this really be right? How could my expectations of an 80-year-old woman in the Vietnamese countryside, seem so close to reality? The correct question might be; whose reality was I actually visiting? In hindsight, it is obvious that my experience was deeply influenced by my own preconceptions – based on stories and the disembodied voice on a worn out CD. Additional research and interviews would have challenged these preconceptions, but this meeting did not lead to any follow-ups, it became a loose thread and ended as a vibrant memory of an old musician.

Although my account of our visit to Cau has an ironic edge, I am sure most people who engage in ethnographic research have asked themselves similar questions after a first fieldwork encounter. Can this be right, are my experiences genuine or the result of my preconceptions? However, in most cases a first meeting would only be the starting point for further interviews and research, and thus the mystery of the Other would be, at least partly, dispelled, and the uncertainty surrounding the first encounter forgotten. But, maybe we should dwell a bit longer on this first meeting, because, is it not where our own background, our preconceptions and prejudices, good or bad, become the most obvious? In our enthusiasm, or disappointment, we may actually see ourselves, rather than the person or event we thought was the focus of our inquiry. Instead of erasing this moment, and disarm its spell with the theory, method, and critical thinking of supposedly objective research, we could take it as an opportunity; a possibility to look at our own stand point and reflect on how this may influence our research.

I introduced this text with a passage from Martin Buber’s book *I and Thou*, and it was Buber’s metaphorical account of the duality of human relations which made me recall my visit to Cau’s home, and the ambiguous feelings it

left me with. For Buber, human-to-human meetings are encounters where our own past comes to the fore, and whilst we may reach out towards the Other to learn about their past, we cannot see beyond the meeting point. We call out for the Other, but are left with echoes from our own past. Only by accepting our own subjectivity, can we, at least metaphorically, reach beyond ourselves and fully meet. This authentic meeting demands that I allow the Other to come against me as an individual, not as a thing, not as a preconception, but as a *thou*. The difference between *thou* and *it* – between the objectification of people and things as it, and the embrace of another individual as *thou* – is central to Buber's philosophy. Only by sacrificing the Other – the *it* – for the *thou*, only by letting go, is an authentic meeting possible. As long as the Other remains another, I can learn nothing new. Buber writes with a poetic vagueness which nevertheless brings the encounter down to earth, and he seems to imply that to leave ourselves in the mercy of the *thou* of the Other is not only to surrender to the very subjectivity of being human, but also to accept the Other as our equal. As such, Buber's text reminds us that, although our backgrounds and intentions may differ, we cannot escape the fact that we are all locked into our own humanity.

With this in mind, the ambiguity of my encounter with Cau becomes clear. Throughout our meeting, Cau remained as my preconception of the "last" musician, and for Cau I may have been just another person with a microphone. Neither of us managed, or even tried, to leave the *it* of the Other behind, and I argue that it would have been impossible for us to do so. The conventions governing our meeting – conventions of research, of age, of gender, of politics, of culture – demanded that we fully remained with ourselves. We might have called out and listened, but there was no surrender to the *thou* of the Other. Only by a mutual breakdown of conventions could we have met as I and *thou*, and any understanding gained without this sacrifice would have been an illusion. Therefore, I have to accept that our interview with Cau – the collection of information, of possible facts, of sounds, and of experiences – is nothing beyond itself, and Cau's world remains a mystery to me.

My meeting with Cau was, in this sense, never authentic. However, its very inauthenticity allowed me to reflect on my own background and to confront

my own preconceptions and ideas. For that reason the ambiguity of the first meeting should not be forgotten – or treated as mere misunderstandings, to be rectified later as our relationship with the field deepens. The meeting point is an opportunity; accepting our own subjectivity, and our being as humans among humans, will allow us to turn our gaze towards ourselves and develop beyond theory and method.

Esbjörn Wettermark is a Ph. D. student at Royal Holloway, University of London and a former student at the Malmö Academy of Music.

REFERENCES

Buber, M. (2006 [1923]). *Jag och Du*. Trans. Norell, M. and Norell, C. Ludvika: Dualis.

Buber, M. (1958 [1923]). *I and Thou*. Trans. Smith, R. G. Edinburgh and New York: T. & T. Clark, Scribner.

Fantasi

Det utforskade

Imagination

The unexplored



Peter Berry. *Leif spelar Dvořák*, 1974.

Le vieux violocelliste

PETER BERRY

Det handlar om en målning som jag ännu inte gjort. Som jag tänkt på i många år. Den föreställer min far, Leif Peter Berry, när han sitter i sin länstol. Han är gammal och tittar rakt fram i dunklet, i profil. Nästan dold i den stora stolen. Det är ansiktet och blicken som är central, som är kraftcentrum i bilden. Som är tyst på ett särskilt sätt.

Leif dog förra året. I sin stol. Han hade fått sin middag och kvällssnaps framställd på en bricka av hemtjänsten, men den stod orörd när kvällspatrullen checkade in några timmar senare. Ensam, satt han, med brickan och maten framför sig, som han inte hann med. Det var tyst i rummet. Ingen hund, fru eller barn. Det lär ha gått fort.

Flera år tidigare, när jag bodde i USA, gjorde jag en målning av Leif. Jag var långt borta i flera år. I början av den tiden målade jag Leif ur minnet eller snarare som en idé, en cellist i en virvel av ljus och energi. Som jag tänkte mig Leif när han öste av sin kraft i en soloprestation, kanske Dvořák. Själv ligger jag eller mitt alter ego, ett kattdjur, i spegeldammens framkant och är med. Det är skulle man kunna säga ett idolporträtt av Leif, av en människa som brinner men som ändå gav mig trygghet som barn.

Idag brottas jag med spåren av Leif. En känsla av skuld, av att ha övergivit, inte räckt till, samtidigt en upprördhet över att inte ha fått vara den jag tror att jag är. Jag har ett behov av att förstå och komma vidare, hitta MIN väg. Och jag rotar bland det som finns kvar och söker, verkar det som, mer eller mindre medvetet efter en förklaring.

Jag skrev en bok om en människa jag aldrig träffat. Som dog 150 år innan jag föddes. Som jag inte ens är släkt med. Det tar mig tjugo år att skriva

boken och det är först det senaste året som jag får fatt i själva berättelsen, och börjar skriva. Då är Leif död. Jag ser inte att boken har något med honom att göra, men så smångom får jag kommentarer av dem som läser manuskriptet och följer min forskning, som går ut på att boken jag skriver på något sätt representerar sökandet efter en fadersgestalt. När flera säger det, börjar jag fundera. Jag undrar om detta arbete är inledningen till något annat, det som jag egentligen vill skriva, där jag lämnar allvaret och formen för den facklitterära uppsatsen och ger mig in i det jag drömt om sedan jag var liten: att berätta sagor, på ett storslaget sätt. Är Leif med på resan och hejar på? Han hade ett överdådigt humör ibland.

Det behövs en miljö, ett tillfälle där detta kan växa. Det är uppenbart. Det är svårt att förklara vari denna miljö består. Den är bland annat rent praktisk. Ger möjligheter helt konkret. Det är också fråga om en stämning, ett slags generositet, ett blink med ögat i samförstånd... Ett överseende med mina brister och mitt bristande allvar ibland med det jag ”borde” företa mig.

En sådan miljö, en sådan stämning är ovärderlig. Det är där som drömmar, längtan kan få fäste och få en fair chans. Där kan det bli till som man anat och längtat efter. Där kan man förlösas. Det är viktigt vem som har makt att prägla en sådan miljö. På Konstnärliga fakulteten i Malmö har det varit Håkan Lundströms och Ulf Nordströms förtjänst.

Jag har lovat mig själv att mitt bidrag till festskriften till Håkan INTE ska vara ett äreminne, utan utgöra en del av ett förråd av spännade idéer och uppslag i konstnärlig anda. Det känns likväl onaturligt att gå förbi associationerna till Håkan och hans verk. De inspirerar.

Framför Håkan ligger år med lager av forskning i olika världar, både geografiskt och vetenskapligt, som han nu ämnar ge sig i kast med. Samtidigt är Håkan en man med talang och lust för det administrativa. Jag känner en släktskap med honom i det förra avseendet och skulle gärna vilja vara en resurs i det senare fallet. Som forskare är kärleken till uppgiften och viljan att dela med sig, stimulera och bygga tillsammans med andra lika viktig. Det bör man fundera över.

I mina högar ligger nu ett material och väntar på mig, precis som när jag skrev

min förra bok om den originelle folkskolläraren Abraham Haghholm och hans musik. Under tjugo år samlade jag mängder av material, som jag ordnade, idisslade och försökte se en ordning i. Som jag till slut lyckades beskriva. Nu verkar vägen utstakad i en ny riktning, mot ny materia som skiljer sig från den jag bekantat mig med under de senaste åren. Det är detta som leder mig vidare på en ny resa där jag är engagerad som person på ett annat sätt, på ett mycket nära, kroppsligt, sätt. Det är en resa som sker i en annan tid med andra avlagringar och med en annan skörhet och smärta. Det är en resa som sker i en ny form, framväxt ur den gamla, och ännu oklar men som det ser ut nu ännu mer associativ och taggig. Det är boken om min far, Leif, som pockar på uppmärksamhet. Och det är musiken som står i fokus av två skäl som jag spontant kan se. Det första skälet är att Leif är konstnär och jag vill se vad det betyder. Det andra skälet är att musik i mitt liv är ett hinder och ett löfte, står centralt som något som kan förlösa mig och bromsa mig. Musiken i mitt liv är präglad av Leif.

När jag studerade Abraham Haghholm hittade jag en människa som föreföll präglad av musik på ett sätt som jag tidigare inte reflekterat över. Det låg nära till hands att se om denna ”typ” kunde tänkas existera även i min närmaste omgivning, hos den människa som stått mig närmast i musikaliskt avseende, min far. Jag började fundera på om man skulle kunna tänka sig existensen av en ”musikmänniska” som på något sätt reagerade annorlunda inför omgivningen än andra människor. Där till exempel dofter var mindre närvarande än toner. Där det sensoriska språket var annorlunda. Jag började fundera på om jag helt enkelt missförstått min far, att han talat ett annat språk, som jag inte behärskade.

Ännu är dessa idéer fragmentariska, oklara och kanske malplacerade. De utgör någon slags energi ur vilken jag ska försöka utvinna något som kan förklaras och delges andra, som ska ha ett värde utöver min egen person – om inte får jag fundera på om det räcker med att plantera texten i min hårddisk. Det går bra, men det vore synd att inte få öppna sig mot andra, att få vara en del av ett samtal, att fortsätta en resa i andras sällskap.

Men drivkraften bakom är okuvlig. Jag upplever den som en rymd med okända kroppar, som ändå har en relation till mig, som väntar på mig, men

som omges av stark och ännu oidentifierad strålning. Det är framför allt två objekt som jag tänker på, medan jag väntar på, anar, att fler visualiseras. Och det är mycket konkret, mycket basalt: en koffert med affischer från Leifs spelningar och en bunt kort/fotografier av djur i Paris zoo som jag fick när jag var liten och bodde med min far och mor i Paris. Leif studerade på konservatoriet för den store cellisten André Navarra. Av djuren på korten har jag framför allt varit intresserad av kattedjuren. Jag har, nästan på ett instinktivt sätt, valt ut några som liknar lejon, leoparder, tigrar. Det är ett sådant som ligger i förgrunden på min målning av Leif när han spelar Dvořak.



Peter Berry är bibliotekarie vid konstnärliga fakulteten i Malmö, Lunds universitet.

Du fyller dagen med sång

SVEN BJERSTEDT

Undervisning i musik på en högskola för teater – hur bör den se ut? Svaret är knappast självfallet. För min del har jag i stor utsträckning låtit de blivande skådespelarna hitta på sin egen musik. Jag tror att vem som helst kan bli tonsättare, i en enkel och begränsad mening av ordet, utan att några särskilt omfattande förberedelser krävs. Redan efter några veckor tonsätter studenterna varsin haiku.

Det är ett ganska kortvarigt projekt. Vi pratar först lite om haikun som fenomen och om japanernas sätt att göra en dikt till sin genom att ”meditera över den en tid”, som översättaren Rolf Aggestam skriver. Jag ber studenterna att välja varsin haiku ur ett litet urval. Uppgiften är att sjunga sin haiku nästa gång vi ses. En del fastnar för de här raderna av 1600-talsdiktaren Matsuo Basho:

Du fyller dagen
med sång! Får du aldrig nog?
Lilla grå lärka

Själva steget från text till ton är centralt. Vad händer egentligen där vid gränsen mellan konstarterna? Den frågan är intressant och angelägen – men inte lätt att tala om. Under de femton år jag har använt övningen har jag helt undvikit att teoretisera eller problematisera övergången, utan bara utfärdat helt vardagliga uppmaningar. På tavlan brukar jag skriva ett litet tonsättar-recept:

läs den/lär den / smaka på den / älska den / sjung den!

När du presenterar din melodi för kamraterna vid nästa lektionstillfälle finns inga krav på att ha skrivit ner något, men du ska lära ut melodin. Du ska förmå oss andra i gruppen att sjunga den precis så som du har gjort den, så att du själv blir nöjd med vårt sätt att sjunga den.

Etthundrasjuttioåtta skådespelarstudenter har hittills utfört detta uppdrag, med lika många sånger till följd. I inget fall tycks övergången från text till ton ha medfört några betydande svårigheter.

En del av deras haikusånger klingar pop, visa, schlager – musikgenrer som har känts trygga eller inspirerande. I andra fall kan man känna att melodin illustrerar något i dikten: slingerväxter, fågelkvitter. En flicka gjorde en melodi ”i form av en rädsla”.

I steget från text till ton tillför man också något eget till det lästa. Många av de haikuläsande skådespelarstudenterna säger att de tydligt uppfattar att någonting av deras egen och kamraternas personligheter finns med i resultatet, när de har tagit steget att bli haikusjungande. Inte sällan lyckas de avslöja vem i klassen som gjort en viss sång.

Aha, förmodar jag. I ditt möte med texten finner du en ton, en melodi. När du formar den melodin med omsorg, ger du något tillbaka till texten. Den insikten kan också vara något att meditera över en tid – för blivande skådespelare och andra.

Genom åren har Bashos lärk-haiku fått många melodier vid Teaterhögskolan i Malmö. Jag har skrivit ner dem. Här är några smakprov.

Sven Bjerstedt är jazzpianist, universitetslektor i musik på Teaterhögskolan i Malmö och forskarstuderande i musikpedagogik på Musikhögskolan i Malmö.

Du fyl-ler da-gen med sång! Får du ald-rig nog? Lil-la grå lär-ka 1998 ♂

Du fyl-ler da-gen med sång! Får du ald-rig nog? Lil-la grå lär-ka 2001 ♂

Du fyl-ler da-gen med sång! Får du ald-rig nog? Lil-la grå lär-ka 2002 ♀

Du fyl-ler da-gen med sång! Får du ald-rig nog? Lil-la grå lär-ka 2003 ♀

Du fyl-ler da-gen med sång! Får du ald-rig nog? Lil-la grå lär-ka 2010 ♀

Warum? På besök i kulturarvet

BENGT EDLUND

Warum?

Langsam und zart

Den som frågar i det tredje stycket ur Schumanns *Phantasiestücke op. 12* är den milde Eusebius, och han frågar och frågar – och frågar förgäves.

Låt oss börja med att undersöka de första fyra takterna. Melodin stiger från grundtonen dess upp till ess och tar sedan sats underifrån för att nå upp till tersen f. Det är en gest som leder från stabilitet till öppenhet, och rörelsen uppåt stämmer med hur vi brukar intonera en fråga. Harmoniken, däremot, går från dominantens dominant (Ess⁷ med kvinten B i botten) till dominanten (Ass⁷) och sedan till tonikan Dess-dur – en ackordföljd som söker sig fram emot och etablerar stabilitet.

Den fras som inleder stycket öppnar alltså samtidigt som den sluter, den lyckas antyda en fråga på samma gång som den andas förvisning. Eller kanske är det vissheten som ifrågasätts? Att dessa fyra takter rymmer en dubbelhet, som man annars bara möter i de mest självlysande av poetiska formuleringar, står dock klart, och detta kan man visa genom att förstöra den motsägelsefulla balansen. Ersätt Schumanns harmoniska insegling mot tonikan med den tryggt cirkulära ackordföljden Dess–Ass⁷–Dess. Ganska trivialt och alltför prosaiskt som inledning till ett stycke med namnet “Varför?”. Ännu värre vore det att börja musiken med ett entydigt påstående: spela den fallande melodin f–ess–dess–ess–ass–dess till det nyss givna ackompanjemanget.

Till finessen hör också att låta höger hands tumme spela under vänster hand i tredje och fjärde takten. Varför? Det är inte bara att det känns skönt att få stöd för den annars så ensamma meloditonen i lillfingret. Det verkligen fina består i att tummen i förväg mumlar den ton från vilken svaret kommer att

utgå. Rimligen måste man ju uppfatta det som följer som ett svar på den ställda frågan – den nya frasen börjar på samma sätt, men ligger i ett annat register och avslutas med en fallande inflektion. När melodifrasen nått fram har emellertid det harmoniska underlaget förändrats. Svaret framstår därmed som provisoriskt, som giltigt bara under omständigheter som inte överensstämmer med dem som gällde när svaret inleddes. Liksom förut frågan, undermineras också svaret.

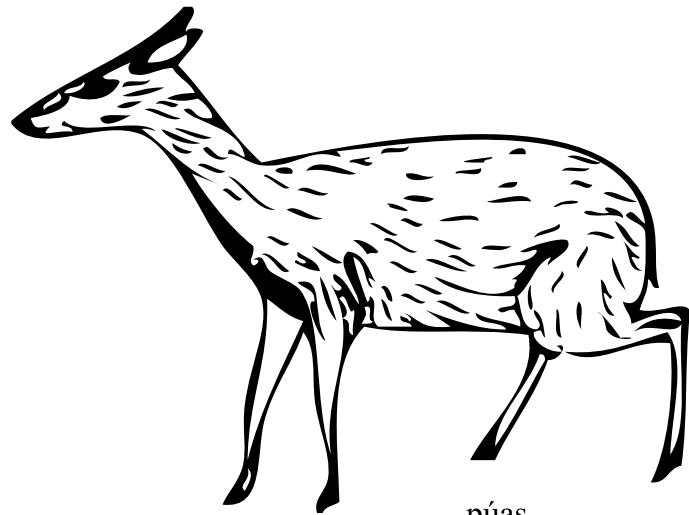
Detta mönster upprepas hela det korta stycket igenom. Frågor och svar alternerar i ständig dialog, men melodi och harmonik kommer alltid ur fas när svaren ges. Om man räknar repriserna, finns det kanske tio frågor och tjugosvar. "Kanske", därför att också skillnaden mellan fråga och svar suddas ut. Mellandelen inleds med att frågan tar svarets plats i dialogen, och sedan börjar de alltmer upprörda svaren likna frågor. Kanske stycket rymmer trettio frågor? Musiken slutar med samma fråga som yttrades i början, men nu dubbelexponeras frågan mot ett svar som alldeles verkar komma av sig.



Den fråga som Eusebius blygt men enträget ställer besvaras omgående av Florestan, Schumanns andra och mycket lidelsefulla alter ego. Man återfinner nämligen tonerna dess–c–dess–ess omedelbart efter upptakten i följande fantasistykke, och melodin stiger sedan självsäkert och passerar f på vägen upp mot sin kraftfulla höjdpunkt. Under tiden hörs tonföljden B–Ass–Dess på taktettorna i vänster hand. Rimligen måste man uppfatta detta som ett triumferande, bastant svar på allt frågande. Det fjärde stycket heter *Grillen*, ett ord som i detta sammanhang inte bör översättas med "nycker", utan med "onödigt grubbel" som i uttrycket *Grillen fangen*. Florestan avfärdar alltså Eusebius förundran med en klackspark, och den pianist som vill framhäva den romantiska ironin kan inte göra något annat än att ge sig helt hän åt frågorna och svaret.

Den fråga som Schumann ställde till oss 1837 äger en skönhet och vittnar om en existentiell kluvenhet som ännu kan förorsaka sättningar i själen. Man får tänka sig att han sjutton år senare tog den med sig till hospitalet i Endenich.





púas
muntjak/barking-deer

Kuba 2001: musik, politik och den sociala dimensionen

HENRIK FRISK

Den 13 september 2001 reste jag till Kuba för att delta i International Computer Music Conference (ICMC). Det finns flera omständigheter med den resan som gör den väldigt speciell men låt mig börja med att säga att jag blev helt och fullständigt betagen av Kuba och Havanna: musiken, maten, dofterna, smakerna, cigarrerna, ljuset, värmen, havet, människorna, bilarna... Om möjligheten och förutsättningarna hade funnits, och om den politiska situationen hade varit mindre komplicerad, så hade jag flyttat dit vilken dag som helst.

Endast två dagar efter terrorattentaten i New York, Pennsylvania och Virginia den 11 september 2001 var det väldigt dramatiskt att flyga. Precis när vi kom in på Kastrup inleddes två tysta minuter för offren i USA och jag har upplevt få saker lika skrämmande som en helt tyst incheckningshall. På den franska flygplatsen Charles de Gaulle utanför Paris, där vi mellanlandade, patrullerade militären med skarpladdade vapen och säkerhetskontrollerna skapade, bokstavlig talat, kilometerlånga köer som ringlade sig fram genom flygplatsen. Väl framme på Kuba märktes det dock inte mycket av vare sig Al-Qaeda eller skräcken som hade spritt sig från USA till Europa; skräcken för en ny världsordning där den vite mannen inte längre befann sig högst upp på näringskedjan. Kubanerna tog det hela med ro. De hade förstås redan fått sin beskärda del av terror i olika former, både inhemsk och den med utländska avsändare, så kanske var de vana. Men vid den här tidpunkten, innan det amerikanska fånglägret i Guantanamo Bay placerade Kuba i centrum för kriget mot terrorismen, kändes den lilla ön i Karibiska havet just då som den säkraste och tryggaste platsen på jorden. Inte sedan revolutionen och

Batistas fall 1959 hade USA haft mindre fokus på den till paradiset förklädda lilla kommunistiska enklaven.

På det lite mer personliga planet var ankomsten till Kuba i verkligheten början på en helt annan och mycket längre resa. Detta var första gången jag deltog aktivt i en konferens och festival som kombinerade konstnärliga och akademiska metoder för kunskapsbildning. Mitt eget bidrag var förvisso helt på den konstnärliga sidan, ett framförande av en improvisation för saxofon och dator, men det var omtumlande och inspirerande att ta del av de många exemplen på kunskapsöverföring mellan konserterna, installationerna och konferenspresentationerna. Musiker är generellt sett ganska ovana att öppet redovisa och dela med sig av sina metoder, och jag var inget undantag. Efter att i många år ha fostrats i en tradition av att delvis dölja ens egen kunskap blev det därför nästan skrämmande att bevittna denna öppna, om än formaliserade, kommunikation kring musikrelaterad kunskap. Mycket kan sägas om just ICMC som företeelse¹ men för mig var denna konferens på Kuba den injektion som fick mig att bestämma mig för att fullfölja mina planer på att doktorera, även om jag då inte var klar över om min avhandling skulle vara i huvudsak konstnärligt eller musikteknologiskt orienterad.

Den tredje omständigheten som gjorde Kubabesöket speciellt lärorikt och utvecklande var det sätt på vilket den politiska och sociala situationen i landet påverkade konferensens inriktning och betydelsen av att detta var första gången ICMC arrangerades i Latinamerika. ICMA som årligen organiserar ICMC är en organisation djupt rotad i den amerikanska akademiska och elektroakustiska miljön, sprungen ur den forskning som bedrevs på Columbia University och en handfull andra universitet, samt på företag som Bell labs och Xerox labs med början på 1960-talet. Endast två gånger tidigare hade konferensen sedan starten 1974 ägt rum utanför Nordamerika och Europa. USA:s embargo mot Kuba borde ha gjort det omöjligt att få ett arrangemang som ICMC 2001 på benen, men det undantag som kan ge amerikanska forskare och akademiker inresetillstånd till Kuba för konferenser och liknande gav dessa möjligheten att delta. Trots detta var beslutet att förlägga konferensen, som planerades av bland andra kanadensaren Andrew Schloss, i samarbete med den kubanska elektronmusikstudion Laboratorio

FOTNOT

1) ICMC kritiserar ofta för att vara en alltför tekniskorienterad konferens på bekostnad av den konstnärliga kvaliteten. Detta samband var dock inget jag reflekterade över 2001 i Havanna. Visst lämnade en del konserter en hel del övrigt att önska, men det gjorde även de för mig då svärgenomträngliga presentationerna. Snarare blev jag istället fascinerad och inspirerad av det jag upplevde som akademiskt fokus och kunskapsorienterad kommunikation.

FOTNOT

2) Att utvecklingen av DeMuDi/Agnula inte längre är lika aktiv betyder inte att möjligheterna för musik- och mediaproduktion på Linux har blivit sämre. Tvärtom så var en av anledningarna till att nämnda distributioner försvann att de alternativ som efterhand dök upp blev mer attraktiva eller hade större resurser. Fedora, Ubuntu Studio, 64 Studio och JackLab är idag populära Linuxdistributioner med tydligt fokus på musik.

3) De mexikanska skolorna påbörjade migrationen 1998 (Kahney, 1998)

4) www.desktoplinux.com/news/NS7137390752.html

5) www.desktoplinux.com/news/NS6755477184.html

Nacional de Música Electroacústica och med dess grundare, den kubanske elektronmusikkompositören Juan Blanco som hedersgäst, till Kuba långt ifrån okontroversiellt. Flera av deltagarna uttryckte bland annat missnöje med att den tekniska utrustningen i konsertlokalerna var så dålig. På grund av embargot hade Kuba inte möjlighet att i någon större utsträckning köpa licenser till operativsystem, eller någon annan mjuk- eller hårdvara som tillverkats av amerikanska företag, utan var tvungna att förlita sig på produkter från länder som inte omfattades av exportförbudet. Men även i den mån man över huvud taget kunde få tag på utrustning gjorde den ekonomiska situationen och de dubbla valutorna det svårt för mindre organisationer att finansiera inköp och investeringar. Bland annat av dessa anledningar var ett av konferensens teman musikproduktion med öppen mjukvara, eller *Open Source* som det ofta benämns, som med sin tillåtande licens och låga pris är ett attraktivt alternativ. Till konferensens preceedings följde en CD med ett komplett Linux-baserat operativsystem, DeMuDi (senare Agnula), skapad speciellt för multimediaproduktion.² Workshops kring det temat arrangerades och flera exempel på implementationer gavs och därigenom blev resan för mig således också början på min egen övergång till Linux och *Open Source* – ett lika politiskt som ideellt beslut.

Under den här utgåvan av ICMC ser vi alltså inte bara ambitionen att kombinera akademiskt och konstnärligt orienterade uttrycksformer (även om de akademiska som så ofta tenderar att ta överhanden). Här finns även en önskan att koppla dessa aktiviteter till den lokala sociala och politiska miljön i värdlandet, och därmed öppnas på ett reellt sätt dörren till ett alternativt, och mindre Nordamerika/Europacentrerat omvärldsperspektiv, med radikala förslag på hur konkreta problem med sin rot i samhällsstrukturerna kan lösas, om än i liten skala. Redan i slutet av 1990-talet lämnade några länder i Latinamerika proprietär mjukvara till fördel för öppen källkod inom stat, administration och skola³ (vilket även t.ex. staden München gjorde 2003⁴ och Frankrike gjorde 2007⁵). För länder med begränsade offentliga resurser finns det stora summor att spara på licensavgifter. Min poäng här är inte att ICMC 2001 banade väg eller direkt inspirerade till stora förändringar i hela staters upphandling och organisation. Jag tror inte att det var det

som skedde. Däremot menar jag att konsten i allmänhet, delvis tack vare sina visionära kvalitéer, har en unik och underutnyttjad förmåga att bidra till nyskapande kunskapsbildning som i sin tur kan komma många andra områden till del. På ett mer lokalt plan gavs i och med konferensen den lokala elektroakustiska miljön i Havanna möjlighet att ta del av kraftfulla verktyg och en stor kollektiv kunskap om alternativ musikproduktion till relativt låga investeringskostnader. Även om vi numera närmast tar för givet att en billig laptop och en handfull program är allt som behövs för att jobba med elektronisk musik på dator, vilket inte är helt sant ens idag, var situationen en annan för drygt tio år sedan. Då var dessa aktiviteter fortfarande i stor utsträckning förbehållet stora och välfinansierade forskningscentra och studios i framför allt USA, Tyskland, Italien och Frankrike.

Trots sin på många sätt svåra nutidshistoria är Kuba en på alla sätt välutvecklad och otroligt sofistikerad musiknation som står stadigt på egna ben – en veritabel musikalisk smältdegel som har kombinerat flera musiktraditioner och skapat och förfinat ett alldeles unikt uttryck: en musik, frestas man att påstå, som borde klara sig utomordentligt bra utan ett akademiskt elektrokustiskt inflytande. Lite tillspetsat kan man fråga sig exakt vad en EA-tonsättare som amerikanske Milton Babbitt skulle ha kunnat tillföra den legendariske kubanen Chuchu Valdés och hans musik?⁶ Men, denna fråga är egentligen fel ställd. För det första har Juan Blanco alltsedan sextioalet, och relativt isolerad från utvecklingen i resten av världen, arbetat med en egen elektroakustisk musik, till en början med ganska begränsade medel. Tidigt närmade han sig Kubas rika folkloristiska traditioner och på så vis var kopplingen mellan det traditionella och lokala, och det nyskapande och teknologiska, redan etablerad långt innan ICMC 2001. För det andra är frågeställningen i huvudsak ett traditionsbevarande resonemang som bortser från kulturens naturliga utveckling i mötet med det främmande. Musik har alltid utvecklats sig och rört sig genom olika faser, genom möten med andra stilar och genom att nya instrument och tekniker utvecklas. När en stil stabiliseras och utvecklar sin egen idiomatik så är det kanske naturligt att vissa krafter strävar efter att preservera den och göra den ännu mer perfekt. En musik med tydliga gränser och stilistik kan ju också bidra till att skapa nationell identitet och tillhörighet, vilket man i högsta grad kan påstå att

FOTNOT

6) Det är högst medvetet jag väljer Babbitt i denna fråga. Hans omdebatterade artikel *Who cares if you listen?* (Babbitt, 1958) visar på en estetik och extrem tro på musikalisk autonomi som står i bjärt kontrast till den kubanska musikens utåtriktade och delvis funktionella uttryck.

REFERENSER

Babbitt, M. Who cares if you listen? *High Fidelity Magazine*, 8 (2), 2 1958.

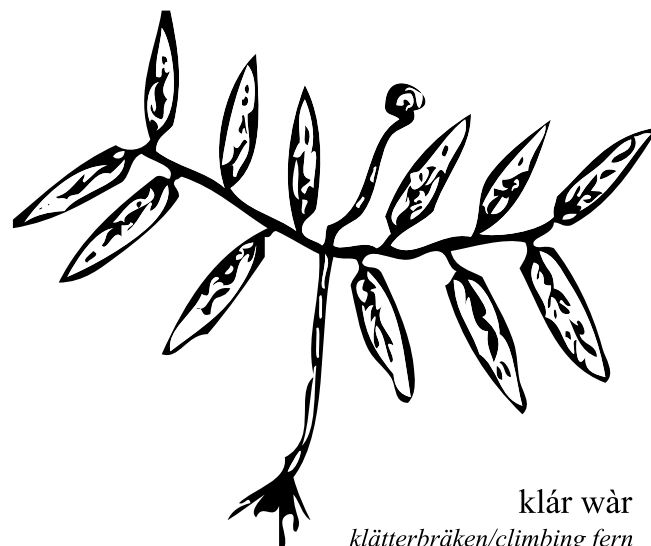
Leander Kahney. Mexican schools embrace linux. *Wired Magazine*, 1998. www.wired.com/science/discoveries/news/1998/11/16107.

den kubanska musiken har gjort. Men det är i den här sociala dimensionen som mötet mellan två kontrasterande stilar blir riktigt intressant. Inte för att bryta ner identitet men som ett alternativt sätt att utveckla och omformulera den, samt genom att skapa kopplingar och förståelse mellan olika traditioner och kunskapsmönster.

Coda

Jag hade inte jobbat på Musikhögskolan i Malmö i särskilt många år när jag vände mig till Håkan Lundström med en ansökan om ett resebidrag för min resa till Kuba. Ansökan beviljades så småningom och Håkan bad mig att skriva en reserapport när jag kom hem. Även om jag tror att jag skrev en ganska kortfattad rapport har jag allt sedan dess haft en känsla av att jag borde ha presterat en mer substantiell reseskildring. Men kanske är det först nu den har kunnat skrivas, efter att jag har gått igenom en del av det som resan i sig gav upphov till. Jag hoppas att Håkan, jag och Musikhögskolan genom denna text kan känna att plikterna är fullgjorda. Samtidigt vill jag tacka för stödet jag fick den gången; det öppnade många dörrar.

Henrik Frisk är saxofonist och forskare vid Musikhögskolan i Malmö.



klår wår
klätterbräken/climbing fern

En lyrisk berättelse

KAZUYO SUZUMURA-LUNDSTRÖM

Lite genant, men ärligt talat förstår jag inte riktigt vad "lyrik" är för något. Vi, min man Håkan och jag, använder ganska ofta uttrycket "lyrik" eller "poesi" för att beskriva saker och ting till vardags. När vi ser någon film, till exempel, säger vi, "bilderna var vackra och berättelsen var intressant, men filmen saknar poesi". "Visst, skildringen kunde varit mer lyrisk."

Jag förstår då ungefär så här: "poesi" och "lyrik" verkar vara synonymer på något sätt. Och att något inte får vara för tekniskt skickligt gjort eller alldeles för logiskt utan det måste också få oss att känna att det är mänskligt gjort. Detta är "poesi" och "lyrik" för mig.

Vi känner en liten pojke i Seattle i Amerika. Pojken är trespråkig i engelska, portugisiska och japanska och är min systers barnbarn. Han gråter ofta otröstligt efter mamma när han är hos sin mormor och de större barnen retas och kallar honom "cry-baby". Vi har känt honom sedan han var nyfödd men vi träffas inte så ofta, endast en gång om året. Som liten bebis skrek han alltid efter mammy när vi tog hand om honom.

Det var juletid och han var 2,5 år gammal. Hela familjen åkte till stan med en 7-sitsig stadsjeep och när vi kom hem var det kväll och av någon anledning blev det bara tre kvar i bilen, nämligen pojken längst bak i i bilen, Håkan och jag. Han grät inte trots att han plötsligt var ensam tillsammans med dessa skandinaviska främlingar, men han var lite tyst.

Och så frågade han: "Uncle Håkan, can you let me out?" Pojken var nämligen fastspänd i en barnstol. Håkan sade att han skulle göra det men att han

måste köra in bilen i garaget först. Vi trodde att den lille pojken skulle börja stortjuta efter mammy, storasyster, mormor och grandpa. Men det hördes inga snyftningar i mörkret. Istället hördes en charmig barnaröst med en blandning av alla känslor som han upplevt inom sitt 2,5-åriga liv: ”Thank you, Uncle Håkan!” Det var en lyrisk stund för mig och Håkan och även för pojkens del, tror jag. Väl inne i garaget hjälpte vi honom ut.

Jag tänkte efteråt på pojkens val mellan språken japanska eller engelska. Han valde uteslutande engelska i den krisartade situationen i det dunkla garaget. Han visste att hans japanska inte var tillräcklig för att få hjälp. Han visste vem som var den lilla gruppens ledare och som kunde kommunicera i detalj på engelska. Dessutom visste jag att Håkan har en lågmäld och ganska mörk röst som är rogivande och ger en lugnande effekt på folk.

I detta sammanhang, låter ”lyrisk” eller ”poetisk” möjligen som en synonym också till ”human”. Men detta är bara min gissning och möjligen har jag missförstått dessa termer totalt. Jag har gått igenom definitioner om lyrik både på engelska och japanska, drygt 30 stycken, men ändå måste jag erkänna att jag fortfarande inte förstår termen riktigt.

Jag minns endast att Edgar Allan Poe tydligen betraktade lyrik som ”brief” och Wordsworth att lyrik kan vara ”the spontaneous overflow of powerful feelings”. Dessa definitioner hittade jag på sidan 714 i Lyrik-avsnittet sammanställt av James W. Johnson i *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

Efteråt förstår jag lite bättre varför jag upplevde den lilla händelsen med den 2,5-årige pojken som ”lyrisk”. Om man tillämpar de ovanstående definitionerna av Poe och Wordsworth passar de situationen, särskilt pojkens ord: ”Thank you, Uncle Håkan!” som ”brief” och ”spontaneous overflow of powerful feelings”.

Nu blev jag ännu mer nyfiken på ”lyrik” så jag vågade anmäla mig till en serie lyrikseminarier vid universitetet. Här håller jag en låg profil bland

alla lyrikspecialisterna. Det verkar som om alla är rikt belästa och jag fick intrycket att de kan Shakespeares kända sonetter utantill! Men jag hade inte läst en enda rad av dem och inte ens Shakespeare eller de flesta västerländska lyriker, måste jag erkänna.

Jag ursäktar mig själv med att när man specialiserar sig på moderna japanska tanka-dikter hinner man inte något annat eftersom man bör gå igenom den enorma mängden av waka- och tanka-dikter genom tiderna... Men jag skämdes och känner ett stort handikapp inför seminarierna med noll kunskap om Shakespeare, till exempel.

I början av december förra året när det var sängdags sade min man att han skulle ge mig en julklapp i förhand. Han började läsa en diktaktig text högt för mig. Det enda jag förstod var att texten var på engelska men jag kunde inte hänga med i innehållet.

Det var en Shakespeare-sonett! Han menar att jag inte ska läsa dem utan höra dem när han läser upp dem åt mig. Ett verk åt gången. Den sonett som han läste upp på kvällen var nr. 1 och jag blev ledsen igen eftersom jag inte förstod ett dugg. Min man är uppenbarligen en stor optimist. ”Bry Dig inte om om Du inte förstår något alls. Du kommer att njuta av dem snart!”, var min optimistiske makes ord.

Det var riktigt. Jag började nämligen njuta av poesins rytm och melodik även om jag fortfarande inte kunde hänga med i innehållet. Shakespeares ordkonst gav mig någon sorts glädje precis som när jag lyssnar på någon främmande sång som tilltalar mig. Jag tycker mycket om den portugisiska fadosångerskan, Amália Rodrigues fast jag inte förstår texten alls men fattar vad hon sjunger om, faktiskt.

Vi har endast kommit fram sonett nr. 6 i nuläget. Håkan berättade att han heller aldrig aldrig läst Shakespeares sonetter. Så nu somnar jag ofta in till en Shakespeare-sonett.

Lyrik är ändå inte något helt främmande för mig, för jag har länge diktat i den japanska tanka-traditionen, och jag kan inte låta bli att undra om mina dikter är lyriska. Här följer några exempel i svensk översättning:

Med vita vinets
värme kvar på kinderna
efter kvällsmaten
promenerade vi
i den ljusa vårnatten.

I ett blågrönt hav
med vågor av veteax,
ständigt böljande,
har rådjuren simmat in
i Skånes skymning.

Vita björkars
gulnade blad faller av
ett efter ett.
Ljudlöst flyter de kring
i gamla offerkällan.

Mitt i en klippa
har tiden avstannat
i ett rinnande
men till is stelnat
litet vattenfall.

Mot en tunn dunge
av släta björkar bryter
i rostbrunt kyrkan,
vars innersta helgas av
en leende Messias.

Övers. av Håkan Lundström & Kazuyo Suzumura-Lundström

Kazyou Suzumura-Lundström är lärare i japanska vid Lunds universitet.

Gitarren, folkmusiken och folkligheten

CLAES OTTELID

Den svenska folkmusiken är en rar blomma. Varenda ton, varenda vändning och krusning har strukits fram ur taglets otyglade dans över folsträngar från Simrishamn till Trieriksröset. Hur många hundra fioler har det gått på varje klarinett, nyckelharpa, spilåpipa eller vallhorn? Finns det någon annan traditionsmusik så grundligt dominerad av ett instrument? Fiolens hegemoni i det svenska låtspelet är inget som kan ifrågasättas, den är ett faktum.

Eller den var ett faktum.

Och om något har förändrats, vad är då fiolen nu?

Roten, referens A.

Jo, kanske så.

Sen har vi ordet polska.

Förutom att det betecknar polska språket och en kvinnlig person från Polen, är det ju ett polskt ord. Som betyder Polen. Men i sin musikaliska betydelse betecknar det för mig och många andra det, i djupast tänkbara mening, svenskaste man kan föreställa sig. Trots nämnda konnotationer, så iögonenfallande för den oinvidde och trots polskadansens odiskutabla ursprung i vårt sydöstra grannland, känns inte bara musiken, utan ordet ursvenskt så det svider i själen. Detta kanske inte säger något annat än att samma ord kan uppfattas på flera sätt av samma person. Språkets rikedom och begränsning. Givetvis.

Ändå är den svenska folkmusiken en rar blomma.

Dess yngre utövare är såvitt jag kan bedöma nästan genomgående vänstermänniskor. Men det enda politiska parti som aktivt velat bli förknippat med folkmusiken är den populistiska ytterhögern, i form av Sverigedemokraterna. Menar dom allvar, eller har dom helt cyniskt hittat ett argument som dom andra ratat? Ja, det förefaller ganska troligt. Om Socialdemokraterna och Moderaterna i ord och handling hade stött folkmusiken i tid hade knappast SD plockat upp den i sin inventering av svenskhetsvärden att försvara mot ”hotet utifrån”.¹

Men åter till fiolen. Hela mitt liv har jag hört dessa folklåtar då och då och gillat det, men ingen har bjudit in mig i den folkmusikens värld, som många spelmän och -kvinnor beskrivit som en självklar barndomsmiljö, därhemma i Dalarna eller Hälsingland. Ingen fiol hängde på min barndoms vägg, eller någon kompis vägg. Min barndoms spelmän hörde jag på radio och TV, och det var oftare Jularbo än Eric Öst. Aldrig delikatesser som Gössa Anders eller Ewert Åhs. Och ingen av dom spelade gitarr, men det gjorde jag, så småningom. Och folkmusiken hyste inte minsta intention att ta mig vid handen och leda mig och min gitarr in i sin förtrollade polskavärld. Ville jag dit, fick jag gå ensam och utan vägvisare.

Ett sällan uppmärksammat faktum är att valet av instrument har en avgörande betydelse för vilken musik man kommer att lyssna på. Man spelar sitt instrument, man lär sig att älska dess klang. Man lyssnar på musik där instrumentet förekommer, och lär sig att förstå den musiken. Detta är skelettet i musikerns individuella fördjupning, en sorts specialiseringsprocess. Men det finns kollektiva parametrar: landets, kultursfärens musik, tidens musik. Den flyter in i oss som luft och vatten; oreflekterat och gratis. Den blir vår vare sig vi vill eller inte.

Gitarrens spelplan är i och för sig gigantisk. I alla sorters populärmusik från schlager till jazz fyller den sin plats i snart sagt hela världen. På en del kulturskolor beklagar man sig över att ”ungarna bara vill spela gitarr” medan andra instrument ter sig utrotningshotade. Men gitarren utanför den breda mittfåran är en annan historia.

I den klassiska musikens värld är den ett undantag, nästan ett kuriosum, som

FOTNOT

1) Folkmusikens vänstertillhörighet är kanske vid närmare påseende inte av så gammalt datum. Under 70-talet var ”fiol-vänstern” ett etablerat begrepp, när den pågående vänstervågen gjorde ”folkets kultur” till ett nyckelord. Därefter har folkmusiken behållit en aura av folklig radikalitet som i förstone är ganska svår att para ihop med det nationella vurm som varit ett starkt och konservativt inslag i folkmusikrörelsen sedan mitten av 1800-talet eller så. Förutom den legitimitet som folkmusikens odiskutabla folklighet ger, kanske förklaringen delvis finns att söka i den på många sätt konservativa hållning som, paradoxalt nog, präglar den svenska vänstern.

man inte ens tänker på förrän den själv, försynt, knackar på dörren.

Inom folkmusiken, som trots allt förändrats kraftigt de sista trettio åren, är den numera välkommen, men helst som svängigt komp till fiolerna, och den får nog ta initiativet själv. Och fixa PA.

Men är inte gitarren folklig?

Jo, den är folklig som frälsningsarmén var folklig. ”Frälsis”, vars strängospel på gator och torg gav upphov till det envisa epitetet ”Jesusknäppare” om den akustiska gitarren. Ett ”piginstrument” har den kallats, ungefär som dragspelet har setts som ett ”dränginstrument”. Dess folklighet är kort sagt av det vulgära, underklassiga slaget. Och sånt sitter i, som en tatuering. Hög är tröskeln till konserthuset, stängd är dörren till Zornmärkesjuryn. Näcken stryker sin fiol, Paganini likaså. Så är det bara.

Wynton Marsalis påpekade skarpsynt i en intervju att den stora musiken inte kommer oss till mötes, utan vi måste komma till den. Jag ser en stor och generell sanning i detta. Innan vi ens kan börja fundera på vår egen insats måste vi gå musiken till mötes och förstå den på dess egna villkor. Och bara genom att fullfölja den processen kan vi påbörja vår egen tillämpning.

Denna konversation, ungefär, har många intrumentalpedagoger upplevt:

- Jag skulle vilja lära mig att spela jazz.
- Jaha, vilken sorts jazz lyssnar du på?
- Jag lyssnar aldrig på jazz.

Det är ungefär som att säga ”Jag skulle vilja lära mig att tala franska, men jag behöver inte förstå språket”.

Vi måste förstå språket, även det musikaliska språket, och om jag ska spela fiollåtarna på min gitarr måste jag gå till folkmusiken, som jag tidigare gått till mitt instrument, gå på djupet och hitta förståelsen och tillämpningen.

När sålunda fiolen tryggt klingar vidare någonstans därinne i bröstet, måste en annan lika krävande lojalitet tillgodoses: Det måste bli gitarrmusik av det. Också.

Och när jag skriver en ny polska måste, i enlighet med samma princip, den gamla polskans gestik och inre liv vara intakt, men någonting måste vara nytt, som när ett släkte lever vidare men individer föds och dör.

På CD:n *Alonso's Tune*, utgiven denna vår 2012 har jag försökt leva upp till det som beskrivs ovan. Det *känns* både nytt och fräscht, men vad är det som är nytt? Att använda olika trummor i svensk folkmusik är inte det minsta nytt längre. Att låta gitarren vara melodibärande är inte vanligt, men det är inte nytt, det heller. Mina egna låtar är förstås nya, och kombinationen av referenser är ju unik i ett avseende: den är min egen.

Och där har vi kanske alla en chans att hävda en smula individualitet i den stora traditionen: förr eller senare har vi byggt upp ett personlig kombination av referenser och utmaningen ligger kanhända i att ge röst åt denna särskilda mix som livets tillfälligheter och våra individuella böjelser, inklusive vårt val av instrument, skapat.

Och kanske kan vi då bli som den svenska folkmusiken: rara blommor.

Claes Ottelid är gitarrist och lektor vid Musikhögskolan i Malmö.



Ola Billgren (1940-2001). *Trädgård, tidig morgon*, olja på duk 1995. Foto Bengt Melliander.

Musiken är mitt modersmål

HANS PÅLSSON OCH PETER BERRY

Ett samtal har ett eget liv. Det slingrar sig fram längs egna associationsbanor. Mitt samtal med Hans Pålsson följde ett eget spår som jag vill skissera här och ibland med Hans egna formuleringar. Allt vi talade om får inte plats. Mycket av det vi berör kan man läsa i Börje Stålhammars bok *Musiken tar gestalt* (2009) där flera sidor ägnas just åt Hans. Den här texten är mer kaotisk och ett slags avtryck av vad som utspelades i Hans vardagsrum i Lund, under Ola Billgrens röda tavla *Trädgård, tidig morgon*.

Hans har skrivit mycket och ofta blivit intervjuad. Han tycker om att tala om sin konst och har en förmåga att göra det på ett sätt som engagerar lyssnaren och tar med honom i samtalet. Ett samtal blir ett gemensamt spår, inte solospel med ackompanjemang.

Hans uttrycker sina tankar i ord och musik. Sättet att resonera i tal eller spel påminner om varandra hos Hans. Det finns ett gemensamt drag som är att tolka och gestalta oavsett verktygen. Sättet att engagera sig i ett samtal eller i en komposition skiljer sig inte.

Tillvägagångssättet är reflekterande och ett uttryck för något slags flöde, en aktiv tanke som letar sig fram mot ett annat mål.

Hans beskriver sin teknik mycket konkret. Han nämner Sherlock Holmes. Likt Holmes studerar Hans bevismaterialet, noterna, med obarmhärtig precision. Noter betraktar Hans som ett brev från tonsättaren, ett vittnesbörd om dennes avsikter som måste tas på största allvar.

Holmes studerar "the criminal mind". Han försöker tränga in i objektets

sätt att vara och tänka. Hans försöker växa in i tonsättarens musik som en skådespelare i sin roll. Han blir "ett med rollen". Spelar musiken som om den spelades i det ögonblick den uppstod. Publiken ska uppleva att musiken uppstår, skapas "just då".

En skådespelare kan, betonar Hans, inte känna till allt författaren tänkt och avsett. Hans kan inte heller veta allt om tonsättarens avsikter. Han ser sig som en förvaltare av den musikaliska idé som tonsättaren en gång förvandlat till noter. I det perspektivet är den perfekta rekonstruktionen av musikstycket onödig. Det är inte negativt att det inte blir (som man tror) så som Beethoven avser, säger Hans och tillägger att detta för övrigt är omöjligt att rekonstruera. Hur ska den ursprungliga akustiken, instrumenten, sammanhanget kunna återskapas? Det klingande musikstycket är, menar Hans, ett samspel mellan tonsättaren och en observant och kreativ interpret.

Trots (eller tack vare) den ordentliga beskrivningen finns det ett utrymme för förvaltaren. Det är tydligt i musik från barock och renässans, i spelmansböcker (tillägger jag). Det förutsätts hos musikern en erfarenhet som täcker in luckorna i manuskriptet. Hur närmar man sig den, frågar jag Hans. När så mycket är avhängigt av tolkningen, hur gör man då? Man blir inte 1700-talsmänniska för att man sätter på sig peruk och spelar på en cembalo, säger Hans. Uttolkarens stora uppgift är att levandegöra musiken. En akademisk tolkning av rätt toner och rytmer efter en handbok om stil ger inte automatiskt en levande musikupplevelse.

Vi kommer in på musik och kroppslighet, hur musik tolkas på scenen i det kroppsliga uttryck som ges av solisten eller ensemblen. Resonemanget börjar med hur jag beskriver hur jag i mitt eget spel blivit inspirerad av ett framförande av barockmusik som skedde på ett mycket fysiskt sätt, genom ett samspel i ensemblen som närmast kan liknas vid dans. Hans är skeptisk. Musikens karaktär är helt avgörande för sättet man framför den. Dansant barockmusik får gärna "dansas" fram men handlar det om sorg och tårar irriteras jag av en tolkning som för tankarna till "dans på logen", säger Hans. Han hör till en tradition där man är måttlig i detta avseende. Han säger själv att han inte är ett gott exempel för sina elever. Han beskriver hur han sitter

böjd över sitt instrument, mycket nära, nästan inkrupen.

Violinisten har sin ljudlåda i hudkontakt och Hans försöker nå samma närhet på sitt sätt, böjd över pianots tangenter, nära strängar och klossar. Han skapar ett eget rum där han är väldigt intim med instrumentet. Det är inte bara hållningen eller tekniken som är ursprunget till Hans tolkning. Den kommer särskilt ur det intima rummet, närheten till instrumentet, sättet att krypa in i spelet, inte av att sitta rak i ryggen och spela skalor.

I sin bok *Tankar om musik* (2002) skriver Hans att man måste ha något att "spela om". Det finns en handling i musiken men inte en berättelse i vanlig mening. Hans tar avstånd från det konkreta: "här kommer riddaren och räddar prinsessan". "Medan jag arbetar med musiken under veckor, dagar, år, växer någon slags psykologisk historia fram för mig om vad musiken vill uttrycka." Det ska inte "vara som i en film". "Det är mer det inre förloppet, det känslomässiga förloppet. Där är musiken den suveräna konstarten. Att inte binda oss vi det yttre händelseförloppet, ett yttre livsförlopp utan vid vad som händer i en människa som utsätts för den turbulens som livet kan ge."

Hans sätt att tolka och utöva musik har sina rötter i en musikalisk uppväxt som förefaller ha varit i väsentliga avseenden kravlös och frimodig. Inga stränga krav, ingen som tvingade. Samtidigt var det inte nödvändigtvis pianot som stod i centrum, instrumentet, utan intresset för musiken. Det är på detta sätt han lärde sig sitt "verkliga modersmål", musiken. Han liknar detta vid en sorts instinkt som leder honom dit han vill när han gestaltar, ger kropp åt, en musikalisk idé.

Hans menar att det finns människor som har ett medfött sinne för "det naturliga i musiken". Man har förmågan att bygga sammanhang, i fraser. Man varierar tempo, styrkegrad och tonläge. Man känner dragningskraften från huvudnoten, hur man rör sig fram mot den, var vilopunkterna finns.

Jag har länge umgått med frågan om det finns människor som tolkar sin omgivning och uttrycker sig musikaliskt och som kanske har svårt att förstå andra språk. Som talar andra språk sämre. Vad har det för konsekvenser, frågar jag Hans. Kan en sådan människa fungera väl tillsammans med

andra "vanliga" människor? Hans svarar med exempel både på sociala och "insnöade" musikmänniskor. De flesta tillhör den förra kategorin. Jag tror ändå att han ser en viss risk att musikmänniskan blir isolerad, isolerar sig. Hans betonar vikten av att motverka detta i ett intensivt samspel mellan dem som representerar musikteori och musikvetenskap och den konstnärliga begåvningen. Hans säger att en god musiker måste bejaka detta samspel och över huvud taget ha en öppen attityd till sin omgivning. Att vara en bra musiker stannar inte vid att kunna "förstå" musiken.

Man måste ha en förmåga att tränga in i musikens väsen, att som en skådespelare tränga in i det mänskliga psyket. Konsten att gestalta musik är ett samspel mellan instinkt, begåvning och teoretisk kunskap om musikens byggmaterial och historia. Man får inte bara vara en som kan men inte vet eller en som vet men inte kan. Min egen slutsats: det förefaller som om musikmänniskan karaktäriseras av särskilt sorts känslighet, en talang för att avläsa stämningar. Och interpreten är också en vetenskapsman, tillägger Hans.

Det blir intressant att fråga Hans om hans förhållande till konstnärlig forskning. Han tycker ju uppenbarligen att det är viktigt att musikmänniskan kompletterar sin instinktuella identitet med kunskap, andras rön. Jag går ut hårt och frågar Hans när han ämnar börja skriva sin avhandling. Den skulle ju kunna handla om den egna konstnärliga processen. Hans förvånar mig. Han säger att den skulle han gärna skriva om inte all tid gick åt till tolkning av musiken och hans undervisning. Men hans avhandling skulle säkert se annorlunda ut.

Han berättar att han blev ombedd att göra en litteraturförteckning till sin bok *Tänkar om musik*. Problemet är att han inte kan säga om han läst det ena eller det andra. Det han skriver i denna bok har byggts upp med hjälp av "hundratals böcker, samtal med musiker, egna erfarenheter". Han har gärna läst böcker som är skrivna av utövande konstnärer inom olika konstarter.

I samma bok fastnade jag för det Hans skrev om "anslag", som för honom är mer än en mekanisk beskrivning, av att "slå an" en pianoton (ett uttryck Hans för övrigt ogillar. Engelskans "touch" uttrycker bättre hur en tangent skall behandlas). Det är också ett uttryck för hur man närmar sig musik, ögon-

blicket innan man tar kontakt med det man ska spela. I det ögonblicket finns en koncentration och en strategi för det som ska följa, som Hans beskriver som att känna ett lugn, att ha en inre föreställning om musikens början, att ha en klang inom sig, en dynamik. Att andas med musiken. Hans nämner författare som har talangen att "slå an", att börja med "rätt" klang som för lyssnaren rakt in i berättelsen som sedan flödar. Det är ett sätt som avviker kraftigt från den konventionella vetenskapliga texten, tänker jag, där alla slutledningar presenteras i förordet och resten av texten består av att visa hur rätt eller fel man haft. Kanske vore en sådan skribent betjänt av att tänka mer i hans termer, tänka mer på anslaget. Jag undrar hur avhandlingen skulle se ut: ingen bibliografi, inget abstract. Det lockar mig, känns befriande.

Jag läser i *Tänkar om musik* om Beethovens Diabellivariationer. Beethoven tar Diabellis enkla valstema och vrider och vänder på det, tar det genom pianistteknikens alla tänkbara svårigheter. Detta "döda" material, de tekniska komplikationerna, gör Beethoven levande. Varje variation representerar en viss personlighet och, menar Hans, får oss att ställa frågan vad en människa egentligen är. Jag tycker mig se en konstnärlig forskningsresa, där allt inte står i förordet, där faktiskt hela stycket måste följas för att förstå poängen.

Vårt samtal rör sig från den konkreta situationen, när kunskap i teknik och förmågan att tyda, tolka omsätts i spel, ges en dräkt, till det mer esoteriska, frågan om vad det är för mänsklig förmåga och egenskap vi talar om när vi talar om musik och en särskild sorts känslighet och intellektualitet. Det blir naturligt att knyta an till syftet med vårt samtal, att bidra till en bok som har längtan som tema. Ja, vad säger du Hans, vad betyder längtan för dig?

Hans: Hela mitt liv har varit längtan efter att musicera längtan, efter att få andra människor, de som lyssnar i salongen att känna den enorma glädjen, njutningen och djupet i musik.

Och någonting som liknar en längtan ska också finnas i musicerandet. Längtan kan ses som drivkraften. Den kan vara längtan efter att komma till sitt favoritställe, en oas i musiken man framför. Hans beskriver det som att släcka sin törst. Och längtan efter att gestalta musikens helhet och karaktär. Att i toner bygga en musikalisk kropp.

Jag undrar om Hans förknippar längtan, oasen, med något som går att se, någon särskild bild. Nej, säger Hans. Men något bildligt visar sig ändå rymmas i hans beskrivning av längtan och musik. Det handlar om stämningsslägen, från det mörka till det ljusa, något som öppnar sig... När en mörk klang går över i en ljus kan han uppfatta det nästan som ett ”optiskt fenomen”.

Vi sitter i Hans vardagsrum under en målning av Ola Billgren, *Trädgård, tidig morgon* (1995). Det är en bild av en trädgård, inspirerad av ett foto av Billgren som barn i trädgården hemma i Löderup, som är övermålad i rött. Man skönjer träd, ett barnansikte, ögon. Det är en bild som förefaller abstrakt, är abstrakt, med moment som är mycket konkreta. I detta liknar den musiken, säger Hans. Han känner starkt för Billgrens konst. Kanske för att den likt musiken fäster uppmärksamheten på människan och människans liv och på den omgivande naturen. I Hans musik är intresset för människan centralt, som i de psykologiska porträtten han anar i Diabellivariationerna, i Hans stora intresse för sin publik.

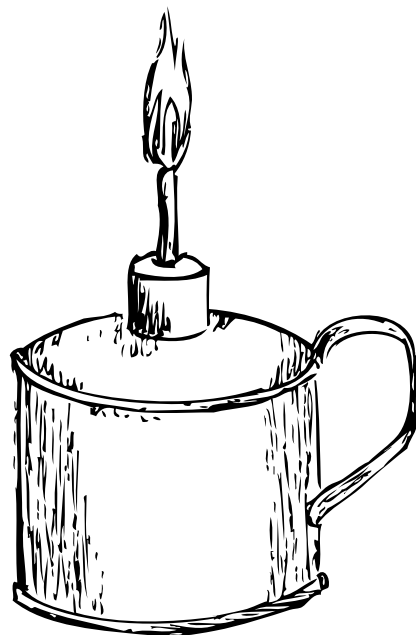
Billgrens målning ger mig en känsla av experiment, ett sätt att suddas ut och leka med det kända, där tillfälligheter, kanske misstag, registreras av konstnären och tas till vara i det konstnärliga resultatet. Det finns, inbakat i det konstnärliga uttryckets skicklighet, tekniken, en frisk vind av improvisation, att arbeta med, ta emot, det oväntade, det oplanerade. Finns även i detta avseende något i Billgrens bild som speglar Hans förhållande till musiken. Vad betyder improvisation för dig, Hans? Som klassisk pianist har du väl en ganska sträng syn på detta?

Hans svarar att han är långt ifrån låst i förhållandet till sitt instrument, har mycket lätt för att hantera musik utan noter, att harmonisera fritt. I ett konsertsammanhang är emellertid Hans restriktiv. Han nämner att tonsättare som Bach och Beethoven framför allt var mästare som improvisatörer. Det finns vittnesbörd om detta. Själv väljer Hans en måttfull väg. Kommer ett tema en gång till så gör det inte något om man levandegör det ytterligare, säger Hans. Det händer att han fastnar för en improvisatorisk utvidgning och fortsätter att använda den nästa gång han spelar ett visst stycke musik. Men det gäller att inte upprepa sin favoritfrasering utan att våga prova nya varianter. Hans uppmanar oss: ”Kill your darlings”.

Hans visar en stränghet men ger tecken på öppningar. Den erfarne musikern måste vara öppen för det fria improvisatoriska i spelet, säger Hans. Grunden är en väl planerad tolkning av ett musikstycke – ”men händer det saker så ska jag inte omedelbart säga att nu misslyckas jag, nu bröt jag med min idé. Jag ska se det som en ny möjlighet.” Hans tillägger att ju äldre han blir ju mer öppen blir han för att pröva nya saker. ”Att våga acceptera att något blev fel kan öppna helt nya vägar.” Hans använder bildkonstnären som exempel. En amatörmålare kan väl mycket väl plita dit varenda blomma, fylla i färgerna. En stor konstnär målar som Billgren och accepterar slumpen. Stor konst har ofta berikats av tillfälligheter. Själva livet är en rad tillfälliga händelser och möten som skapar det vi kallar ett liv.

Hans säger att det är svårt att beskriva vad det innebär att ha musiken som ”det verkliga modersmålet”. Är det för djärvt att påstå att Billgrens *Trädgård...* är en nyckel?

Hans Pålsson är konsertpianist och professor vid Musikhögskolan i Malmö.



kòom téey
oljelampa/oil lamp

Situationen, eller kreativitetens nyckel

ERIK RYNELL

Stora insikter kommer ofta genom att självklarheter plötsligt visar sig rymma mer än vad man först sett. Många hade sett äpplen falla innan någon insåg att denna händelse var märklig på något vis och att den rentav kunde förändra hela vår uppfattning om universum. Den triviala ytan döljer djup som bara väntar på sin upptäckare.

Så är det också med följande insikt: att det vi säger och gör får sin mening i förhållande till situationen. Alla visar vi i praktiken att vi förstår detta mer eller mindre, men den medvetna insikten visar sig likväl förvånansvärt svår att uppnå. Och när det sker leder det inte sällan till dramatiska konsekvenser och upptäckter.

Ett exempel: Efter Andra världskriget inleddes datateknikens explosionsartade utveckling och man myntade uttrycket ”artificiell intelligens”, AI. Den grundläggande idén var att människans hjärna och datorn fungerar ungefär likartat, som en maskin som processar informationsenheter i enlighet med ett fastställbart mönster. Problemet var att detta koncept inte räckte till att få maskinerna att verkligen fungera som den mänskliga hjärnan. Och teknikens utveckling åstadkom ingen förändring härvidlag. 1987 publicerade Lucy A Suchman sin bok *Plans and Situated Actions* där hon visade på skillnaden: att den mänskliga hjärnan i stället för att processa symboler är anpassad till ett samspel med omgivningen i situationen och att det framförallt är denna process som definierar mänsklig tankeförmåga. Hon inleder boken med en berättelse om hur en mikronesisk navigatör förstår sin omgivning på havet och reagerar i enlighet med denna förståelse, vilket hon låter tjäna som bild för hur människor relaterar sig kunskapsmässigt till omgivningen över huvud taget. En revolution var på väg i forskningen om människans kognitiva förmågor.

En liknande bild av en som seglar på havet använder Strindberg nittionio år tidigare i sitt *Förord till Fröken Julie*. I förordet lägger han fram det som är hans egen syn på sina rollfigurer, vilka han uppfattar, inte som fasta karaktärer med speciella egenskaper, utan som personer som hela tiden relaterar sig till de uppkomna situationerna. Strindberg skriver om ”den i utveckling stadde, den skicklige navigatören på livets flod, som icke seglar med fasta skot utan faller för vindkasten för att lova opp igen, /.../” Att det är så människor fungerar är en omvälvande upptäckt som både för Strindberg själv och för hans uttolkare fungerar som nyckel till förståelsen av hans komplexa rollfigurer. Men Strindberg är inte sen att inse att det han sett hade upptäckts före honom: ”Och ha andra gjort det före mig, så berömmar jag mig av att icke ha varit ensam om mina paradoxer, som alla upptäckter kallas.”

På ett liknande sätt, i ett kapitel benämnt ”Upptäckten av länge kända sanningar” berättar Konstantin Stanislavskij i självbiografin *Mitt liv i konsten* om den avgörande upptäckten som förändrade hela hans syn på hans eget och andras skådespeleri och blev den tändande gnistan till hela hans väldiga författarskap om skådespelarens arbete. Upptäckten var att han, när han arbetade med rollen, bara behövde låta sig ledas av tanken: ”vad skulle jag själv ha gjort om jag befann mig i rollfigurens situation?” Han upptäckte också att rollfigurens situation, eller det som han skulle kalla ”de givna omständigheterna”, gav skådespelaren allt material han/hon behövde för sitt rollarbete. Eller som en senare efterföljare, Radu Penciulescu, professor vid Teaterhögskolan i Malmö, skulle upprepa gång på gång till sina studenter: ”Låt omständigheterna mata er”. Innebörden av dessa ord skulle studenten tillfullo förstå kanske ett, två, tre eller många år senare. Men när insikten kom innebar den en förändring som var helt omvälvande för vad han/hon fortsättningsvis gjorde på en scen. Malmöskolan grundar i stort sett hela sitt goda rykte på hur denna insikt landat i olika utövare.

Upptäckten av situationens betydelse brukar således ofta följas av insikten att även andra gjort samma upptäckt. Man har alltså inte förmått se det som andra har sett för längesen. Upptäckten av situationens betydelse måste göras om och omigen och kan varje gång leda till omstörtande resultat.

Som framgår av titeln till Lucy Suchmans bok, *Plans and Situated Actions*

REFERENSER

Johnson, M. (2011). ”Embodied Knowing through Art”. I (Red). Biggs, M. and Karlsson, H. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge.

Ricoeur, P. (1987). *Temps et récit 1*. Paris: Seuil.

Rynell, E. (2008). *Action Reconsidered. Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action*. Helsingfors: Acta Scenica.

Strindberg, A. (1888, 1984). ”Fadren och Fröken Julie”. I *August Strindbergs Samlade Verk 27*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Stanislavskij K. (1951). *Mitt liv i konsten*. Övers. Maja Benkow. Stockholm: Fröleen & Comp.

Suchman, L. A. (1987, 1990). *Plans and Situated Action. The problem of human-machine communication*. Cambridge: Cambridge University Press.

myntar hon också uttrycket ”situerad”. Därefter har ”situerad handling” och ”situerad kognition” blivit nyckelbegrepp i dagens gränsöverskridande forskning om mänskligt tänkande och medvetande.

Ljuset från den insikt detta grundar sig på har också kommit att falla på en filosof som varit lite i skymundan en tid, men som nu fått förnyad aktualitet, inte minst i samband med konstnärlig forskning, nämligen John Dewey, han som myntade uttrycket ”learning by doing”.

Uttrycket ”learning by doing” har egentligen två komponenter: en som lär sig något, naturligtvis, men också att det finns något därborta i andra änden av läroprocessen, en kunskap som är kunskapsaktens föremål och som inte är identisk med individens blotta känsla av insikt. Men inte heller med en beskrivning. Världen, kunskapsinnehållet ger sig tillkänna efterhand som man engagerar sig i det praktiskt och kanske utan att man ens sätter ord på det.

Eller som Mark Johnson skriver i sitt inlägg i *The Routledge companion to Research in the Arts*:

Art, in Dewey’s view, does not so much describe or explain; rather it presents or enacts the qualities, meanings, and values of a situation.

Stanislavskij förstod att han måste ta rollfigurens fiktiva situation på allvar, som om den var riktig och att denna fortlöpande ledde till insikter som inte var fiktiva utan verkliga. Lite som den franske filosofen Ricoeur som påvisar att en handling får sin betydelse i den fiktiva världen på samma grunder som i den verkliga världen. Och att likheterna mellan verklighet och fiktion i detta perspektiv är större än skillnaderna.

Så både när det gäller fiktion och verklighet är situationen en nyckel till kreativitet, en kreativitet som långt ifrån att vara en fråga om luftiga fantasier tar sig uttryck i förmågan att aktivt och konkret utvinna de möjligheter som döljs i det till synes välbekanta.

Erik Rynell är lärare och forskare vid Teaterhögskolan i Malmö.



ktún
gaur/gaur

Den befriade kroppen – ett disciplineringsprojekt?

KENT SJÖSTRÖM

I det antika Grekland kunde man inte läsa tyst. Eftersom nedskrivna text saknade interpunktion och alla orden dessutom var sammanskrivna, var det nödvändigt att läsa högt för att via den skapade ljudbilden få en förståelse av texten. Läsaren var alltså tvungen att lyssna till sig själv för att förstå texten och följaktligen var högläsning nödvändig när någon ville tillgodogöra sig en text. Det är akademiledamoten och författaren Jesper Svenbro som i sin bok *Myrstigar* beskriver denna speciella relation mellan skriven text och läsande i antikens Grekland. Den som läser en text högt lånar sin röst - och därmed sin kropp - åt den som har skrivit texten. Relationen mellan läsare och skrivare blir en maktrelation och högläsaren sågs då som den som underkastade sig författaren. Svenbro skriver:

”Det går för sig att skriva, medan läsandet är fullt av risker. Skrivaren sätter inte sin kroppsliga integritet på spel, han äventyrar inte [...] sin kroppsliga autonomi. Han gör vad en grekisk fri man bör göra: styra, äga, kontrollera. Hans skrift syftar till att behärska läsarens talorgan, att tillägna sig det, att kontrollera det.”

Den som uttalar vad en annan person skrivit låter ju sin kropp påverkas eller förvandlas av andras tankar. En fri man kan inte utsättas för detta intrång i sin egen fysik, och Jesper Svenbro framhåller, i anknytning till filosofen Michel Foucault, hur homosexualiteten mellan män i det antika Grekland byggde på en dominansordning. Svenbro drar paralleller till att en man sexuellt penetrerar en annan man, och den penetrerade är sedd som den underordnade. Man såg det som att texten penetrerade en annans kropp i

det ögonblick den lästes högt.

Nu låter ju dessa slutsatser spektakulära, men dessa tankar är inte frukten av en nutida översofistikerad filosofi, utan stöds av en arkaisk, dorisk inskrift som man funnit på Sicilien. Om jag hyfsar språkbruket i denna inskription en aning är andemeningen den att *den som skrivit denna text penetrerar sexuellt den som läser den*. Detta är en av förklaringarna till varför man i det antika Grekland överlät högläsningen av en text åt en slav. Så långt Jesper Svenbro.

I en uppsättning av en pjäs finns det en faktor som är mer konstant än andra element: det är texten, de ord skådespelaren tar i sin mun.

I relation till texten, som i en stark västerländsk tradition ses som själva föreställningens utgångspunkt, är skådespelaren strängt bunden. Hon kan naturligtvis skapa pauser, rytmisera, använda sig av frasering, dialekt och röstläge på olika sätt, men ändå finns där en text som ska sägas. De kroppsliga valen däremot, de fysiska handlingarna, erbjuder en annan bredd och är inte givna på samma sätt i manus. Scenanvisningar kan i och för sig ses som dramatikers sätt att tränga in på den kroppsliga arenan, men scenanvisningen har aldrig fått samma styrkeposition som den skrivna repliken. Scenanvisningar kan utan större problem strykas, men det är mer problematiskt och också mer laddat än att ändra i texten. Eller det har åtminstone varit det, fram till dagens mer dekonstruerande ansatser. De kroppsliga valen däremot är förhandlingsbara i relation till texten, men också i relation till regissören, som vid sidan av texten har en stark position i skådespelarens arbete med en roll och en pjäs.

Jag har nu påbörjat en diskussion om frihet och om underkastelse, och mer specifikt om skådespelarens relation till text och till sin egen kropp.

Om man ser närmare på skådespelarens roll som konstnär jämte författaren och regissören, kan man säga att skådespelaren är i besittning av sin egen kropp på ett annat sätt än av den dramatiska texten. Det kroppsliga uttrycket har relaterats till det egna jaget, medan texten mer har relaterats till rollen och i förlängningen till författaren. Det specifika och personliga kroppsliga uttrycket, och då menar jag skådespelarens mest finstämda uttrycksmedel i hållningsförändringar, blickar och fingerrörelser, är en av skådespelarens mest

intima kreativa zoner, och därför också ett område som kan vara svåråtkomligt för instruktion och förändring.

Orden i en text är allmän egendom, alla kan uttala dem. Men den egna kroppen är just egen, och den kan inte övertas eller citeras på samma sätt som en text. En text kan bevaras i tiden som en konstant, men kroppen är underställd biologins förändring. På det sättet har kroppen ett specifikt värde för skådespelaren på scen, men den är samtidigt förgänglig och dömd att förtvina och dö. Texten är just odödlig, till skillnad från kroppen och författaren kan skörda evig ära, men skådespelaren hyllas i nuet och blir i bästa fall till ett minne eller en anekdot.

När skådespelaren strävar efter att vara en självständig konstnär är alltså kroppen ett verktyg med en speciell position.

Om man ser till teaterns utveckling under 1900-talet framträder ett kroppsligt projekt och mer specifikt för skådespelaren, ett kroppsligt frigörelseprojekt. Detta projekt är inspirerat av den nya kroppskultur som växte fram under början av 1900-talet med namn som Isadora Duncan, George Fuchs och Émile Jaques-Dalcroze, och där är ledorden rytmisk rörelse och plastik. Men inspirationen kom också ur 1900-talets demokratiska ideal och från olika moderna psykologiska skolor. Den kroppsliga tekniken däremot, är ofta hämtad från Orienten. Bland annat japansk dans och teater influerade europeisk scenkonst redan i slutet av 1800-talet, och yoga påverkade bland andra den ryske skådespelaren och regissören Konstantin Stanislavskijs syn på både psyke och kropp.

Om man ser mer specifikt på den avantgardistiska rörelsen från 1950-talet och framåt finner man en stark influens från den kroppsligt orienterade psykologin. Denna hade ofta rötterna i psykoanalytikern Wilhelm Reichs tänkande, mer specifikt i hans teorier om behovet av att frigöra en hämmad kropp, en kropp där musklerna rentav blivit till ett pansar, och i en syn på den moderna människan som störd i sin förbindelse mellan kropp och psyke. Detta tankegodis har väl varit närvarande under en stor del av 1900-talet, men i denna bioenergetiska psykologi får det också ett slags rudimentär teoribildning.

I Sverige når det kroppsliga projektet konstnärligt genombrott under 1960-talet och framåt, med övningar och tankar hämtade från Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Rudolf von Laban, Jerzy Grotowski och Living Theatre. Den kroppsliga skolningen av skådespelare vidgas från fåktning, balett och kanske mim, till en mångfald tekniker, vilket jag strax ska återkomma till.

När något ska betecknas som konventionellt eller allmänt bakåtsträvande inom 1900-talets teater, så har detta ofta förknippats med ett starkt beroende av text och av tal, en stelnad frasering eller deklamation, och med kroppar som rör sig inom ett begränsat eller vardagligt register. Kort och gott vad som kallas *psykologisk realism*, en demon som kan uppenbara sig i en mängd olika skepnader. Teaterns avantgardism har på motsvarande sätt betecknats av fysisk aktivitet, hängivenhet och offervilja, en mer utmanande kroppslighet och av att textens centrala roll har ifrågasatts. Detta har också varit en väg från realismen, mot en teater som sätter vår vardagliga verklighetsuppfattning på spel och som säger sig sträva efter något djupare, mer essentiellt i människans existens eller med målet att skildra en verklighet som inte låter sig fångas av ord, analys eller intellekt.

Skådespelaren har naturligtvis alltid haft tillgång till sin kroppslighet i olika historiska teatergenrer, men det är märkbart när det börjar utvecklas en retorik runt det kroppsliga uttrycket, och när detta uttryck blir en formulerad väg från realismen, ett uttryck som formar en egen genre.

När skådespelaren lyfter fram det kroppsliga, så är det en upprättelse av det självständiga jaget, en fri konstnär framträder, och denna ställs i relation till regissör och författare, men också till äldre, mer konventionella kolleger. Ur detta kom under 1960-talet ett intresse för improvisation och gruppteater, som inte skiljer sig så mycket från vad som idag kallas *Devised Theatre*. När regissören Lennart Hjulström arbetade med gruppteater under 1960- och 70-talet fick författaren skriva ned skådespelarnas improviserade tal och på så sätt skapa ett manus, och skådespelarna regisserade också tillsammans. Detta arbete var en del av en demokratiseringsväg, ungefär som den samtida du-reformen. I boken *Barnteater – en klassfråga från 1970* står det, lite hotfullt tycker jag, att: ”den författare som inte kan lyssna på skådespelaren och på de nya kraven kommer att ersättas av skrivande skådespelare.”; och vidare:

”Författaren måste förstå att det ordlösa är teaterfolkets språk.” Ett liknande förhållningssätt, men nu i relation till regissören, blir tydligt i skådespelaren Keve Hjelmss diskussion om skådespelarens skapande och egna relation till texten, oberoende av regissörens visioner. Ett alltför egensinnigt regikoncept kan ses som hot gentemot skådespelarens eget skapande och detta kan uttryckas i orden från skådespelaren till regissören: ”Jag vill inte vara en kula i din julgran.”

Jag vill vända tillbaka till resonemanget om skådespelarens kroppslighet så som den förts främst under 1900-talets senare del. Det har funnits en central tanke om kroppslig frihet, om vad som speciellt hindrat denna frihet och om hur frigörelsen ser ut.

Kan vi tänka oss en fri kropp? Kan vi ens tänka tanken på en kropp som är opåverkad av regler, koder eller av annan samhällelig påverkan? Vad som då visar sig är kanske en Kaspar Hauser eller en Mowgli, eller en människa utan impuls kontroll, en djurisk människa. Denna kroppsliga frihetstanke ger inte behagliga associationer, kanske blir denna fria kropp alltför påträngande, alldeles för autentisk och obehaglig – helt enkelt lite för fri. Det är inte denna bild av kroppslig frihet jag kommer att tala om här.

En annan bild av en fri kropp betecknas av ord som harmonisk, balanserad, organisk, lätt eller avspänd. I denna positiva bild finns också en tanke på en konfliktlös relation mellan psyke och kropp. Denna fria eller harmoniska kropp är idag inte allas egendom, men ändå inom räckhåll för alla de som vill arbeta för den eller kanske köpa den. Denna kropp är idag också en vara på en lukrativ ekonomisk marknad.

Denna kropp, den tänkta ideala, befinner sig på något sätt i konflikt med det moderna samhället. Familj, utbildning och arbetsliv har inte bara gett upphov till förslitningsskador, stendammslunga eller musarm, utan sägs också ha skadat den moderna människans relation till den egna kroppen genom hämningar, etikettsregler, uppfostran eller psykologiska trauman. I en tid då vi erbjuds all tänkbar kroppslig läkning finns samtidigt en misstro vad gäller vårt välbefinnande i våra kroppar. När den franske filosofen Jean Baudrillard redan på 1970-talet hävdade att ”kroppen har idag blivit ett frälsningsobjekt”

gav han uttryck för denna strävan att erövra den kultiverade, men samtidigt naturliga kroppen. Denna tendens ses än starkare i dag, när en mängd fysiska tekniker, ofta med en terapeutisk agenda inbakad, erbjuds allmänheten och där målet sägs vara bland annat välbefinnande, harmoni och frihet från stress eller spänning.

Denna misstro mot hur moderniteten har omskapat våra kroppar finner man också i retoriken runt skådespelarens kropp, i diskussionen om vad som utvecklar kroppen och om de hinder som finns för att kroppen ska bli ett verktyg för konstnärligt arbete.

Det finns en ganska allmän och okontroversiell syn på vad en skådespelare måste behärska för att ha en funktionell kropp: det kan vara en förmåga att kontrollera kroppen och låta den påverkas av tankar och föreställningar, en känslighet för motspelaren och för inre och yttre impulser, samt en sinnlig kontakt med sig själv och omgivningen. Mer generella termer som ofta används är organisk, autentisk eller spontan. Ett ännu mer generellt begrepp kan sammanfatta dessa ideal, och det är *frihet*. Vad som eftertraktas är frihet från spänning, från blockeringar eller från hämningar. Dessa blockeringar kan komma ur privata, psykologiska erfarenheter, men ofta ses dessa som underställda den inverkan samhället haft, genom urbanisering, arbetsdelning eller mekanisering.

Enligt teaterforskaren Joseph Roach är ord som spontanitet, impuls och känsla centrala för att förstå speciellt 1960- och 70-talets nyskapande teater och den speciella civilisationskritik som präglat synen på kroppen som ett fält för befrielse. Tydligast finns detta formulerat hos Jerzy Grotowski som menade att inre impuls och yttre uttryck skulle vara detsamma: skådespelarens arbete syftar till att eliminera den kroppsliga censuren. Han skriver också att ”Den moderna civilisationens livsrytm kännetecknas av högt tempo, spänning, en känsla av undergång och en önskan att dölja våra personliga bevekelsegrunder bakom masker och roller.”

Kroppen vantrivs i civilisationen, kanske också i kulturen, och den ska tas tillbaka till ett ursprungligare tillstånd av harmoni, i kontakt med jorden, eller till djurets organiska beteende eller barnets spontana och intuitiva nivå.

Guldåldern finns i detta resonemang alltså bakom oss, i tidigare utvecklingsstadier, eller i ett tänkt Shangri La där kroppslighet, visdom och förbindelsen mellan själ och kropp ännu inte förstörts av det västerländska samhället. 1900-talets kroppsliga skolning präglas framförallt av en tendens: *orientalism*. Exempel på detta är när Antonin Artaud menade att ”Theatre is Eastern” och en engelsk skådespelare vid Royal Shakespeare Company hävdar att boken *Zen och bågskyttekonsten* är den bästa av alla teaterpedagogiska manualer.

På detta vis är befrielsen av kroppen ett påtagligt anti-modernistiskt projekt, och en gångbar tradition inom europeisk avantgardism har följaktligen ofta odlats i ostörda eller lantliga miljöer, i Polen, Italien, Frankrike eller i England.

Men det finns tekniker för att befria kroppen, och mängden tekniker som erbjuds skådespelaren bör rimligtvis berätta något om hur komplicerat det är att frigöra eller utveckla kroppen. Några kroppstekniker som används regelbundet i Sverige är aikido, yoga, den japanska Suzukitekniken, Feldenkraimethodik, Alexanderteknik, Basal kroppskänedom, flamenco, afrikansk dans, tango, kontaktimprovisation, avspänning, akrobatik, massage, mim, boxning och Tai Chi. Det finns ytterligare några tekniker som också är registrerade varumärken. När jag räknar upp dessa är det inte nödvändigtvis ett tecken på avståndstagande: jag har själv undervisat i några av dessa tekniker och haft stor glädje av flera andra. Men gemensamt för dessa tekniker är den reglering de innebär av kroppen, och att de ofta kräver en expert – eller Mästare - som undervisar i dem; ibland krävs till och med auktoriserade eller diplomerade lärare. Det finns också inom vissa tekniker en strid om vad som är det korrekta utförandet, och flera av de nämnda teknikerna kräver hårt arbete, förmåga att uthärda smärta och offervilja. Mängden tekniker visar på mångfald och valfrihet och en fungerande marknad. Och detta rymmer verkligen en intressant paradox.

Den frihetliga rörelsen, spontaniteten, befrielsen från auktoriteter och andra hämmande krafter verkar ha utmynnat i en annan ordning, ett disciplineringsprojekt. Denna disciplinering bär på ett löfte om framtida frihet – mer eller mindre befogat. Kanske finns här också en parallell till dagens whiskeyvin- och chokladprovningar, där den sybaritiska njutningen är komplett

först när den formaliserats och reglerats med hjälp av en kursledare och ett smakprotokoll?

Avslutningsvis vill jag ge ett exempel på en kroppslig övning som syftar till att styrka kroppens organiska och intuitiva kraft. Övningen är tagen ur *The Drama Review* 1973.

Mål: Att öppna och frigöra bäckenregionen. Att använda andningen som en automatisk reflex och släppa fram intuitiva reaktioner.

Beskrivning: Utförs mycket långsamt.

Person 1: Ligg på rygg med benen isär, knäna böjda och fotsulorna i golvet. Andas djupt och följ din partners beröring i höfterna och med ljud.

Person 2: Ligg på knä mellan din partners ben. Pressa ditt långfinger mot partners mellangård och tryck uppåt när din partner andas ut. Glid med händerna till höftbenskammen och vrid bäckenet framåt när din partner andas in. Följ andningen och låt rörelserna bli större. Upprepa detta i en timme – låt rörelserna ta över och följ med i rytmen.

Utvärderingsfrågor: Berätta om dina direkta erfarenheter. Höll du tillbaka? Var? Vad kan din partner göra för att förstärka övningen?

Det hela avslutas med uppmaningen att ”Upprepa om nödvändigt”.

Detta drastiska exempel är inte typiskt för kroppslig träning av skådespelare, men här finns nog välbekanta drag för de som deltagit i olika övningar för att utveckla kropp och röst.

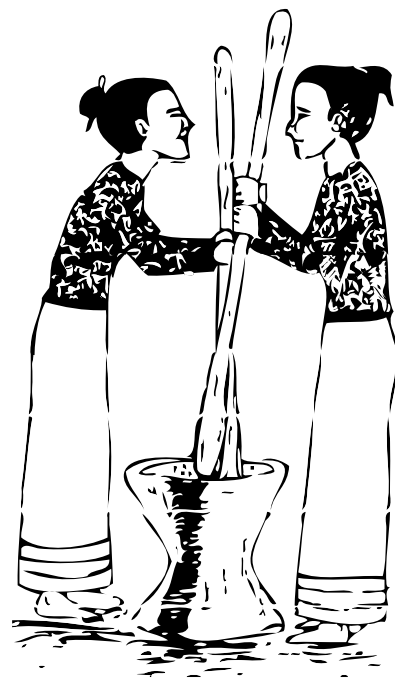
I 1900-talets försök att finna frihet bortom texten uppstod ny teater, men också en flykt undan samtiden och en underordning under nya fysiska regimer. Här skapades också en konsumistisk hållning i att utveckla det egna jaget – i sin strävan efter frihet blev skådespelaren, likt andra medborgare, också en god konsument.

Denna riktning eller tendens som jag försökt beskriva som ett kroppsligt frigörelseprojekt från i första hand texten, men kanske också från regissör och författare, tror jag är passerad och därför nu överblickbar. Jag uppfattar ofta tecken på en förändring: de gängse idealen, som klätts i termer som naturlig,

organisk eller autentisk, har alltmer ifrågasatts i och med en kritisk debatt om begreppet *identitet* som uppstått under senare år. En ökad kunskap om utomeuropeiska kulturers villkor, i bland annat en post-kolonial diskussion, har skapat tvivel om att det finns en specifik österländsk visdom eller att det finns platser på jorden där kropparna är mer ursprungliga och autentiska. Ett ökat intresse för kognitionsforskning skapar en mindre mystifierande diskussion om vad som är medvetenhet och om kroppens förbindelse med tanken, och här upplöses också motsättningen mellan känsla och intellekt.

Slutligen: *disciplinering* är naturligtvis ett drastiskt uttryck; jag skulle också kunna skriva *förkroppsligad kunskap* eller habituering in i teatersamhället. Men genom att använda ordet disciplinering vill jag uppnå en främmandegöring av vårt invanda seende i god brechtiansk tradition och på det viset också lyfta fram Bertolt Brechts inflytande på denna reflektion.

Kent Sjöström är forskare och universitetslektor vid Teaterhögskolan i Malmö.



híc nǒ plùktik
mortla ris/pound rice

The Genesis of a Violinist: SOUND MOVEMENT WORD

PETER SPISSKY

In the **BEGINNING** there was... **SOUND**. Well, that's what I was told as a 6-year-old violin adept. And of course, as a disciplined and trusting student, I took the **SOUND** to be a synonym of **MUSIC**. Through some years, the **SOUND** would be coming more and more efficiently out of my violin, as prescribed by **TEACHER**.

Many evenings, at home, when a "serious" practicing was (finally) done, my brother would drop in with an accordion, my father sat down at a piano or picked up a guitar (with the upper string often-times missing) and before long, mama would join us, singing. This was **WHY** I loved violin! This was my reward for tedious etudes and scales! Folk dances and songs filled the room. Familiar rhythms invaded my body and I would embrace the violin – a former stranger – as if it was my dance partner – and so I found the **MOVEMENT**.

My mother's timeless songs, always resounding in my ears, guided my bow, which seemed to float naturally on the waves of her voice, reading her lips, imprinting the shapes and accentuations – and so I found the **WORD**.

I believed, this double life – secret joys of folk music at home, while surviving tedious lessons and practicing the "real stuff" – was going to be my destiny. But suddenly, one day, unexpectedly, during a lesson, in a moment of neglected vigilance, the most terrible thing happened: **WORD** and **MOVEMENT** exploded out off my violin in the middle of my etude! Shocked, I attempted to apologize, "...so sorry, professor..." and "WHAT? What was THAT!?" and terrified "just... a mistake... sorry" and, actually, not so angry: "Do it again!"

and unbelievably "I beg your pardon...?" and, was he really smiling? "that was IT!" yes, big smile: "GREAT!! do it again, just like THAT!"

And so I found a NEW BEGINNING and MOVEMENT. -Growing up in Czechoslovakia of 1980s, disruption of the wall between learned and playful, in the realm of violin playing, was one of the first in the series of significant liberations: some borders were soon going to be dissolved and another wall was just about to fall...

Football pro – (con) sequences

The phenomenon of some twenty two boys, crammed in on a green field marked with white lines, running after a round thing, which they try to kick into a netted box – must seem to have very little to do with violin playing.

As well as the phenomenon of a boy, alone in a room, holding a hollow wooden box under his chin, making noises by drawing pieces of a horse-tail, attached to a long stick, across the strings – would seem to have very little to do with football.

These were the two realms in which I learned to "see", "hear" and "feel", two ways of finding myself in the world, two "languages" I exercised to, later, express myself.

On the surface I tried to keep these two worlds apart. I used to hide my violin behind the boxes of football shoes, or hiding my training bag behind the piano, tired of being called Paganini between footballers and Pelé between my violin pals.

I was perfectly at ease in both of these worlds, being hundred percent footballer in the afternoons, talking the necessary "tough language", while mornings and evenings were devoted to violin practicing, concerts and after-concert lively and (trying-to-be) sophisticated debates and talks.

When I was seventeen, an increased intensity and demands in both fields forced me to choose the one and give up the other. Difficult choice. I turned down the invitation of the Slovak junior national football team and enrolled to the Music Conservatory in Bratislava.

Body in time and space – analogy of violin and sports

Yes, true, I agree! Football and violin, as it appears to on-lookers, have not much in common. But I never looked at it from the outside. I was entirely "in" these two worlds. The very same body and faculties were involved in practical solutions, both in my practice room as well as on the grass plane.

Comparing daily practice routines of football and violin might reveal a great deal similarities and parallels about the way body is involved in process of refining and automatizing of the various technical skills.

"Embodying" – in this context an extension of the body control "outside" the body, the ball kicked, in the way it is done, won't completely "leave" the body.

As well as a ball approaching can be processed by anticipated "incorporation", not just coordination. The speed, direction of the ball is "felt" in the body before the "touch", body re-shapes and acts dynamically to receive or react.

I still remember two obvious mistakes; to be late in approach, the ball bounces on the grass a meter ahead of me and over my head; or to be too fast in approach, forced to play the ball by head or, in worst case, I run under the ball without reaching it.

Similar analogy in violin playing is shifting position and not reaching it, or overshooting, with result of comparable embarrassment. But that is how one learns...

Another interesting analogy is the TOUCH between body and matter: using the springiness and elasticity of the strings and bow, as well as that of the ball. Body eventually incorporates the external dimension, and expands. Violin (or a ball) becomes a part of the body, and thus the rigid line between inner and outer, between body and matter, is eliminated. This must be the magical intersection, which opens the possibility for human creativity to reach the universe.

It's a game! Football Match and a Concert

Both in violin playing and football, all the preparation aims at acquiring a state of "readiness". This readiness is not the amount of accumulated knowledge and skills itself. Knowledge and skills make only the basis, which makes readiness possible.

But if the knowledge and skills make the readiness possible, without an actual manifestation of readiness, they are nothing. Readiness is a transcending ability to utilize the accumulated/embodied skills and knowledge here and now, in the present moment, accordingly to the situation, in a living communication.

Finding the "epicentre" of the movement through dance

Can a bow "dance"?

First things first: Where is the dancing floor?

One enthusiastic student of mine pointed out, in sudden *lightening* of inspiration: "I got it! It is as if the string is a dancing floor, and my bow makes dancing steps!"

If bow is "dancing", the string becomes a dancing floor. Aha! One could reason *wisely*:

The flexibility of the bow and the elasticity of strings constitute the primary condition of *ignition*, a spark, which is further developed into a motion. The epicentre of the movement could thus be localized in a triangular interaction of three agencies: initiation of the movement (hand), extension/application of the initiative energy (bow) and, finally, response from the surface (string) (or – reaction).

The accumulation of the feedback between the agency of initiation and the agency of response, in a form of enclosed circular activity, creates the source for movement.

Body, relaxed, encircles the primary activity of the triangular interaction and, only as an ancillary action, amplifies the energy into a gesture.

Yes, this all sounds reasonable, but this is not what I am really looking for! Because:

This is in fact a description of "sound-oriented" approach. Body's agency is reduced to a support and amplification of the suggested primary source of movement. In this approach, the timing is controlled by a combination of the awareness of pulse (brain) and sonic shapes (ear) derived from notation.

So, how does it work? Where is the floor?

I argue that the agency of body in Baroque music has more fundamental role in timing and gestural evocation than just a support and amplification.

I propose a different epicentre of the motion: The interaction of body and space.

One could say that the bow-string interaction cannot be the epicentre of the movement, because its "motionality" is not based on a firm platform, but is determined by the motion of the body. (The "moving" body is in fact seen as a problem in mainstream violin pedagogy. There are several procedures of body-immobilization in order to secure an "undisturbed" bow-string interaction).

Body, on the other hand, is interacting with the firm platform, the floor itself. Thus I propose to establish as an epicentre of the movement the interaction of the body and the floor (whereas the bow-string interaction becomes a medium of transformation of this motion into sound).

But that doesn't seem to be the whole story either.

I realized, we (violinists) don't use feet for the actual realization of the body movement, or as the actual interaction with the floor (as dancers do).

Body is involved in "dance" gestures. This activity results in distribution and exchange of the weight on the respective leg. But we don't perform the "steps".

The actual steps, the analogical touch of the dancer's feet and the floor, are happening in the bow!

So, after all, even though body – floor interaction is the epicentre, the actual “touch” where this energy is materialized, is translated in the bow – string interaction.

An interesting example of this appeared in my workshop with a dancer (Deda Cristina Colonna). I was imitating her movements when she danced (watching her movements, which gave impulses to my playing), but in fact, her movements were reaction to my sounds (listening to my playing). She said, she depends and reacts to the sound, but on the other hand, she can feel in her body, when the sound is physically “connected” to her movements.

Thus a circle: violinist – movement – sound – (ear of the) dancer – movement – eye of the violinist – movement, is completed as a simultaneous action, without beginning, end, or linear duration. The spatial distance is eliminated and temporal sequence past – presence – future is arrested in a “lasting” momentum.

Peter Spisky is a concert master/conductor in Concerto Copenhagen and various other orchestras, and a teacher in Baroque violin at the Malmö Academy of Music

Aspects of snow

STAFFAN STORM

At Tago Bay

I came out, and looked afar –
to see the hemp-white
of Mount Fuji's lofty peak
under a flurry of snow.

Yamabe no Akahito (early 8th century)

In the early light

one could almost mistake it
for moonrays at dawn –
white snow falling down
at Yoshino Village.

Sakanoue no Korenori (early 10th century)

I look out, and snow is falling,
with the moon still in the sky.

A new day begins.
And of my dream of yesterday
not a trace remains.

Takayama Sozei (– 1455)

Aspects of Snow I.

Staffan Storm

54 *p*

Soprano: At Ta-go Bay I came out, and looked a-far to see the hemp-white of Mount Fu -

Alto: At Ta-go Bay I came out, and looked a-far to see the hemp-white of Mount Fu -

Tenor: At Ta-go Bay I came out, and looked a-far to see the hemp-white

Bass: At Ta-go Bay I came out, and looked a-far to see the hemp-white

8 *mf* *pp*

S. - j's lof-ty peak, of Mount Fu - j's lof-ty peak un-der a flur-ry, un-der a flur-ry

A. - j's lof-ty peak, of Mount Fu - j's lof-ty peak un-der a flur-ry

T. of Mount Fu - j's lof-ty peak, of Mount Fu-j's lof-ty peak un-der a flur-ry, un-der a flur-ry

B. of Mount Fu - j's lof-ty peak, of Mount Fu-j's lof-ty peak un-der a flur-ry

15 *pp* *mf* *ppp* *mf*

S. of snow, of snow, of snow, of snow, At Ta-go

A. of snow, of snow, of snow, of snow, At Ta-go

T. of snow, of snow, of snow, of snow, At Ta-go

B. of snow, of snow, of snow, of snow, At Ta-go

2

18 *pp* *rit.* *pp*

S. Bay I came out, and looked a-far, and looked a-far...

A. Bay I came out, and looked a-far, and looked a-far...

T. Bay I came out, and looked a-far, and looked a-far...

B. Bay I came out, and looked a-far, and looked a-far...

Aspects of Snow II.

Staffan Storm

♩ = 42

ppp

Soprano *mmm*

Alto *p*
In the ear - ly light one could al - most mis take it for moon - rays at

Tenor *ppp*
mmm

Bass *ppp*
mmm

5

Soprano *pp*
mmm

Alto *pp*
dawn, for moon-rays, for moon-rays at dawn, *mmm*

Tenor *p*
white

Bass *p*
white

8

Soprano

Alto

Tenor snow fal - ling down, white snow fal - ling down, at Yo - shi - no, at Yo shi -

Bass snow fal - ling down, white snow fal - ling down, at Yo - shi - no, at Yo shi -

11

Soprano *ppp*
mmm

Alto *p*
In the ear - ly light

Tenor *p*
no Vil - lage. In the ear - ly light. *ppp*

Bass *p*
no Vil - lage. In the ear - ly light. *ppp*

15

Soprano

Alto one could al - most mis take it for moon - rays at dawn, for moon-rays,

Tenor

Bass

19

Soprano

Alto for moon-rays at dawn, for moon - rays, moon - rays, moon - rays at dawn.

Tenor

Bass

Aspects of Snow III.

Staffan Storm

♩ = 58

Soprano *pp* I look out, and snow is fal - ling, I look out, and snow is fal - ling, I look out, and snow is fal - ling, *p*

Alto *pp* I look out, and snow is fal - ling, I look out, and snow is fal - ling, with the *p*

Tenor *pp* I look out and snow is *p*

Bass *pp* I look out and snow is *p*

S. with the moon still in the sky... with the moon still in the sky... with the moon still in the sky...

A. moon still in the sky... with the moon still in the sky... with the moon still in the sky... I look

T. fal - ling, with the moon still in the sky. I look

B. with the moon still in the sky. I look

S. I look out, and snow is fal - ling, I look out, and snow is fal - ling, is fal - ling, is fal - ling. *pp* *mf* *pp*

A. out, and snow is fal - ling, I look out, and snow is fal - ling, is fal - ling, is fal - ling, fal - ling. *pp* *mf* *pp*

T. out, and snow is fal - ling. A new day be - gins, *p*

B. out, and snow is fal - ling. *pp* *mf* *pp*

Copyright © Staffan Storm 2012

2

S. *pp*

A. *pp*

T. a new day be - gins. And of my dream, and of my dream of yes-ter-day not a trace re -

B. *pp*

S. *pp*

A. *pp*

T. - mains, not a trace re - mains. I look out, and snow is fal - ling. I look out, and snow is fal - ling. *pp*

B. I look out, and snow is fal - ling. I look

S. *p* look out and snow is fal - ling, with the moon still in the

A. *p* with the moon still in the

T. *p* I look out, and snow is fal - ling, with the moon still in the sky... with the moon still in the sky...

B. *p* out, and snow is fal - ling, with the moon still in the sky... with the moon still in the sky... with the

23

S. sky. I look out, and snow is

A. sky. I look out, and snow is

T. with the moon still in the sky, I look out, and snow is fal - ling.

B. moon still in the sky, I look out, and snow is fal - ling, I look

25

S. fal - ling. fal - ling. fal - ling. *ppp*

A. fal - ling. fal - ling. fal - ling. *ppp*

T. I look out, and snow is fal - ling. fal - ling. fal - ling. *ppp*

B. out, and snow is fal - ling. fal - ling. fal - ling. *ppp*

Staffan Storm är prefekt vid Musikhögskolan i Malmö.

Te

JAN-OLOF SVANTESSON

Både drycken och ordet te har sitt ursprung i Kina. Det standardkinesiska ordet för te är *chá* (där *ch* uttalas ungefär som på engelska), och liknade ord används i alla kinesiska dialekter utom i de sydliga min-dialekterna där ordet uttalas *te*. Dessa dialekter talas i den sydöstliga kustprovinsen Fujian och på Taiwan. De båda kinesiska dialektvarianterna *cha* och *te* har sedan spritts över världen.

Holländarna började någon gång under 1600-talet importera te från Amoy (Xiamen), den viktigaste hamnstaden i Fujian, och därigenom kom också Amoy-dialektens ord *te*, skrivet *thee* på holländska till Europa. Detta uttal spred sig till andra västeuropeiska länder, t.ex. Tyskland (*Tee*), England (*tea*), Frankrike (*thé*) och Spanien (*té*). Det äldsta svenska belägget för ordet *te* är enligt *Svenska Akademiens ordbok* från 1670, och ordet kom troligen till oss via Tyskland.

I många andra språk kommer ordet för te från den andra kinesiska dialektvarianten *cha*. Lite förenklat kan man säga att detta skett där man fått teet landvägen, till exempel i mongoliska *tsaj*, ryska *tjaj*, tjeckiska *čaj*, arabiska *šāy*, och *chai* i olika språk i Indien. Att många av dessa ord slutar på *j* eller *i* anses bero på att det är det kinesiska sammansatta ordet *chá'yè* 'teblad' och inte det enkla ordet *chá* 'te' som lånats in. Under senare år har denna variant också nått Sverige i formen *chai*, som ju inte används om te i största allmänhet utan om en särskild sorts kryddat indiskt te. Till skillnad från de flesta västeuropeer använder också portugiserna denna variant (*chá*). Det beror på att de inte importerade teet via holländarna utan fick det direkt från sin sydkinesiska

koloni Macau, där man talar kantonesisksk dialekt och ordet för te är *cha*.

Dessa båda dialektala kinesiska varianter, *cha* och *te*, har alltså spritt sig över världen så att många av världens språk använder någon av dem som sitt namn på te. Professor Östen Dahl vid Stockholms universitet har undersökt detta för *World Atlas of Language Structures* (<http://wals.info/chapter/138>) och funnit att i ett stickprov på 230 språk används ord som härstammar från det kinesiska *chá* i 109 språk och ord som kommer från kinesiska *te* i 81 språk. Övriga 40 språk använder andra ord.

Men varifrån kommer då det kinesiska ordet *chalte*? Ordet förekommer inte i de äldsta kinesiska texterna, vilket tyder på att det är inlånat. Man började antagligen dricka te i sydvästra Kina under den senare Han-dynastin (25–221 e.Kr.), när det kinesiska riket expanderade söderut, men te verkar inte ha blivit särskilt vanligt förrän några hundra år senare. Den första boken om te, som lämpligt nog heter *Boken om te (Chájīng)*, skrevs under Tang-dynastin av Lu Yu (733–804). Det kinesiska tecknet för te, 茶, används i den boken, och det verkar vara det tidigaste belägget för tecknet. Om man får tro kommentarerna till äldre kinesiska lexikon använde man tidigare tecknet 荼 (som alltså har ett streck mer än 茶) för att skriva ordet te. Detta tecken förekommer redan i den äldsta kinesiska diktsamlingen *Sångernas bok (Shījīng)* och betecknar där en växt med bittra blad, osäkert vilken, men kanske den växt som har det svenska namnet kålmalke.

Uttalet av tecknet 茶 är *tú* i modern kinesiska, men var troligen *la* i den äldsta formen av kinesiskan, som den har rekonstruerats av olika forskare. Ordet för te uttalades antagligen från början som *d-la* eller *lra* (enligt sinologerna Axel Schuessler resp. Laurent Sagart). När ordet lånades in i kinesiskan valde man troligen att skriva det med det redan existerande tecknet 茶 eftersom det hade liknande uttal och betydelse. Senare tog man bort ett streck och ändrade tecknet till 茶 när det betecknade te så att de båda orden kunde skiljas åt i skrift. Några forskare tror att det var Lu Yu själv, författaren till *Boken om te*, som skapade tecknet.

Återigen, varifrån kom ordet och drycken? Tebusken är inhemsk i södra Kina och i norra delarna av Sydostasien (norra Laos, Thailand och Burma), och

kineserna verkar ha börjat dricka te i de sydvästliga provinserna Sichuan och Yunnan. Kineserna hade (och har fortfarande) här kontakt med talare av ett stort antal språk som hör till flera olika språkfamiljer: tibeto-burmanska språk som på långt håll är släkt med kinesiska, austroasiatiska språk som numera omfattar exempelvis kammu och vietnamesiska och taispråk, släktingar till huvudspråken thai i Thailand och lao i Laos.

Rekonstruktionen av det äldsta uttalet av det kinesiska ordet för te, *d-la*, låter bekant för alla som, liksom Håkan, har arbetat med något austroasiatiskt folk. På kammu betyder ordet *lá* eller *hla* (beroende på dialekt) 'blad'. Liknande ord för blad finns i de flesta undergrupper av den austroasiatiska språkfamiljen, inklusive mundaspråken som talas i Indien, så det är helt klart att detta ord är inhemskt i språkfamiljen. Den engelske forskaren Harry Shorto rekonstruerar det ursprungliga austroasiatiska ordet för blad som *sla*, och det är troligen detta ord som lånats in i kinesiska i betydelsen 'teblad'. Enligt Laurent Sagart lånade kineserna ordet från något tibeto-burmanskt språk där formen *sla* också förekommer. Axel Schuessler menar att det helt säkert är det austroasiatiska ordet för blad som antingen direkt eller via något tibeto-burmanskt språk kommit in i kinesiskan.

Var det då austroasiatiska folk som började odla te? Kanske. Men de använde nog inte te som dryck utan tuggade jästa teblad. Det gör kammuerna fortfarande. På kammu heter tebusken *miang*, man odlar den och plockar bladen, som sedan ångas och läggs i bambutuber som grävs ner i jorden där de får ligga och jäsa några månader. Det jästa teet tuggas sen, ungefär som man tuggar betel. Te tuggas inte bara av kammuer utan det är (eller var) vanligt i hela norra Laos och Thailand. Den amerikanske antropologen Frank LeBar, som har skrivit om detta, menar att det var kammuer och kanske andra austroasiatiska folk som spred detta bruk till andra folkgrupper i området. Ordet *miang* finns också i majoritetsspråken thai och lao, men verkar inte förekomma i andra språk som är släkt med dem, vilket tyder på att det är ett lånord. Ursprungligen bör det ha uttalats ungefär *smiang*.

Har även kineserna tuggat te? Troligen inte, men ordet *miang* verkar däremot ha kommit in i kinesiska. I *Boken om te* förekommer inte mindre än fem olika ord för te. Ett av dem är det vanliga *chá* 茶, ett annat är *ming* 茗. I kinesiska

lexikon definieras det senare som 'te' i största allmänhet, men också som 'mat som bereds av te', 'te som äts'. Både uttals- och betydelsemässigt är det ganska uppenbart att det är samma ord som *miang*, även om kammuer och andra folk i Laos och Thailand inte äter tebladen utan bara tuggar dem.

Kammuer och andra austroasiatiska folk har traditionellt inte använt te som dryck. Drycken te heter på kammu *lää* eller *cháa*. Ordet *cháa* har nog lånats från thai eller lao, där te heter *cha* respektive *saa*, i sin tur lånade från det kinesiska *chá*. Ordet *lää* för te har kammu ganska säkert lånat från lü-folket i området Sipsong Panna på gränsen mellan Kina och Laos. Detta ord för te finns i en del andra språk i området, och kommer nog också från det kinesiska äldre uttalet *d-la* 'te' eller är kanske direkt lånat från austroasiatiska *sla* 'blad'. En äldre form av kammuordet *lá* 'blad' har alltså lånats av omgivande språk, antagligen i flera omgångar, för att till sist komma tillbaka till kammu som *lää* 'te'.

De olika orden har vandrat runt i området tillsammans med tebladen, liksom andra kulturord. Troligen användes tebladen först av något austroasiatiskt folk, som kanske kallade dem *sla smiang* eller något liknande (motsvarande *lá miang* 'teblad' på modern kammu). Senare lånades ordet *sla* 'blad' in i kinesiska, kanske via tibeto-burmanska folk. Genom olika ljudförändringar blev det till det moderna kinesiska *cha/te* som sedermera spreds över hela världen.

Jan-Olof Svantesson är professor emeritus i allmän språkvetenskap vid Lunds universitet.

Andedräkt

BIRGITTA VALLGÅRDA OCH PETER BERRY

Vi träffas i Birgitta Vallgårdas rum på Teaterhögskolan. Ett ljust rum med bekväma fätöljer. Kaffe. Utgångspunkten är Shakespeare. Birgitta undervisar skådespelarstudenterna i att spela Shakespeare. En annan utgångspunkt är hur man, via andningen, kan närma sig en text, uppleva den, som skådespelare eller lyssnare på ett sinnligt, kroppsligt sätt, som ett komplement till den mer teoretiska analysen.

Birgitta kommer genast in på andningen, eller "andedräkten" som hon lekfullt uttrycker det och fortsätter att andan och anden ju är besläktade med varandra och berättar något om vårt psyke. Jag associerar först till doft och kanske värme. Birgitta tänker på rytm och tonfall, och faktiskt helt konkret som om andedräkten vore en "kappa", en dräkt, alltså nästan ett föremål. Punkter, komman, interjektioner – är nycklar till andningen. Om jag förstår Birgitta rätt kan man få en sinnlig upplevelse och även tänka sig att man kan förstå texten, de emotioner som ligger till grund för texten, genom att andas den.

Birgitta: Andningen avslöjar så mycket om vad som pågår i en människa. Det är som med rösten, den speglar minsta nyans av förändring. Man kan prata om andningspartitur, ungefär som inom musik. Man kan förstå hur en människa, eller rollfigur, känner sig genom att följa hennes andning. Den stötvisa andningen, oregelbunden, fladdrig andning. Hur känner sig en människa som andas på det sättet? Eller den jämna regelbundna andningen? Det är så mycket man kan få ut av en text genom att bara följa andningspartituret.

Vi kommer in på många olika saker. Hur andningen kan påverkas av den

tid och den psykosociala miljö man finns i.

Birgitta: Det är klart att om man upplever stress så skapar det spänningar som påverkar andningen. För skådespelare är det viktigt att vara öppen och relaterande i den sceniska situationen. Att lära sig att spela teater är, till att börja med, att lära sig att inte spela teater. Det är att lära sig att agera i, och utifrån, de omständigheter som man befinner sig i. Via andningen kan man uppnå en avspänd öppenhet och känsla av förhöjd närvaro. Spänningar är ett hinder för vår förmåga att uppleva och agera.

Jag frågar Birgitta om andningen kan vara mycket olika i olika kulturer och på vilket sätt. Hon svarar att hon inte vet men att det eventuellt kan bero på hur man ser på relationen mellan kropp och intellekt. Hon kommer in på den samiska kulturen som hon har erfarenhet av som norrlänning, både i sitt yrke som skådespelare på Norrbottensteatern och privat.

Birgitta: Den samiska kulturen saknar, vad vi menar med, traditionell teatertradition. Däremot finns där en stark berättartradition och jojken, som kan ses som den samiska folksången. I båda dessa exempel utgör andningen, hanteringen av luften i attack eller vila grundelementet. Jojken målar fram ljuden och uttrycker emotioner.

Jag undrar hur Shakespeare skulle låta på något av de samiska språken...

Jag frågar Birgitta om hennes eget idiom, det norrländska där man talar på inandning och säger ”tschoo...” när man menar jo. Det är ju ett annat slags andning. Birgitta lägger till att man norrut även har en annan rytm, en annan intonation av hela meningen. I norr faller tonen i styrka och timbre mot satsens slut. Jag tycker att det uppstår en tystnad och det där lugnet som vi söderifrån avundas norrlänningar ibland. Något som kan tolkas som en slags karghet men som jag tycker antyder motsatsen, något intimt och vänligt. Men, det är mina funderingar.

Birgitta nämner hur hanteringen av utluften, riktningen och melodin och hur denna påverkar talet kan se olika ut i olika språk. Hon nämner som exempel ett tillfälle när hon som skådespelerska arbetade med en tysk regissör som tyckte att de svenska skådespelarna inte ”nådde fram” med replikerna.

Att det “sjungande” svenska sättet att tala på inte var tillräckligt tydligt i sin vilja att påverka och nå fram till motspelaren. Birgitta menar att detta är ett resultat av olika språkkulturer, olika språkandningar. I tyskan är det nödvändigt att kämpa med meningen till slutet eftersom grammatiken kräver det – det aktiva verbet befinner ju sig ofta där. Likadant är det ofta hos Shakespeare där det också är viktigt att hålla ut energin i frasen ända till slutet för att betydelsen ska komma fram.

Vi kommer tillbaka till andningen, och hur gemensam andning kan skapa en upplevelse av samspel och sinnligt lyssnande som Birgitta ibland använder i sin undervisning. Vad jag tror att hon menar är att en samandning kan uppstå i en grupp som ett tecken på närvaro och avspänning och att man medvetet kan fokusera på andningen för att försöka uppnå den effekten. Men, som hon är noga med att påpeka, är medvetet arbete med andning för skådespelare inte bara en form för avspänning och återhämtning, utan ett sätt att erfara och gestalta olika sinnesstämningar och psykiska tillstånd. Vi återkommer till Shakespeare och Birgitta nämner som exempel ett parti ur Macbeth, en scen mellan Lady Macbeth och Macbeth på natten direkt efter mordet på kung Duncan, där blankversens jämna flöde hos Macbeth är uppbrutet och signalerar en rollfigur i upplösningstillstånd. Lady Macbeths text å sin sida håller sig till grundrytmen i versen och visar på hur hon kämpar för att stabilisera en situation som håller på att gå överstyr. Bara genom att lyssna på flödet och hur det bryts, lyssna på andningen, kan man ana vad som är på väg att ske.

Jag associerar ofta Birgittas kommentarer till musik. Jag ser i samspelet, flödet som bryts, oroas, en parallell till exempel en sonat för violin och piano, också ett ordlöst samspel, ett sammanhang. Birgitta nämner hur vokaler och konsonanter har olika roll i denna process. Vokalerna uttrycker känslor, för framåt, antyder. Konsonanterna avgränsar, nästan som taktstreck.

Vi är tillbaka hos Shakespeare och Birgitta tar upp begreppet språkdräkt, viktig för skådespelaren att vara medveten om. Språkdräkten ser olika ut i olika tidsepoker, samhällsklasser och miljöer och hos olika författare som Shakespeare, Molière och hos moderna författare som Dea Loher och Kristina Lugn. Hur förhåller sig språkdräkten till den underliggande andningen, eller

det klart formulerade utskrivna ordet? Jag associerar åter igen till musiken, särskilt folkmusiken, som för att vara levande tycker jag måste klädas, klädas med ornament såsom drillar, förslag.

Jag frågar Birgitta om hon spelar eller sjunger. Jo, hon sjunger men inte bra, säger hon. Men det musikaliska elementet är närvarande, självklart närvarande i det hon gör. Lyssnandet där orden är en del av helheten, men där det finns mycket annat att höra.

Birgitta tar upp hur översättning ställer stora krav på översättaren. Det gäller ju inte bara att översätta ordens direkta betydelse utan kanske hela frasens rytm, andning. Som exempel nämner hon Shakespeares sonett *Shall I compare thee to a summer's day* som har ett mjukt vokalt flöde, med värme och löfte, utan hindrande konsonanter och som i en svensk översättning, *Ska du bli jämförd med en sommardag*, har behållit den upplevelsen

Jag frågar om man spelar, övar på texter på andra språk på Teaterhögskolan. Det händer att man gör det. Studenterna uppmanas även att jämföra olika översättningar. I första hand som förberedelse och för att öka förförståelsen. Kanske det är i det sammanhanget som jag föreslår en test, att man låter en publik höra en text som låter, andas, utan ord och en annan publik som får höra samma text, med tonvikt på ord. Vem förstår mest? Förstår man olika saker?

Jag frågar Birgitta till slut om Shakespeare. Vad är speciellt med hans texter? Här är Birgittas svar:

Birgitta: Han är otvivelaktigt en språkets mästare. Han lyckas i sin dramatik, på det mest raffinerade sätt, ge röst åt både högt och lågt. Han har ett rikt bildspråk, han använder metaforer och leker med ordens dubbla betydelse. Men det allra viktigaste är att han var teatermänniska, skådespelare. Han skrev sina texter för skådespelare och för teaterscenen. Han visste av erfarenhet vad som fungerar och vad som inte fungerar för att fånga en publik. Och han skrev sina pjäser för en blandad publik ur olika samhällsklasser. Han blandar komik med tragedi, filosofiska resonemang med oanständiga skämt, han ger varje rollfigur ett eget sätt att tala och blandar blankvers med prosa. Han visar i sin dramatik på en förbluffande kunskap om människans erfarenheter och

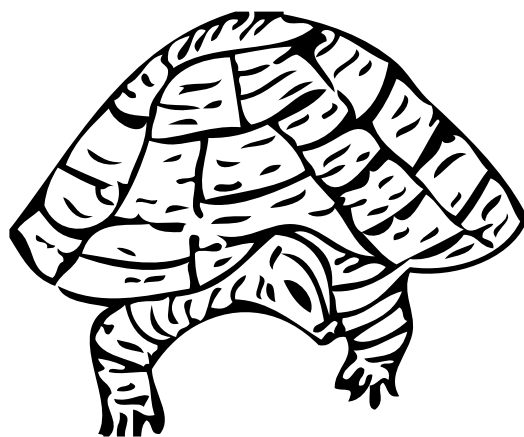
livsvillkor på alla plan. Många av hans formuleringar kring vad det är att vara människa känns ännu idag, fyrahundra år efter att de skrevs, helt giltiga. Även människor som aldrig går på teater eller läser pjäser känner igen Hamlets *Att vara eller inte vara*. Det är också mycket lätt att uppleva det kroppsliga och sinnliga i hans texter och repliker. Det beror säkert till stor del på att de kommit till inom en krets av skådespelare och präglats av närheten till scenen och kommunikation med publiken. Den franske skådespelaren och teatermannen Louis Jouvet formulerar sig så vackert kring detta i föredraget *Fransk teater – prestige och perspektiv*.

Att repetera en pjäs innebär att befria diktaren ur hans fysiska tillstånd, den besvärjelse som vilade över honom medan han skrev sitt verk. Att spela en pjäs, framföra den, innebär att hos åskådaren återskapa den hänförelse som diktaren lockade fram inom sig själv. Hemligheten med dessa två faser, med denna befrielse å ena sidan, och med detta återskapande och detta samband å den andra, definierar skådespelaryrket: talekonst, konsten att andas en text. En text är först av allt en andning. Skådespelarens konst är att vilja vara diktarens like genom en härmad andning vilken, av och till, kan identifieras med diktarens andedräkt. [Louis Jouvet]

Jag jämför med ett musikstycke som skrivits av en kompositör som älskar instrumentet, instrumenten, eller av någon som inte har skickligheten, närheten, intresset.

Shakespeare är självklart spelbar. För mig är det ett mysterium. Det finns en ingrediens här som jag anar, som har ett eget liv, utöver, under, ihop med det som sägs, menas. Det lockar mig som musiker. Det kan locka andra som tilltalas, förstår, det underliggande i texten, spelet, och kanske får dem, som i mitt fall, att glömma och våga förstå texten på ett annat sätt, på mitt sätt. Att få ut något av det utan att snubbla på orden, genom att komma i kontakt med en annan dimension. Jag lovar i alla fall att göra ett försök.

Birgitta Vallgård är lärare vid Teaterhögskolan i Malmö.



táw
sköldpadda/tortoise

Lumen naturalis: intuition, habitus and imagination

STEFAN ÖSTERSJÖ

NOTE

1) Intuition is not only the possible explanation to many findings in musical practice, it is also one of the most striking characteristics of Håkan Lundström, the current dean of the three academies of Fine Arts, Theatre and Music at Lund University. To me, this characteristic will always be illustrated by his immediate suggestion, on a day in spring 2006 when I passed his office, that I might be keen on meeting two Vietnamese performers who were presently visiting the Malmö Academy of Music. This single meeting, which took place immediately (yet another typical feature of the doings of Håkan Lundström) in a room in the same corridor, led to the formation of the Swedish Vietnamese group The Six Tones which since then has been performing in Europe, Asia and the USA, recorded several CDs and taken part in two international research projects headed by the Malmö Academy of Music. Håkan Lundström certainly has strong intuitions for how to make things happen...

What is it that sometimes allows the "question" that is posed through a musical challenge – a new compositional idea, a new musical instrument to master, a new improvisational situation – what in these moments is it that sometimes makes the answer emerge with the question, in a way similar to how Descartes conceived of the fundamentals of scientific knowing? Just like to Descartes – who would refer to it in terms of *lumen naturalis* (natural light) – the answer we are likely to give is, "through intuition"¹. But if this is so, how do these intuitions work, how does nature shed this light in our bodies? Was Benedetto Croce right when he, echoing the dualism of Descartes, claimed that human knowledge can be divided into two forms: "either *intuitive* knowledge or *logical* knowledge; knowledge obtained through the *imagination* or knowledge obtained through the *intellect*" (Croce, 2004, p. 13)?

On a completely different note, and beyond this "either or", Mark DeBellis (2009) argues that intuition in our understanding of musical structures emerges through an interaction between sense perception and analytical thinking. This interaction takes place not only in the inner listening that characterizes the silent reading (and writing) of a score, but he also claims this to be the case in concrete listening. What we perceive is not the unmediated projection of an ideal musical structure, rather, he suggests that "intuition is an active process, more plausibly understood as one that brings structured percepts into existence than as the inspection of a structure already present (ibid p. 125). We might want to consider this claim a bit further. What is the inter-relation between perception, imagination and analysis in musical

intuition? James Gibson discusses the relationship between imagining and perceiving in his book *The Ecological Approach to Visual Perception* (1986) where he finds that the difference between these two categories is not on a philosophical or theoretical level. Imagined and perceived "objects" are perceptually different:

An imaginary object can undergo an imaginary scrutiny, no doubt, but you are not going to discover a new and surprising feature of the object this way. For it is the very features of the object that your perceptual system has already picked up that constitute your ability to visualize it. The most decisive test for reality is whether you can discover new features and details by the act of scrutiny. Can you obtain new stimulation and extract new information from it? Is the information inexhaustible? Is there more to be seen? The imaginary scrutiny of an imaginary entity cannot pass this test. (Gibson, 1986, p. 257).

I have previously discussed inner hearing from using Gibson's definition, finding that "inner-hearing" is fundamentally based on analytical processes and inner imagination (Östersjö, 2008). However, it is on the other hand not a purely analytical but also a practice based skill. Relative pitch and the ability to internalize musical sound is connected to our physical musical skills of singing and playing. In other words, we must bear in mind the difference between this kind of "secondary perception" or "imaginary listening" and concrete listening. The practice-based origin of inner-hearing makes it something of a borderline category in the modalities of thinking-through-practice. Perhaps musical intuition could be understood in a similar manner?

In Gibson's theory of the perceptual system, cognition is the result of the active involvement of a human being. A given object affords different things to different perceiving organisms: for instance a lake may afford swimming to a human whilst affording support for a bug. But this is equally true (and more interesting) on a finer-grained level: a tuning affords different musical possibilities to different performers, hence, the *affordances* of a tuning are as dependent on the individual performer as on the actual tuning and acoustic properties of the instrument. Gibson's work was concerned mainly with vision. In most cases a human perceives the surroundings directly through the eyes. In the case of music, a more elaborate discussion of the function of tools and skills is called for. The concept of habitus in the phenomenological

NOTE

2) This concept was adopted and further developed in sociology by Marcel Mauss and Pierre Bourdieu.

theory of Merleau-Ponty and Maine de Biran² offers a way of thinking about how the affordances of a particular musical material emerge in the interaction between a performer and the instrument. In essence, the complexity of these processes is due to the multi-modal nature of musical listening and its orchestration in the bodily action of performance. To Merleau-Ponty touching is the central image of the interplay between action and perception. When touch involves the two hands as well as an exterior object, the two hands are both touching and being touched:

If I touch with my left hand my right hand while it touches an object, the right hand object is not the right hand touching: the first is an intertwining of bones, muscles and flesh bearing down on a point in space, the second traverses space as a rocket in order to discover the exterior object in its place. (Merleau-Ponty, 2002, p. 92).

The sonorous event that results from the touch of the player's hands, from the particular resistance of a certain musical instrument and in resonance with a certain space, is movement in space and time. The action-perception loops at play in musical performance are moulded together in a way similar to that of the touching hands: for the performer it is not really possible to distinguish between being in the world as performing and being in the world as listening. This multi-modal kind of listening could be described as a resonant mode of being, but not one in which the resistance of the instrument is neutralized. Instead it is a matter of resonance with the instrument, the space, and one's own body, as suggested by Jean-Luc Nancy's discussion of musical listening:

It is a question, then, of going back from the phenomenological subject, an intentional line of sight, to a resonant subject, an intensive spacing of a rebound that does not end in any return to self without immediately relaunching, as an echo, a call to that same self (Nancy, 2007, p. 21).

The performer as a "resonant subject" is immersed in the sonic event, both touching and being touched by the hands, the ears, and the body in the sounding space, but at the same time also involved in processes of musical interpretation that oscillate between analytical and tacit cognition. Just like the touching hands, the *affordances* of a musical material emerge from this particular "resonance" between an instrument and the performer's body.

Is musical intuition then to be understood as "resonance" with one's musical habitus and with the affordances of a musical structure?³ Is this "resonance" the grounds on which we make the right judgements also when we are faced with seemingly unknown materials or unforeseeable outcomes? What is the function of analytical reasoning in this process? In what ways does the conscious and subconscious interact in the formation of our intuitive understanding? Can one also identify a resistance to one's habitus in the form of critical thinking? If so, we might arrive at a (now more detailed) confirmation of DeBellis' claim that intuition is the result of an interaction between analytical thinking and perception, though perception may now be understood as a highly active process. These are questions that need to be directed towards empirical evidence.

I recall a stage in my collaboration with the American composer Richard Karpen on the making of a piece eventually called *Strandlines*. This piece emerged out of a series of tunings of the six string classical guitar and at this stage of the work we had agreed on four successive tunings and were looking for a tuning system for the final section of the piece. To me, the sequence of events contains several instances relying on intuition. Richard and I looked at the notation of the first four *scordaturas* with the intention to find a logical way to proceed and bring the piece to a close. I believe that the discussion started out from my intuition about the large scale form as demanding a movement into a tuning that allowed more sonorous exposure of a chordal material. We started out by looking back at some other initial ideas that Richard and I had negotiated and first turned to a more analytical gaze on the transition from the fourth tuning. We had already agreed that there had to be a radical harmonic change, in order to create a sense of novelty when the new tuning is introduced (since there would not be any further changes in harmony due to my playing only with the right hand). So for this retuning we were looking for larger leaps in the tuning changes. Considering possible chords and how this kind of drastic change can be achieved I proposed that the last tuning could be conceived of as an open tuning based on spectral analysis:

NOTE

3) By musical structure here, I intend (if the discussion is concerned with a score-based piece of music) an expanded conception, taking in to account not only the sonorous event and the score, but also the tactility of performing as well as the social and cultural conventions that make up a part of this particular piece of music.

Stefan: Actually, I've been thinking that maybe this is where we should reach some kind of, spectral kind of quartertone scordatura

Richard: mhm, or it could be, sure it could be actually the harmonic series

Stefan: Yeah that could be...

Richard: That's actually how we do it! Let's do the harmonic series.

Stefan: We're actually quite close to it...

Richard: What's the lowest you're comfortable with doing on the bottom string?

Stefan: C is fine.

Richard: Maybe we should do the top 6 harmonics, based on... let's see, if C is the third, then it would be the harmonic series based on A-flat

Stefan: Which makes sense you know, G-sharp, or A-flat!

Richard: Oh, God...perfect! That's perfect, we do it on the fundamental of G-sharp.

Since *Strandlines* starts out with a tuning in which all strings (but for one) are tuned to a G#, ending with a chord derived from the overtone series of G# seemed to bring the harmonic sequence of the retunings together both on a conceptual and a perceptual level. We did get quite excited about arriving at this idea in such an intuitive manner. At the same time it is important to note the interaction between analytical thinking and intuitive knowing. One may say that the dialogue between us reflects the conception suggested by DeBellis above, of intuition that is "theory laden. Intuition should be understood, then, not as introspection of naive perception, but as theory-laden perceptual judgment" (DeBellis, 2009, p. 126).

But some work still remained on the tuning. Taking the range of the different strings in account and the tuning they had in the fourth *scordatura*, we decided to allow for a slightly modified order and exchange the 6th and 7th harmonics in the chord. At this moment Richard and I were interrupted by Josh who was working on an accelerometer in the same room. (As mentioned above, we were intending to try this sensor in the fifth section as a possible means to realise the idea of a movement following Richard's *idée fixe*). After this we for some reason turned to the 4th movement and only after trying the electronics in that section did we get back to the notation of the last *scordatura*. In the clip, Richard quickly looked at the scheme saying that the three last notes should be G#, A# and B natural. Neither of us reacted to or commented on the fact that the B natural is not the 10th harmonic in the

series. Had we followed the scheme, the sixth and the first string would have been the same B#, hence an octave between the outer strings as in a normal tuning of the instrument. Regarded from a scholarly point of view, Richard's mistake, and the fact that I do not correct him (I seem to be completely disinterested in the fact that the 10th harmonic is a B#), is quite exceptional. There is, in this clip, a long sequence where Richard stared towards the music stand while I began to tune the lowest strings to the new tuning. This gave me the impression that he might be taking a considered decision to deviate from the harmonic series, but in our e-mail conversation about this, Richard concluded that the B-natural is a "mistake" in the sense that he was at the moment unaware of deviating from the series, but that it was an intentional musical choice from him as a "composer":

So, watching the video, I think that the B was a mistake but one based on wishful thinking (having the B on top with the C on the bottom and also representing the minor 3rd of G#) and then post-rationalizing. Not the first time that a mistake has led to the right answer!!

So, one pragmatic exception, which made us swap harmonics 6 and 7, and one miscalculation (combined with compositional intuition), which gave the B natural on the top string, resulted in the 5th scordatura (see figure 1).



FIGURE 1: A scheme of the first 10 overtones in the harmonic series on G#. Note the crossing of harmonics 6 and 7 and most of all the mistaken B natural instead of the B sharp which should have been the tuning to the highest string.

REFERENCES

Croce, B. (2004). *Aesthetics: As Science of Expression and General Linguistics*. Whitefish: Kessinger Publishing.

DeBellis, M. (2009). "Perceptualism, not introspectionism: the interpretation of intuition-based theories." *Music Perception*, 27(2), 121-130.

Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, N.J.: LEA.

Nancy, J.-L. (2007). *Listening*. Trans. C. Madell. New York: Fordham University Press.

Östersjö, S. (2008). *SHUT UP 'N' PLAY! Negotiating the Musical Work*. Lund University, Malmö.

I believe that also in the way Richard takes decisions based on his own mistaken calculation of the overtone series is also a strong example of musical intuition. The B natural contributes with one of the most striking characteristics of the final chord and of the melodies that emerge from the natural harmonics in the tuning. Perhaps this could serve as an example of how intuition can be understood as the making of right decisions on imperfect materials, and indeed sometimes even on "incorrect" grounds.

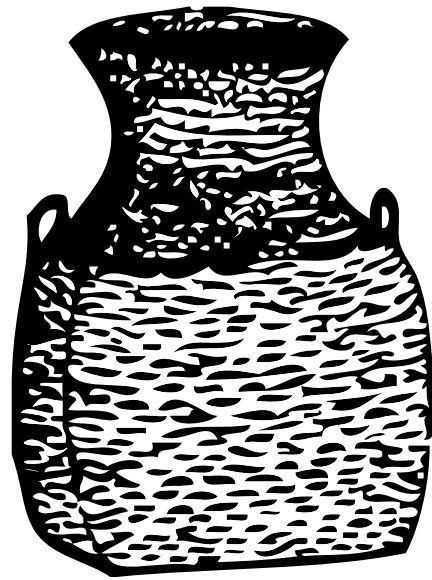
Stefan Östersjö is a guitarist and assistant professor of artistic research at Malmö Academy of Music. He is also research fellow at Orpheus Institute in Gent, Belgium.

Skaparkraft

Omgivningen och prestationen

Creative force

Structures and achievements



pèem
fiskkorg/basket for fish

I will not speak of Håkan Lundström as a researcher...

POLYVIOS ANDROUTSOS

I will not speak of Håkan Lundström as a researcher, a scholar, or as a dean. I will not talk about his enormous, valuable contribution to the discipline of ethnomusicology, through his major research projects and his publications, neither about his long teaching experience.

But instead, I will talk about Håkan as an inspiring leader, as a wonderful person, as a friend.

I consider myself very lucky to have met Håkan, and especially under the circumstances I did. It was in 2006, when I first got elected as a member of the Board of Directors of the International Society for Music Education (ISME), while at the same time he entered the board as president-elect.

From the very first moment it was clear to me that there was a special aura about Håkan. His calm, warm, straightforward, patient ways of dealing with things, gave you a feeling of security. His strengths as an administrator were also obvious. Not too much, not too little, but always a balanced, very well thought through answer was what you got when you asked him his opinion or for his advice.

In the years to come, and through the period that Håkan served as the ISME President (2008–2010), I admired him for being a successful leader: Knowing how to lead the members of the team to contribute their best, trying to bring out the best in everyone, being there for every member and for everything to be discussed openly, always with a sincere attitude reflecting his wisdom and ethical values.

Having as a motto *“Doing always the right thing no matter what”* (as I was also taught by one of my best mentors), following procedures, and at times of course – one of his other strengths – being a fantastic diplomat, surfaced in order to overcome obstacles and difficult situations.

All the above characteristics of Håkan’s leadership, really made me feel honored to serve under his guidance as a board member, and were a big source of inspiration for me and for many other people in ISME.

Another aspect that has to be mentioned was our fantastic collaboration in planning for the 30th ISME World Conference. As Chair of that conference I had Håkan’s full support at all times as well as his constructive feedback and wise advice. I will always remember and cherish the many hours of discussions we had through all these years, either live or via email and telephone, as it wasn’t only the knowledge and the advice there for me, but also a warm friendship that came along as time was passing by. A wonderful friendship with a wonderful person.

Offerings of gratitude are often not enough to describe the magnitude and the depth of a person’s contribution in a field of study or in an organization’s function. Even more difficult it is when it is personal, I believe. But in any case, I am very happy to have been given the opportunity to contribute in this publication, and express and share my gratitude to Håkan.

Thank you Håkan, for everything!

Polyvios Androustos is a music education specialist and researcher at the Department of Early Childhood Care & Education, Technological Educational Institute of Thessaloniki, Greece.

Om kultur och Lunds universitet: MaxIV och ESS utmanar kulturen – och tvärtom!

GÖRAN BEXELL

MaxIV och ESS innebär – förutom själva forskningsfronten som skapas där – två stora utmaningar för Lunds universitet (LU). Den första är att universitetets egen forskning inte hamnar i skuggan av expansionen på Brunnsnäs utan använder den unika möjligheten att vara med i forskningsfronten i relevanta ämnen inom främst teknik, naturvetenskap och medicin. Den andra är att inte heller universitetens övriga fakulteter och verksamheter hamnar i skuggan – och särskilt inte i klagandets återvändsgränd – utan utvecklar slumrande möjligheter, så att universitetet med högsta kvalitet spänner över hela den mänskliga kulturen, från arkeologiska fynd i Uppåkra till framtidens forskningsfynd på Brunnsnäs. Detta gäller också den del av universitetets verksamhet som vanligen går under benämningen kultur.

Kultur?

Kultur är ett mångtydigt begrepp. Uarda-akademiens ordbok definierar kultur som oförtjänt framgång i roulettespel. En kul tur kunde förr gå till Köpenhamn, särskilt om man tog färjan. I allmänt språkbruk står kultur i vidare mening för allt som formar vår tillvaro, t ex hur vi bygger städer, formar familjer, organiserar arbetsliv och ekonomi. I denna mening är ett stort och traditionsrikt universitet som Lunds i hög grad kulturbyggare. Vi bygger campus, formar arbetsliv och studentliv, forskar och utbildar och bidrar på mångfaldiga sätt till samhällets kulturbygge. Det finns discipliner som särskilt studerar kultur i denna vidare mening, t ex etnologi.

I snävare mening står kultur för ett estetiskt inriktat kulturbegrepp som

omfattar t ex musik, målerisk konst, film, litteratur, arkitektur och teater. Lunds universitet har discipliner som ägnar sig åt sådan kultur, t ex musikvetenskap, litteraturvetenskap och konstvetenskap. Vi har också hela den konstnärliga fakulteten som har utbildning i praktiskt utövande av ”konst” men också alltmer forskning med den särskilda inriktning som en konstnärlig fakultet kräver. Håkan Lundström har i hög grad bidragit till denna fakultets tillkomst och utveckling. Utöver detta har LU museer, samlingar och andra verksamheter som också får räknas till kultur i den trängre meningen, inte minst de fyra pärlorna Botaniska trädgården (Botan), Lunds universitets historiska museum (LUHM), Odeum, Skissernas museum (Skissernas). I den akademiska miljön runtomkring LU skapas mångfaldig kultur.

Fyra av kulturens pärlor!

Jag koncentrerar mig ett tag på Botan, LUHM, Odeum och Skissernas. En utmaning ligger i att ännu mer satsa på samverkan med besläktade institutioner inom Lunds universitet: för Odeum Musikhögskolan och musikvetenskap, för Skissernas konstvetenskap och Konsthögskolan, för LUHM arkeologins olika grenar samt historia och för Botan de botaniska ämnena. Detta är också ett konkret sätt att förverkliga en angelägenhet för Håkan Lundström, nämligen att öka synligheten i Lund för den konstnärliga fakulteten, utan att fastna i det tjugåriga Malmö–Lund-syndromet eller i att praktik och teori är oförenliga världar. Fråga tekniker och medicinare! Jag vet av egen erfarenhet att det är lättare sagt än gjort, men det bästa sättet att övervinna gamla traditionsbromsar är att vara säker på den egna verksamhetens identitet, att samtala och finna metoder för gemensamma projekt.

Ökad samverkan de fyra sinsemellan underlättas av den nya organisationen LUKOM. Effektivare och gemensamma administrativa rutiner för personal, budget, fastigheter, datorer och kanske viss delad personal är konkreta mål men också ökad gemensam synlighet inåt LU och externt utåt samhället. Den egenart som jämfört med andra ligger i att de fyra hör hemma inom ett universitet inbjuder också till fortsatt utveckling. Internationell samverkan med ledande universitet med framstående kulturverksamhet, särskilt inom nätverken LERU och U21, skulle stimulera. Går man runt

i Oxford eller går in på deras hemsida möter en enastående museikultur: www.ox.ac.uk/about_the_university/museums_and_collections/

Alla fyra har intressanta förslag till utveckling av den egna verksamheten. Botan är en favoritplats med runt 500.000 besökande turister och lundabor per år. Universitetet inväntar sedan länge den stund då Lunds stad och kommun ska bidra till dess fortsatta existens och inte bara hänvisa till skillnaden mellan statlig och kommunal verksamhet. Det vore inte särskilt kul att börja ta inträde eller låta bara LU:s anställda och studenter använda Botan. Ett besökscentrum med möjligheter till utställningar, fika och lunch skulle föra Botan till nya höjder.

Skissernas är ett i sitt slag ett nära nog världsunikt museum men ännu inte tillräckligt känt regionalt och globalt. Skissernas behöver en länge efterlängtd besöksvänlig entré med utrymme för mindre servering ute och inne och dessutom fler utställningsrum. Det verkar som en större donation kan förverkliga detta efterlängtrade mål. Skulpturparken ska integreras i LU:s campusutvecklingsplan. Grundidéen med den skapande processen kan ny-erövas på många sätt.

LUHM:s utveckling är ett paradexempel på hur ett nergånget museum kan lyftas med hjälp av engagerad ledning och alltfler externa donationer. Uppåtkrafyndens attraktivitet ger möjligheter. Det något undanskymda universitetsmuseet, beläget på Kulturens område, drivs av en stiftelse genom det aktiva Universitetshistoriska sällskapet. Det borde kunna flyttas till Kungshuset, efter dess renovering, och associeras med LUHM och tillsammans med andra visningar bli ett öppet ansikte utåt för LU, närbeläget för alla de turister som årligen besöker domkyrkan.

Odeums tillkomst och fina utveckling är ett bra exempel på hur intern och extern samverkan kan utformas med drivande ledning och goda samarbetspartners. Etableringen av Körcentrum Syd visar hur en regional samverkan mellan flera aktörer kan utformas. Musiklivet vid och kring LU är i hög grad kulturskapande.

De fyra har nu en möjlighet är att gripa tillfället i flykten och i samband med LU:s kommande 350-årsjubileum göra nya kraftsamlingar och förverkliga

sina visioner. LU drar successivt igång ett omfattande arbete för att använda LU350 till att mot bakgrund av historien planera för framtidens universitet. LU kan här visa sig som ett universitet som omfattar allt från Uppåkra till Brunshög.

Universitetskultur?

Jag återvänder till kulturbegreppet. Kultur i vidare mening vid ett universitet omfattar mer än jag hittills tagit upp. Kultur står också för en viss värdebestämmd kultur och är en del av det inledningsvis nämnda större kulturbygget. Min erfarenhet från utredningar och samtal vid stora universitet är att vad vi kan kalla en universitetskultur är det kitt – för att använda nutidsspråk – som på bästa sätt håller ihop ett universitet; annars blir det lätt bara anställningar, lokaler och pengar. Likväl saknas det inte sällan i teori och praktik en sådan sammanhållande, uttalad och gemensam kultur inom ett universitet. LU ingår i en humanistisk kulturtradition. Det är en ständig utmaning att mot denna bakgrund klargöra, diskutera och förverkliga en universitetskultur. Den innefattar både vardagligt umgänge med respekt, generositet och tillit och de speciella värden som följer av basverksamheterna akademisk utbildning och forskning: akademisk frihet, integritet, akademisk kvalitet. I min bok *Akademiska värden visar vägen* (Atlantis 2011) har jag tagit upp de akademiska värdena och frågan vad som ytterst formar identiteten och kulturen hos ett universitet. En ”konst” består i att kombinera motpoler som egalitära miljöer och elitism, konkurrens och samarbete, nytta och egenvärde – men också tyngd och lätthet, allvar och humor, sådant som är typiskt för Lunds universitet.

Göran Bexell är professor och var tidigare rektor vid Lunds universitet.

Håkan förhandlaren

GUNNAR HEILING

I slutet på åttiotalet mötte jag i egenskap av facklig förtroendeman för SACO vid musikhögskolan regelbundet Håkan vid förhandlingar i olika personalärenden. I förhandlingarna visade Håkan sig vara försiktig men samtidigt pragmatisk. Hans medförhandlare var vår kanslichef Ulf Nordström som var mer drivande och stridbar. Som parhästar utgjorde de en slagkraftig kombination. Förhandlingarna tog sin tid men vi brukade som regel komma fram till konstruktiva lösningar. I ett fall körde vi dock fast rejält. Det gällde arvodering av timplärarna vid musikhögskolan. Utgångspunkterna var låsta. Av tradition hade timplärlönen baserats på att en undervisningstimme vid musikhögskolan var 60 minuter. Vid övriga universitetet var den 45 minuter. Skulle timarvodet baseras på att en undervisningstimme omfattar 45 eller 60 minuter?

Universitetsförvaltningen stödde musikhögskolans ledning och 60-minuterssynen, SACO-rådet vid universitetet stödde det lokala facket uppfattning att en universitetstimme skulle räknas som 45 minuter. När vi inte kunde komma överens hotade SACO-rådet med att lyfta frågan till centrala förhandlingar. Efter konsultationer med sina centrala instanser insåg universitetsförvaltningen att målet inte kunde vinnas och drog tillbaka sitt stöd. Utan detta fick Håkan och Ulf ge upp. Det kostade musikhögskolan tre miljoner i retroaktiv ersättning till ett antal timplärare, pengar som måste sparas in på verksamheten. Håkan var inte lycklig men drog uppenbarligen en del lärdomar om vikten av att vara förankrad.

Den slutsatsen kan man t.ex. dra utifrån hans arbete där han de senaste

20 åren som rektor och dekan framgångsrikt vid universitetet representerat musikhögskolan och på senare tid hela det konstnärliga området i universitetets centrala organ. Därigenom fick vi en professur i musikpedagogik, musikpedagogisk och konstnärlig forskarutbildning och allmän acceptans för det konstnärliga området att behandlas utifrån sina egna villkor. Processen tog tid men Håkan var en enveten förhandlare.

2006 valdes Håkan till vice ordförande i International Society for Music Education (ISME). Dåvarande ordföranden Gary McPherson var en av dem som agerade för detta. Som gästprofessor i musikpedagogik vid musikhögskolan hade han lärt känna Håkan och såg i honom en ovanlig chef med stor förmåga att lyssna på andra och med öppet sinne för otraditionella lösningar, som den internationella organisationen skulle kunna dra nytta av.

I styrelsearbetet inom ISME hade jag själv förmånen att arbeta med Håkan och jag drar mig till minnes en episod från det första mötet med Håkan som ordförande 2008. I ett ärende skulle styrelsen komma med ett förslag till riktlinjer. Traditionen inom organisationen bjuder att ordföranden ska komma med ett förberett förslag som efter diskussion och smärre justeringar kan antas. På detta sätt kan en driftig ledare effektivt styra både diskussion och beslut.

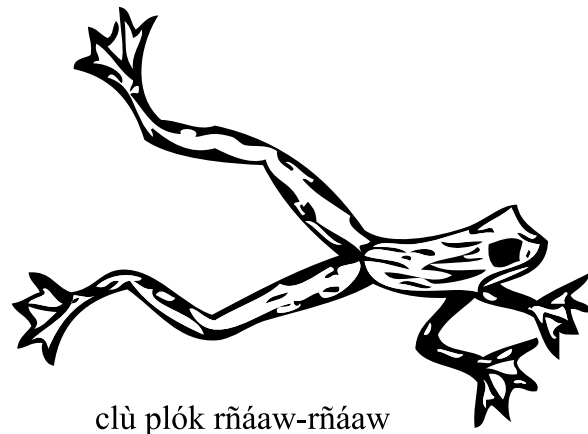
I detta fall anade ledamöterna något nytt när Håkan öppnade för en förutsättningslös diskussion. En bit in i ett ganska spretigt meningsutbyte säger han: ”Jag vill höra allas synpunkter, sen tar vi en kaffepaus i 20 minuter och när vi ses igen ska jag försöka ha ett förslag till formulering”. Så skedde. Håkan förklarade sina tankar bakom förslaget och det kunde tas direkt eftersom vi alla kände att detta var den logiska kompromissen. Inget märkligt kan tyckas, en vanlig inkännande demokratisk modell av ordförandeskap – men den skilde sig markant från den modell med en stark, drivande ledare som ISME varit van vid. En av kollegerna i styrelsen konstaterade förbryllat efteråt: ”Jag begriper förbanne mig inte hur han bär sig åt, men på slutet får han som han vill och dessutom verkar alla nöjda”.

I planeringsarbetet inför ISME:s 29:e världskongress 2010 i Beijing var Håkan tvungen att vid flera tillfällen förhandla med den högsta politiska

ledningen i Kina. Det är nämligen på den nivån alla viktiga beslut fattas därborta. Att döma av resultatet tog också kineserna intryck. Besluten var synbarligen väl förankrade. ISME:s lokala organisationskommitté fick ta över Internationella olympiska kommitténs tidigare lokaler, musikpedagogiken upphöjdes till en nationell kinesisk angelägenhet och konferensen blev den största genom tiderna. Det är inget dåligt facit.

Vi har alltså att göra med en person som utvecklat en egen förhandlingsstil som ibland fått utstå kritik för att vara ineffektiv, eftersom förankringsarbete kräver viss tid innan man kan fatta beslut. Kvalitén har dock visat sig när besluten väl fattats. Då har uppslutningen varit total. Detta sätt att arbeta har väckt internationell uppmärksamhet och som svensk och kollega till Håkan har jag kunnat sola mig i glansen.

Gunnar Heiling är forskare inom musikpedagogik. Han har tidigare varit lärare vid Musikhögskolan i Malmö och är känd för sitt arbete i internationella projekt.



clù plók rñáaw-rñáaw
hoppande groda/jumping frog

Om vikten av att fatta långsamma beslut

HANS HELLSTEN

En god vän och kollega brukade säga: ”Jag låter mejlen ligga och mogna ett tag i inkorgen. Handlar de om något viktigt brukar det komma påminnelser. Eller så bara tilltar min nyfikenhet eller uppmärksamhet. Men för det mesta kan jag slänga mejlen efter ett tag.” Så brukar det inte stå i handböcker om effektivitet och tidshushållning.

En annan vän, orgelbyggare, brukar tala om sin ”egyptiska tidsuppfattning”. I praktiken innebär det att han regelbundet besöker ett antal mer eller mindre fullbordade rekonstruktions- eller restaureringsprojekt, orglar som i hans ögon blir allt intressantare när han både ställer frågor, besvarar dem och hittar nya frågor – men projekten förblir oavslutade... I amerikanska bruksanvisningar för friktionsfria liv är det sällan som sådana processer får beröm.

En tredje vän brukar skratta glatt och djupt när man påminner om en olöst fråga eller ett icke-fattat beslut. Med bevarad glimt i ögat följer så en insiktsfull analys av läget. Man befinner sig snart i ett tidlöst rum och allt blir lugnt och hoppfullt.

Och i efterhand visar det sig att problemen löstes eller upplöstes, frågorna besvarades eller genererade nya – och att vi faktiskt gick framåt, nytt blev till och växte sig starkt. Det verkar inte som om man alltid behöver ha så bråttom. Kan det stämma?

Min farfars kusin, Ebba hette hon, född någon gång på 1880-talet i Karlskrona, hade inte bråttom. Ändå hann hon med att leva länge. Kanske för att hon i en modern yttervärlds ögon inte gjorde så mycket. Hon läste, hon

konverserade, hon skrev brev och i sin ungdom reste hon en del. Som tonåring brukade jag gå upp till henne, konversera en timme medan hon tömde ett glas sherry, och för det mesta blev jag belönad med några goda och skarpa formuleringar eller tankeväckande funderingar. Jag behövde själv inte säga så mycket, eftersom hon nästan var helt döv.

Den roligaste repliken kom en dag när hon berättade om de män hon hade varit gift med. De var bara två till antalet, men detta faktum fick kommentaren: ”Man kan ju inte bläddra i samma bok hela livet.”

Som ung man med fyrkantig förståelseförmåga drog jag inga slutsatser om mänskliga relationers styrka och varaktighet. Däremot fascinerades jag av hennes antydning om att ”böcker läser man inte, man bläddrar i dem”.

Min fascination har fortsatt att växa. Faster Ebba hade så rätt – i fråga om böcker. Det eftertänksamma bläddrandet är nästan alltid en oöverträffad teknik. En förståelse som långsamt och skenbart slumpvis växer fram ger goda resultat, det har jag blivit övertygad om.

Den senaste boken jag börjat bläddra i är Nina Burtons nyutkomna *Flodernas bok: ett äventyr genom livet, tiden och tre europeiska flöden*. Hon skriver om yttre och inre resor längs Rhône, Rhen och Themsen, och gör det så lekfullt och lätt att man ibland måste kasta ankar för att verkligen se vad hon menar. Som i kapitlet om Rhen (sidorna 175–181).

På Google Earth har Nina Burton sett att floden Rhen, utanför Karlsruhe, följs av ett ”mönster av gröna slingor, ungefär som konturerna av en drake”. Observationen är en del av en berättelse om den tyske ingenjören Johann Gottfried Tulla, 1770–1828, ”mannen som tämjde den vilda Rhen”, enligt den minnessten som hon hittar i strandkanten utanför Karlsruhe.

Fram till Tullas reglering av floden hade Rhen varit ”full av vilda slingor och småöar”. Den ändrade också ständigt sitt lopp som en konsekvens av ständiga översvämningar. Efter Tullas gigantiska ingenjörsinsatser hade en viktig del av Rhen blivit både rakare och djupare, dvs. ett effektivare transportredskap och en bättre gränsmarkör. Dock fanns ett pris att betala.

Översvämningarna kom visserligen mera sällan, men de blev i gengäld större längre fram i floden. Förr hade högvattnet kunnat sugas upp av strändernas våtmarker och skogar, och farten bromsades av det slingrande loppet. Nu fick vårfloden en oanad hastighet i den raskurna, djupa fåran. (s. 179)

Kan det sägas bättre? Finns det en tydligare bild för vad som händer när det slingrande, långsamma, eftertänksamma får vika för det rätlinjiga och snabba?

Själv uppskattar jag både ordning, upplysning och tydlighet. Och fart kan vara underbart berusande. Men hur ofta har jag inte fått uppleva att omvägar lett till upptäckter, att ”AUTRES DIRECTIONS”, som det skyltas i franska småstäder, leder till oväntade äventyr och att långsamheten, ibland även avstannandet, fördämningen, efter ett tag gett lösningen?

Det blir bra så småningom. Man behöver aldrig ha bråttom. Nästan aldrig i alla fall.

Hans Hellsten är professor i orgel vid Musikhögskolan i Malmö.



pùuc ktáj
vin i kruka/wine in a jar

Musiken, makten och kvalitén

ROLF MARTINSSON

Hur ser livet efter utbildningen ut för en kompositionsstudent? Vilket musikliv får de möta? Reflektioner över musikpolitiska förhållanden och strukturer som nyutexaminerade studenter i komposition möter efter sin utbildning.

Vad är det som avgör om en nyutexaminerad tonsättare lyckas etablera sig i det svenska musiklivet? De stora musikinstitutionerna, symfoniorkestrarna, musikkritikerna och den rådande musikpolitiken är alla starka maktfaktorer, var och en på sitt sätt.

Internationella artistagentur har under lång tid utgjort och utgör alltjämt en stor maktfaktor i svenskt musikliv. Ett avgörande ansvar för en balanserad programsättning ligger därför hos Sveriges stora musikinstitutioner. Kungliga filharmonikerna är ett föredöme i detta arbete med sin internationella tonsättarfestival, sin tonsättarweekend och sina spännande och insiktsfulla programsättningar. Även Sveriges radios symfoniorkesters satsning på ”vårens tonsättare” och SR P2:s *Composer in Residence*-skap, samt vår nationalorkester Göteborgssymfonikernas vilja att beställa nya verk och ta med sig svensk musik på sina internationella turnéer visar vägen för landets övriga orkestrar.

Ingen orkesterledning med självaktning går förbi sitt lands tonsättare, musiker och dirigenter eller är omedveten om vilket ansvar den har också för det inhemska. Den vet vilket kraftfullt verktyg den har till förfogande genom sitt programråd, för att kunna stärka det egna musiklivet genom att bidra till en stark återväxt samt skapa en balans mot de internationella, betydande kommersiella agentkrafterna. Alla orkestrar verkar dock inte ta sitt ansvar fullt ut i den frågan.

Stora krav måste kontinuerligt ställas på programansvariga vid landets symfoniorkestrar när det gäller konstnärlig integritet, starka idéer och programpolicy. Verksamheten måste vara fri från ängslan och undergivenhet mot utländska agents tuffa artistpromotion. Detta är initialt viktigt eftersom verksamheten på alla nivåer – från utbildning till konsertframträdanden – på olika sätt finansieras med skattemedel. Men också för att fånga upp och offentliggöra de unika musikaliska uttryck och musikbegåvningar som finns just här! Till detta måste också läggas de stora satsningar på kompositionsutbildningar som görs vid landets musikhögskolor och universitet parallellt med våra välrenommerade musikerutbildningar. Orkestrarna utgör också en närmast avgörande viktig brygga mellan en tonsättares nationella etablering och det internationella genombrottet. Det är dålig ekonomi att satsa stort på utbildningar om marknaden styrs av andra faktorer än kvalitetstänkande.

I musikpolitiskt perspektiv har genusfrågan fått stort fokus. Men det finns också mycket annat som kan skapa obalans, till exempel antalet svenska tonsättare, musiker och dirigenter i våra orkestrar jämfört med antalet utländska, spridningen av de kulturella gracerna över landets regioner, förhållandet mellan äldre och nyare musik, olika stilistiska inriktningar/estetiker och så vidare. De här förhållandena är viktiga att beakta även om de inte kan vara allenarådande faktorer när det gäller en symfoniorkesters programpolicy. För vem, oavsett kön, region, nationalitet och stiltillhörighet, trivs väl innerst inne med att ha kommit till grytorna genom kvotering?

En svår fråga återstår också: Vem ska ha mandat att avgöra vad som är bra?

Någon kanske frågar sig om musikkritiken egentligen har något berättigande. Varför skall en av tusen besökare, låt vara något mer musikkunnig än de flesta i publiken, ha tillgång till att varje vecka få sina synpunkter på pränt i dagspressen? Kritikerns makt, genom att till synes vara den som offentligt går i spetsen för vad som är gångbart och acceptabelt, kan vara förödande för den enskilde konstnären. Recensionen riskerar också att bli ett styrdokument för personer i maktposition som inte har egna starka idéer eller är kunniga inom fältet.

Man noterar inte sällan att musikkritiker tacksamt kastar sig över nyskapad

musik. Här tycker de sig ofta känna igen sådant som redan förekommit i musikhistorien, utan att de reflekterar över att verk med historiska förebilder inte på något vis behöver vara konstnärligt sämre än verk med samtida förebilder i modernismen och nutidsmusiken. Men det kräver förstås en kritiker med skarp blick, vassare öra och bättre repertoarkännedom för att upptäcka den samtida efterbildningen. Och vem kan säga att det år 2012 är mer legitimt att skriva ”som” Boulez, Lachenmann och Ferneyhough än att låta sig inspireras av Scriabin, Debussy eller Stravinskij. Den som kritiserar det senare men inte det förra blottlägger endast sin okunskap.

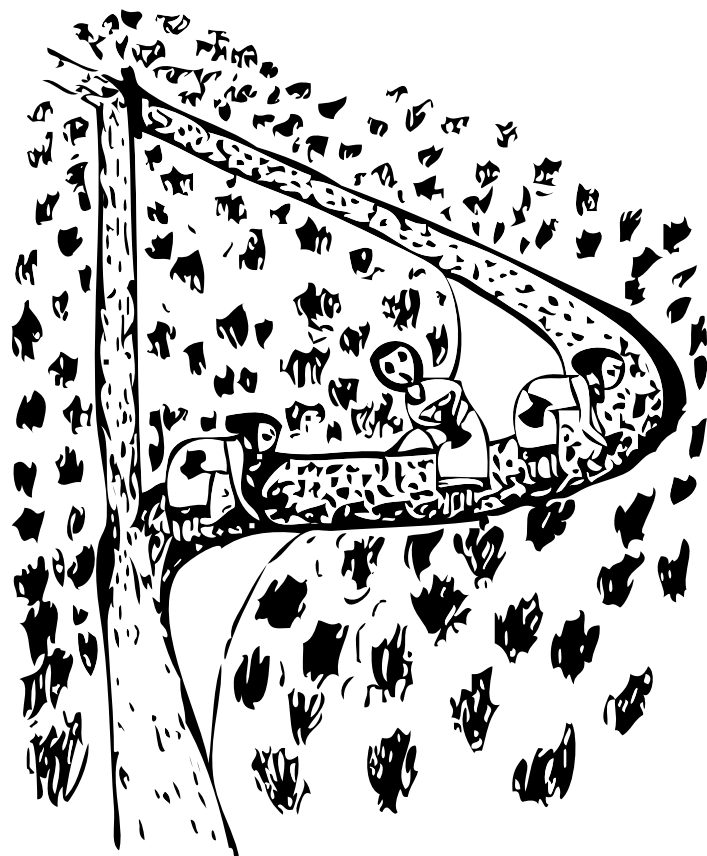
Och vad innebär kritik som beslår tonsättaren med att skriva musik som är igenkännbar? Borde den musiken inte ha skrivits? Kan graden av igenkänning göra att musiken inte skulle hålla måttet eller inte skulle kunna ge en lyssnare – erfaren eller oerfaren – en god musikalisk upplevelse? Ett originellt verks kvaliteter kan inte rimligen enbart bedömas utifrån dess klingande tjuskraft och vice versa. Och vem äger rätten att bedöma detta, mer än andra?

Genom musikkritiken utsätts artister och tonsättare för en potentiellt ödesdiger balansakt, där skillnaden mellan succé och fiasko är hårfin och där det avgörande är på vilken sida kritikern faller av den slaka linan. Inte heller publiken eller läsarna är självklart hjälpta av åsikter som – i de flesta fall – baseras på ett enda lyssningstillfälle.

Musikhistorien går i vågor och jag uppfattar det som att pendeln svänger i ungefärliga 50-årscykler. De normer som många unga tonsättare upplevde inom svensk nutida konstmusik under 1960–70-talen har sedan länge dukat under för sin motsats. Mångfald, gränsöverskridanden, stilistiska legeringar och samverkan mellan konstarter på gott och ont bjuder dagens unga tonsättare nya utmaningar. Jag påstår inte att de unga tonsättarna har det lättare att navigera idag, men jag tror att de har betydligt roligare.

Det är viktigt att minnas att det i slutänden är tonsättarens uppgift att under skapandeprocessen själv ta ansvar för sina kompositoriska val – stå för dem, förkasta dem eller försvara sin idé hur fantastisk eller usel den än är. Och är det inte inför just dessa stora utmaningar som en ung student slutligen formas till en självständig tonsättare?

Rolf Martinsson är tonsättare samt professor i musikteori med arrangering och komposition vid Musikhögskolan i Malmö.



prkà
fiske i fördämning/fishing in a dam

A personal tribute to Håkan Lundström

GARY MCPHERSON

Some of my most fond memories across my academic life have been the visits I have been privileged to enjoy at the Malmö Academy of Music. I first visited Malmö in 1996 and then again in 2000 and 2001 where I met and had the opportunity to work with colleagues whom I greatly admire. These visits offered me a chance to work with musicians who continually challenged, inspired and motivated me to think more deeply about my work as a musician and music educator.

It was during these visits that I first met and became friends with Håkan Lundström. I remember many stimulating conversations with Håkan not only about music education but various other aspects of music administration and musical practices worldwide. I remember most vividly his passion for preserving all the world's musics and for trying, as best he could, to develop insights that would allow a much more expanded view of music that celebrated musical practices of all types, not just the Western art music canon.

In 2002, I commenced my term as President Elect of International Society for Music Education. Between 1996 and 2002, Håkan had served on the ISME Commission for the Education of the Professional Musician (he was chair of this commission between 2000 and 2002). It was only a matter of time before his arm would be twisted to nominate for the ISME Board, where he served as a member of the Executive during Giacomo Oliva and my term as president. Having built great respect and admiration throughout the membership, Håkan went on to serve a further six year period as President Elect,

President and Past President of this international society. Throughout these years Håkan and I, plus many others, worked hard to progress the society and to put in place a much larger vision of music education internationally. Håkan's efforts helped reshape the vision of ISME and set in place a larger view of our work as music educators and how this might complement and add to the achievements of others in music more generally. I remember many days and nights where we worked together to develop new projects, or to develop initiatives that we believed were needed to update and redefine the discipline of music education.

Håkan's philosophy about music, how the musics of the world might be preserved, and how music might be imparted to future generations resonates with all of those who believe in cultural diversity and for developing in future generations of musicians, a willingness to take chances and to be cognisant of the many varied ways in which music is performed around the world. Importantly, his philosophy is built also on a deep commitment that our discipline is much stronger when we work together to advance our cause professionally, theoretically and politically. For Håkan and many others of us who have held positions in music institutions and organizations worldwide, inter-cultural understandings, democracy and even peace, can be fostered through musical practices that are shared and which focus on our human need to sing, perform and enjoy music in many varied ways. It has been these values that have guided Håkan's work as a musician, researcher, academic, administrator and leader throughout his working life.

As I reflect on my association with Håkan during the past 15 or more years, I remember also many of the comments made by friends at the Malmö Academy of Music. They were glowing in their praise of Håkan, for what he had achieved within the institution and for the way he had led them with a clear vision of the role and purpose of their work within the local community, across Sweden and internationally. It was this sense of vision, purpose, and initiative, mixed with a real commitment and respect for those with whom he worked, that made him a natural leader; one who sees clearly what needs to be done and who works tirelessly for a better and more productive future for music, in all its rich variety.

Håkan Lundström deserves to be proud of the legacy he leaves at the Malmö Academy of Music. He has taught ethnomusicology, folk music, world music and popular music in this Swedish university, and came up through the ranks to serve as Dean of the Malmö Faculty of Fine and Performing Arts (which includes the Academies of Fine Arts, Music and Theatre) at the prestigious Lund University. Internationally he has served music in various ways across many different forums and committees within Europe. Most notably his term as ISME President was marked by a number of achievements and growth in the society that will serve it well for the future. This is a career of which anyone would be justifiably proud.

My heartfelt thanks go to Håkan for his friendship and his leadership. His is a career of real consequence that will leave our discipline stronger to deal with the challenges music will face in the years to come.

Gary McPherson is Ormond Chair of Music and Director at the Melbourne Conservatorium of Music, University of Melbourne.



ìnkíi
ekoxe/stag beetle

Kan penningen bära musiken framåt?

SIXTEN NORDSTRÖM

Tyvär är svaret ja. Myten om den lidande konstnären, som skapar stor konst och vänder upp och ned på den etablerade konsten, är bra att odla för myndigheter och liknande när det gäller att fördela anslag, dela ut stipendier och ge bidrag.

Det blir billigast så.

Det är också rörande och sorgesamt – och romantiskt och gripande – att se framför sig konstnären i sin vindsvåning, med fukten drypande längs väggarna, hyresvärden bankande på dörren och den blåfrusna älskarinnan under fyra lager filter i sängen, allt medan Den Store sätter ett magnifikt slutackord i den revolutionerande symfonin. Den som, 50 år efter hans död, ska bli så uppskattad.

Fullkomligt oslagbart är det ju att ta fram Mozart och berätta om hans död, hans ensamma färd till gravplatsen, snön som yrde och att ingen vet var han ligger begravd. Se där hur konstens skapare ska leva för att det ska bli något ordentligt för oss andra att lyssna till!

Nej, sanningen är den, att några av de största revolutionerna inom musikens värld och då kanske främst inom den musikdramatiska världens domäner möjliggjorts på grund av penningens styrka och makt. Hade vi t ex inte haft en ung kung och en stat med väldiga ekonomiska resurser hade världen aldrig fått uppleva operakonstens högsta höjder och aldrig fått bevittna att en tonsättare fullständigt behärskar sitt verk till alla delar, från skapandeprocessen över iscensättningen, dekor, kläder, scenarrangemang och slutligen realiserandet av det sceniskt och musikaliskt.

T ex en Richard Wagner som totalt förblindade kung Ludwig av Bayern.

Den unge kungen, som lät kalla Wagner till sitt hov i München, sopade igen efter honom ekonomiskt runt om i Europa – och hans skulder var i sanning inte ringa – samt gav honom obegränsade resurser att komponera plus att han gavs möjligheter att iscensätta dem, också det med obegränsade resurser. Varför Wagner kunde tillåta sig att fordra monstruöst stora orkestrar, där enbart harporna i dag skulle ruinera vilket operahus som helst. Det ska nämligen vara sex harpor i *Nibelungens ring*...

Men på grund av att penningen fanns i den omfattning som krävdes fick världen då – och kan också i dag – uppleva operor som *Tristan och Isolde*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *Mästersångarna i Nürnberg* och, i synnerhet, *Nibelungens ring*, den sistnämnda med fyra speldagar, uppåt 18 timmar lång och det väldigaste musikhistorien skådat. Fast penningen fanns inte riktigt i den omfattning som krävdes – bayerska statskassan ruinerades inte bara en utan två gånger, varför Ludwig fick fylla på ur egen kassa medan Wagner slickade såren i exil i Schweiz (fast han återvände snart till München). Vilket väl dock inte ställde till alltför stora problem – kan man bygga de fem sagoslott Ludwig byggde fanns det resurser...

Men hade inte penningens representant anlant precis den dag Wagner satt på ett sjabbigt hotell i Stuttgart och planerade att skjuta sig en kula för pannan så hade vi varit utan operakonstens viktigaste utvecklingsfas.

Fast långt tidigare spelade penningen in i musikens utveckling. Ty utan en prakt- och musikälskande furst Esterhazy hade musikhistoriens viktigaste kompositionsprincip aldrig skapats. Troligtvis hade vi inte fått uppleva symfonin, stråkkvartetten och sonaten sådan som vi i dag ser den om inte Joseph hade beretts tillfälle att i lugn och ro i 29 år sitta på furstens slott som huskomponist och kapellmästare. Med en symfoniorkester ständigt närvarande och till hands dygnet runt kunde Haydn experimentera, ständigt pröva sina idéer i samma ögonblick de dök upp. Han kunde långsiktigt se sin idé växa om hur en symfoni i stort ska läggas upp, hur sonatformen ska styra främst den viktiga första satsen i en symfoni, en stråkkvartett, han kunde låta genomföringen inom sonatformens ram växa sig större och större och bli en alltmer betydande del av satsen. Det fundament han lade i 104 symfonier, ett 75-tal stråkkvartetter och ett antal sonater blev den grund först

Mozart, sedan Beethoven och därefter bl a Schubert, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Schumann etc etc kunde bygga sin stora orkestermusik på.

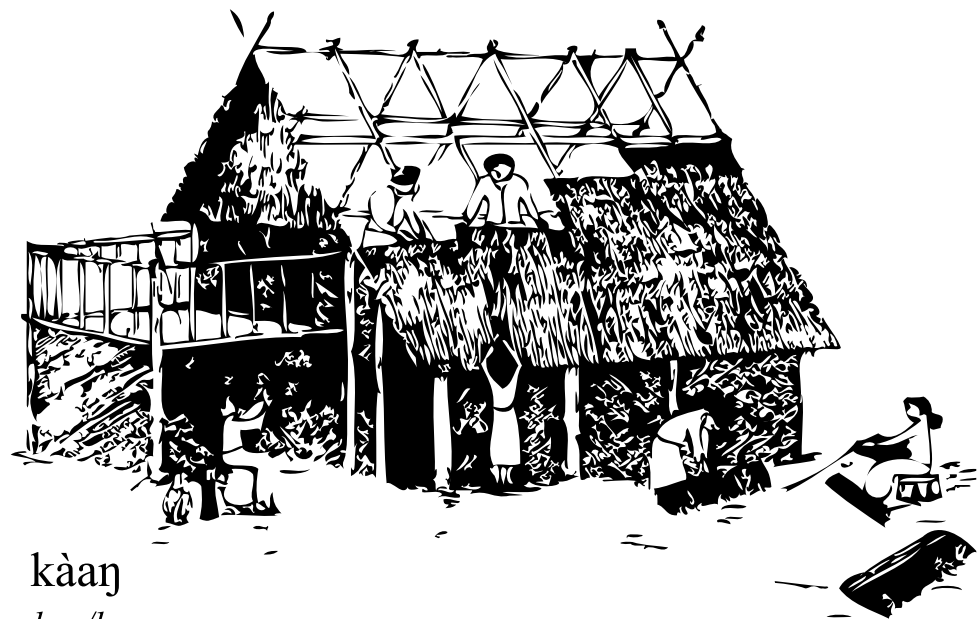
Som sagt, har jag tillräckligt kapital bakom mig finns inga praktiska problem – det konstnärliga är en annan sak. Därför har vi sedan några årtionden tillbaka den fullständigt unika situationen att skaparen av vår tids stora musikdramatik, musikalen, engelsmannen Andrew Lloyd Webber, är den förste att till alla delar bestämma över sina verk, från tillkomst till vad som sker på urpremiärdagen. Inte bara innehållet bestämmer han förstås, utan sedan ner på mikronivå i hela iscensättningen. Han bestämmer hur stor scenen ska vara, hur ljussättningen ska vara, hur scenografin ska se ut. Längre än så – har han i nåder låtit en teater spela hans verk (ofta får de inte det, vid inspektion av lokalerna fordrar Webber och hans team ibland att så stora förändringar ska göras att det inte är genomförbart).

Sedan lägger sig *The Real Useful Group*, som Webbers bolag heter, i vem som får sjunga de olika rollerna, vem som dirigerar etc etc. I Sverige byttes dirigenten i *Phantom of the Opera* ut en vecka före premiären, i Danmark lades det ut en och en halv miljon kronor i förberedelserna inför *Cats*. Därefter fick danskarna uppleva att *The Real Useful Group* dömde ut hela den ensemble som hade plockats ut. En del var för magra, en del för feta, andra för korta eller långa eller också passade de inte i den karaktär rollen fordrade... Fast nästa gång gick det bättre.

Summering: om man som Lloyd Webber tjänar ca en miljon OM DAGEN på sina verk kan man med de pengarna i ryggen göra vad ingen tidigare kunnat göra: ha full kontroll över inte bara sitt skapande utan – kanske viktigast av allt – hur sedan världen får uppleva verket. Men när konstnären väl lämnar ifrån sig produktionen har han ingenting att skylla på: exakt så här i varje minsta detalj ska det vara, jag kan inte skylla på dåliga sångare, mesig dirigent, klantiga scenografer eller fel tempi. För jag har satt godkänstempel på allt, och var jag än i världen ser mina verk kan jag luta mig skönt tillbaka och konstatera att allt blev precis så som jag hade tänkt.

Det kan man med penningens makt. Samtidigt som resten av världens konstnärer får tigga om att få sina verk spelade, sin konst visad på något galleri/museum eller sin bok utgiven.

Sixten Nordström är författare och tidigare utbildningsledare vid Musikhögskolan i Malmö.



kàan

hus/house

Den underfundige betraktaren

EVA SÆTHER

Koransångaren Mishary Alafasy välsignar min dag när jag slår upp datorn på mitt favoritcafé i Lund. I arla morgonstund putsar servitören de stora rutorna ut mot den kullerstensbelagda gatan, bakom disken har han sin dator kopplad till högtalarna och via Youtube fylls lokalen av välplacerade kvartstoner till Allahs ära. Allt medan jag läser myten om Drongofågeln från Madagaskar.

Jag kan inte låta bli att småle inombords. Här har jag bestämt mig för att påbörja arbetet med en text till vår avgående dekan, och så kastas jag rakt in i den gränsöverskridande verklighet som han ägnat så mycket fokus. Att skriva till Håkan Lundström har uppenbarat en märklig företeelse: Det är som om hans underfundighet skapat en underström i mitt liv, som om avgörande händelser och processer alltid, fast mycket diskret, innefattat hans inblandning. Är det bara inbillning? Eller är det Drongons vingslag jag hör?

Det började med ett telefonsamtal 1988. En Håkan Lundström från musikhögskolan meddelade att jag fått halvtidstjänsten som lärare i musik och samhälle. ”Hjälp”, var mitt spontana svar. Jag var ju journalist, folkmusiker, statsvetare, musikvetare och antropolog. Hur skulle det kunna passa? ”Just det”, vill jag minnas att svaret var. ”Det är just en sådan profil vi behöver”. Under de många gemensamma åren i ämnesnämnden för musik och samhälle lärde jag känna den där speciella, underfundiga blicken för stora samband. Den mångbottnade relationen mellan musik och samhälle stod i fokus för uppmärksamheten, och jag förstod med tiden att den ”profil” jag inte ens visste att jag hade, var användbar i ett större perspektiv.

Några år senare hade Musikhögskolan profilerat sig internationellt genom att erbjuda kurser i konsten att bemästra interkulturell musikkommunikation. Att skicka blivande musiklejare till Gambia var modigt, och eftersom jag var kursens lärare kan det för den utomstående ha sett ut som om det var jag som tog riskerna. Men det var en engagerad utbildningsledning som gjorde det möjligt att agera. Förutom det faktum att cirka en tredjedel av musiklejarestudenterna sedan 1992 kunnat förlägga en del av sin utbildning i en ”annan kultur” har ett kunskapsområde utvecklats.

Jag går till källorna. I ett kapitel i rapportboken från projektet *Musikhögskoleutbildning i ett mångkulturellt samhälle* finns en formulering av Håkan Lundström som, inser jag nu (2012), är lika aktuell som då (1993):

Projektets förhållningssätt till de ovan skisserade formerna för existerande ”mångkulturell musikutbildning” är närmast att lämna åt sidan den arsenal av musikpedagogiska metoder/tekniker som finns att tillgå. Dessa bör utan vidare kunna införas som moment i den ordinarie musiklejareutbildningen på samma villkor som många andra metodiska modeller. Det skulle kanske snarast vara en ogärning att särbehandla dem. Musiklejare kan dock inte använda dem om de inte har ett pluralistiskt förhållningssätt till musik, vilket förutsätter förmågan att kunna växla perspektiv mellan å ena sidan sin relation till sin egen musikbakgrund och å den andra sidan sin relation till andra människors förhållanden till sina musikbakgrunder.

Det är själva attityden i centrum, relationerna och reflexiviteten. Världsbild i möte med världsbild, kunskapssyn i möte med kunskapssyn. När vi designade den så kallade Gambiakursen ville vi att mötet med ”det andra” skulle vara så starkt att det erbjöd en utmaning, ett alternativ till det förmodat självklara. En sorts kognitiv omskakning: ”jaså, kan det vara på det här sättet också, vad betyder det för mig i mötet med mina elever?” I en av de reflekterande uppsatserna väljer en av studenterna att uttrycka denna omkullkastning med hjälp av poesi:

Efter Gambia

Det snöar i Njawara

Hemma i ett främmande land
vilsen i mig själv
Andra sidan jorden
var visst upp och ned

Samma, men helt annorlunda
lekfull snödriva under ökensol
jag är lycklig och förfärad
förälskad kanske?

Det snöar i Njawara

Bitterhet biter inte
utan unnar mig lycka,
– att dansa i snön och
strunta i smärtan

När det snöar i Njawara

John Säbom, 2009

Hybriditet, postkolonialism, insider/outsider, mästarlära ... Om jag ska göra en lista över de begrepp som följt mig som redskap under doktorandtiden kommer de alla att befinna sig i suturen mellan musikpedagogik och musiketnologi. I det där mellanrummet och i friktionen som uppstår vid skärningspunkterna, tror jag att Håkan Lundström också gärna befinner sig.

Utan att göra något som helst väsen av sig. Men ständigt lyssnande. Beträktande, tills det är dags att, helt diskret göra storverk. Som när Drongofågeln efter att ha lärt sig tala med en pojke på Madagaskar lyckades motverka slavhandlarnas framfart. Och sedan flyga vidare...

Det händer då och då att jag möte studenter i korridoren på Musikhögskolan som undrar: ”Håkan Lundström, vem är han och var finns han?” Helt diskret, i skärningspunkterna.

Eva Sæther är docent i musikpedagogik vid Musikhögskolan i Malmö.

Håkan Lundström, den iakttagande

TORBJÖRN SAMUELSSON



Lunch i en by nära Sapa på gränsen mot Kina i mars 2006.

En stor beundrare av traditionell musik och intresserad musikforskare har jag sett i arbete i Vietnam. Ständigt med videokameran för att föreviga den musik vi träffar på. Han filmar i timmar med ett barns förtjusning över vad han ser och hör. Hur många timmar video finns hemma hos Håkan?

Inför en publik av vietnamesiska kulturarbetare talar han entusiastiskt om folkmusikens betydelse och vikten av att den bevaras. Han berättar om sina erfarenheter från Laos, om bronstrummor och blåsinstrument. På pampiga möten med företrädare för Partiet och andra myndighetspersoner talar Håkan övertygande och entusiastiskt om minoritetsfolkens kultur, dess påverkan på dagens samhälle och den plats den har i dagens Vietnam. Publiken kan behöva övertygas. Kulturen hos minoritetsfolken har inte alltid stått högt i kurs bland de styrande i Vietnam.

Under nära fem år reste vi vid ett tiotal tillfällen tillsammans i Vietnam. Det var för ett projekt där Håkan var projektledare. Projektet gick ut på att dokumentera musiken bland Vietnams 60 talet minoritetsfolk. Resorna gjordes tillsammans med producenten Sten Sandahl från Rikskonserter, Dan Lundberg från Visarkivet och mig, Torbjörn Samuelsson. Några gånger ersattes Dan av Anders Hammarlund på Visarkivet

Upprinnelsen var när jag och producenten Sten Sandahl vid tre tidigare tillfällen, första gången 1991, spelade in Vietnamesisk folkmusik. Vi skulle leta upp och spela in okänd musik i olika länder. SIDA finansierade och resorna gick till företrädesvis till SIDAs projektländer. Några av de musiker vi spelade in fick också tillfälle att turnera i Norden och i vissa fall även ute

i Europa. Det var ett marknadsföringsprojekt för att stödja inhemsk musik i olika länder och stärka musikkulturen i länderna. Det var inte ett musiketnologiskt projekt utan även ”folklig” musik fick vara med (hårdrocksband från Beira i Moçambique). Inspelningarna blev skivor som kom ut på skivbolaget Caprice

2001 reste vi i Vietnam tillsammans med musikkforskare från VIM (Vietnam Institute of Musicology) som lyder under kulturdepartementet i Hanoi. Redan då pratade vi med folk från VIM att göra en större satsning och dokumentera musiktraditionerna hos Vietnams minoriteter. Vi hade bara spelat i ett xplock.

Minoritetsfolkens kultur var inte särskilt uppskattad bland de styrande i Hanoi. Många av minoritetsgrupperna, särskilt i söder, hade stött den sydvietnamesiska regimen under Vietnamkriget. Vårt intresse för minoritetsfolkens musik hjälpte till att öppna dörren för minoritetsfolkens kultur hos departementet i Hanoi.

Kulturdepartementet i Hanoi sökte pengar hos SIDA för att dokumentera minoriteternas musik i Vietnam och 2005 drog projektet igång. Håkan blev svensk projektledare. Håkan hade erfarenhet av Sydostasien tidigare. Dels genom sitt eget projekt i Laos bland Kammu-folket och genom sitt samarbete med Musikkonservatoriet i Hanoi.

Fältarbetet skulle göras av vietnameserna själva med kunskapsbistånd från Sverige. Jag fick hand om två vietnamesiska ljudtekniker som jag följde under våra resor. Vi hjälpte till med upplägget och var med på ett antal inspelningsresor i landet. Men det mesta av jobbet gjorde VIM själva.

Ett av de viktigaste uppdragen i projektet hade vi inte förstått. Håkans talanger kom här att spela en stor roll.

Inget officiellt sker i Vietnam utan att Partiet har gett sin välsignelse. Vår uppgift var att komma med råd och kunskap i projektet, trodde vi. Men vi förstod så småningom att vår viktigaste uppgift var att ge projektet en större dignitet och göra det lättare för VIM att komma in i de olika regionerna. Vi fick vid åtskilliga möten och middagar med Partiet i provinserna, tala

för projektet och vikten av att bevara minoritetsfolkens kultur. Håkan höll lysande tal om kulturens betydelse och vikten av att bevara den. Ofta var det oförberett. Våra värddar på VIM ställde oss ibland inför faktum. Den middag som vi hade tänkt skulle vara en avkoppling visade sig vara en middag ordnad av Partiet. Det förutsattes då att vi skulle hålla tal, helst alla i gruppen.

Håkan och Sten höll lysande oförberedda brandtal för kulturen.

Vi höll kurser för kulturarbetare från hela Vietnam. Ett 25-tal personer med olika befattningar inom kulturavdelningarna ute i landet kom till Hanoi varje gång vi var där. I två dagar pratade vi och folk från Vietnam Institute of Musicology om konsten att spela in, om vikten av bevarande av kultur och arkiv. Vi gick under titeln ”The Swedish experts”.

Det var under resorna i regionerna när vi kom till minoritetsbyar som jag såg lysten i Håkans ögon. Han iakttog och filmade. Det var religiösa ceremonier, enstaka musiker som spelar mungiga eller större ensembler. I norr var det ofta enstaka musiker, i söder gong-orkestrar och ensembler. Vi rörde oss mest i bergstrakterna i väster på gränsen mot Kina, Laos och Kambodja. Vi spelade in i allt från byar långt borta till studior i provinshuvudstäder. Håkan iakttog, hela tiden med ett leende. Han var där han ville vara. Vi delade ut diplom till musiker och bybor som utmärkt sig. Vi skrev under diplomens text vi inte förstod. Han sa inte mycket när vi var i byarna och på inspelningsplatser. Han tog in vad han såg och hörde

Vi besökte en Kammu by på gränsen till Laos vid Dien Bien Phu. En plats där Håkan kände sig hemma. Håkan smög runt med sin kamera. Här fanns traditioner han kände till.

Men vi höll inte på att komma dit. Inflygningen till Dien Bien Phu skedde i dåligt väder. Vi såg lite av marken mellan regnmolnen. Planet sänker sig, piloten gör en lång sväng och vi börjar se taken i staden. Men flygplatsen verkar inte ha någon inflygningshjälp utan piloten får lita på vad han ser. Sikten blir sämre och helt plötsligt drar han på och vi stiger brant uppåt. Planet flyger en timme tillbaka till Hanoi. Några passagerare hoppar av. Vi gör ett nytt försök några timmar senare och nu är förhållandena bättre.

Det är lätt att resa med Håkan. Vi möttes oftast på Köpenhamns flygplats. Håkan ständigt lugn trots att han kanske rest i 24 timmar från USA eller Japan dygnet före. Han verkar outtröttlig. Vi hade ofta långa bil eller tågresor i Vietnam. Inget verkar beröra Håkan särskilt mycket. Bara han kommer ut nätet för att maila. Det var ett ständigt letande efter Internet.

Torbjörn Samuelsson är ljudtekniker och producent.

Tack Håkan!

GERTRUD SANDQVIST

Utan Håkan Lundström skulle Konsthögskolan i Malmö inte ha funnits. Detta är inga överord, utan ett enkelt konstaterande. Alla de egenskaper som i så hög grad utmärker honom – hans intelligens, hans diplomatiska smidighet, hans fasthet och inte minst hans humor – har vi använt oss av till fullo. Inte minst är jag imponerad av Håkans politiska skicklighet. Man vet inte riktigt hur det går till, men det brukar för det mesta bli som han önskar. Detta hade kunnat vara lite skrämmande, om inte Håkan alltid har använt sin skicklighet för att vettiga, smidiga beslut skall kunna fattas, utan en övertung byråkrati.

En tysk konstnär förklarade för mig under en middag i Hong Kong för ett par år sedan hur den urgamla kinesiska spådomskonsten I Ching fungerar. De olika stickorna som dras i olika intervaller stimulerar koncentrationen hos utövaren och möjliggör att man plötsligt kan se en utväg, en öppning, en möjlighet – och att gripa tillfället. Detta är inte så långt borta från hur Hannah Arendt citerar antika källor om hur det politiska arbetet i polis bedrivs. Metaforerna hon använder är konsten att navigera – och konsten att spela flöjt. På sådant sätt utövar Håkan sin politiska konst.

När Håkan kontaktade mig, några månader innan Konsthögskolan startade 1995, var jag nog inte helt klar över vad jag gav mig in på. Jag tror inte han var det heller, men det låtsades han inte om.

Jag kom ner en vacker majdag till Malmö, och vi gick igenom Konsthögskolan, ännu inte helt färdigrenoverad. Huset var vackert och välkomnande, med ett fantastiskt, milt ljus, ungefär som det under en mild och regnig vårdag.

Jag träffade mina kollegor Lars Nilsson och Charlotte Gyllenhammar, vi tog in vår första kull studenter, satt på bänkar under de höga träden i Malmös parker, och planerade för framtiden – hur skolan skulle se ut, pedagogiken, stora symposier, allt. Vi hade fått ett par ledtrådar av Håkan och Peter Honeth: skolan skulle vara internationell, tvärvetenskaplig och bra. I övrigt hade vi intrycket att vi fick utforma skolan hur vi ville. Kanske var detta inte helt sant. Men det är typiskt för Håkans sätt att leda att han ger en denna stora frihet, och en känsla av att allt är möjligt.

Nu, i efterhand, har jag förstått mera vad som egentligen menades med "internationell" och "tvärvetenskaplig". Vi missförstod nog en hel del - och det är jag ännu väldigt tacksam över att vi gjorde! Tack vare det slopade vi alla avdelningar på skolan, och vi vände på de traditionella hierarkierna mellan professorer och studenter. Vi skapade en mängd kurser och projekt i filosofi, psykologi, konsthistoria, sociologi, musik och en massa annat. Det har givit skolan dess egenart. Vi gjorde jättestora offentliga symposier som från alla möjliga håll vände och vred på ett fenomen vi var intresserade av. Och vi förstod inte att "internationalisering" helt enkelt betydde studentutbyte – vi trodde att universitetet hade förstått att konst är och måste vara internationell. Vi trodde det innebar att när de mest intressanta konstnärerna fanns i Los Angeles bjöd vi in dem som lärare på skolan, i stället för att ta någon från exempelvis Stockholm eller Köpenhamn.

Otaliga är alla de konstnärer genom åren från alla möjliga delar av världen som vi har ätit middag med på Malmös krogar, och varsamt lett dem runt så att de verkligen har förstått vilken fantastisk stad Malmö är och vilka fantastiska studenter vi har. Så småningom har detta blivit en självuppfyllande profetia. Och Håkan lät oss hållas. När vi trasslade in oss, eller kritiken från omvärlden mot detta då oortodoxa sätt att göra konsthögskola på blev alltför högljudd fanns han alltid där, redde ut det tilltrasslade, stödde oss, fick oss på rätt bog om vi gjort något tokigt, och skrattade med oss över det som var alltför tokigt.

För oss på Konsthögskolan är konst ett sätt att tänka. Då blir det logiskt att vi gärna ville starta en konstnärlig forskarutbildning – något som i hög grad sammanföll med Håkans tänkande. En av alla de som jag har traskat på

Malmös gator med var den världsberömde pedagogen och tänkaren professor Sarat Maharaj, då verksam på Goldsmiths i London. Tack vare Håkan och Peter Honeth kunde vi hitta medel till hans professur – en nyckelrekrytering om vi ville starta ett doktorandprogram i fri konst. 2002 tackade Sarat ja till vårt erbjudande – trots att hans kollegor i London tyckte han var tokig som flyttade till isbjörnslandet Sverige. Håkan och jag reste till London hösten 2002 för att underlätta förhandlingarna mellan Goldsmiths och Sarat, och sedan januari 2003 är Sarat professor hos oss, en absolut ovärderlig resurs för vårt doktorandprogram, som nästa år bör ha 9 utexaminerade doktorer i fri konst. Just detta exempel visar med all tydlighet Håkans politiska skicklighet, hans smidighet, och hans pålitlighet.

Vad kan jag säga annat än tack Håkan!

Gertrud Sandqvist är professor i konstens teori- och idéhistoria vid Konsthögskolan i Malmö.

Tre gemensamma projekt

SVERKER SVENSSON



Håkan Lundström, Bertil Hallin och Sverker Svensson i början av 1980-talet.

En återblick på en drygt trettioårig nära vänskap och arbetsgemenskap med Håkan, som innehållit så ofantligt mycket, gör valet av tema i denna vänbok svårt. Ska jag ta upp hans stora betydelse som akademisk ledare inom musik, konst och teater, hans intressanta musiketnologiska forskningsarbeten runt om i världen (Laos, Canada, Japan, Vietnam...), hans lärargärning vid Musikhögskolan eller hans viktiga roll som personlig mentor och inspiratör? Eller kanske det vore spännande att lyfta fram något från mångårigt vardags-slit med budget, organisation, personal och administration?

Av alla dessa möjliga infallsvinklar väljer jag emellertid att påminna om några gemensamma projekt – ett från respektive decennium som vi båda varit involverade i.

Jag minns idag med stor glädje arbetet med utgivningen av sångböcker tillsammans med Håkan och Bertil Hallin i början av 1980-talet. Utifrån devisen ”skogen skulle vara mycket tyst om inga andra fåglar sjöng än de som sjunger bäst”, ville vi slå ett slag för sjungandet och sångrepertoaren i förskolan och grundskolan. Idén var att försöka etablera en gemensam skolsångsrepertoar, en minsta gemensam musikalisk nämnare att kunna dela över generationsgränserna.

Att bli överens om urvalet av sånger var inte alltid så lätt med tre personer som envist argumenterade för sina käpphästar. Skulle strejkvisor och dryckesvisor finnas med? Hur göra med *Arbetets söner* och *Kungssången*? Och vilka svenska visdiktare skulle vara representerade? Hur göra med psalmer och andliga visor? Och balansen mellan folkligt och komponerat? Ja, frågorna var många

att ta ställning till. Vårt samarbete var oerhört lärorikt och våra gemensamma arbetsmöten var högtidsstunder där vi sjöng och spelade och till och med provade danssteg tillsammans.

Till slut blev vi ändå överens om vår s.k. gemensamma sångskatt. Och resultatet blev en sångbok för grundskolan (*Sångboken – vår gemensamma sångskatt*, 1984), en sångbok för förskolan (*Lilla sångboken*, 1986) och därefter några kompletterande samlingar. Håkans stora kunskap om folklig sång, poesi och svenska visdiktare resulterade bl. a. i en fyllig kommentardel om alla sångernas bakgrund mm. Sångböckerna var illustrerade av Åke Arenhill och såldes i stora upplagor och användes då flitigt i skolorna och även i lärarutbildningen.

Några år efteråt, omkring 1990, började Håkan, Bo-Ingvar Olsson, Eva Saether och jag på allvar vår jakt efter en mångkulturell musikutbildning. Här möttes musiketnologi och musikpedagogik i ett gemensamt kunskapsökande på ett nytt sätt. Det blev också viktiga år för oss alla i projektgruppen med omtumlande upplevelser och nya insikter om musik, musikutbildning och livet självt. Och mötena med Ebouh Secka och Alagie Mbye och alla andra traditionella musiker från Västafrika gav nya och spännande erfarenheter. Vi delar många fina minnen från fältstudierna i Gambia, till exempel planeringsmötena under bantaba-trädet, de fantastiska mandinkasångerna eller natten i Njawara med de smattrande woloftrumorna.

Projektet *Musikhögskoleutbildning i ett mångkulturellt samhälle* blev startpunkten för ett långsiktigt och framåtsyftande utvecklingsarbete. Resultaten av projektet blev flera nya utbildningsinslag i musklärläro-utbildningen men innebar också början på en utveckling av en stark forskningsprofil kring interkulturell musikpedagogik/musiketnologi som Musikhögskolan har idag.

Håkans stora kunskap om asiatisk musik, kultur och språk, erövrade genom mångåriga musiketnologiska arbeten i bland annat Laos och Japan, blev en fantastisk tillgång i det omfattande samarbetsprojekt som inleddes 2001 med Hanoi National Academy of Music i Vietnam. Kultur- och utbildnings-samarbetet har innehållit flera delar, med många lärare och studenter vid Musikhögskolan djupt delaktiga. I detta projekt hade Håkan huvudansvaret för den del som gällde traditionell vietnamesisk musik och för en forsknings-

inriktad del kring etniska minoriteters musik i Vietnam.

Här kunde Håkan kombinera sin roll som forskare, lärare och akademisk ledare. Studenter, andra forskare och musiker och samarbetspartner i både Sverige och Vietnam har inspirerats genom hans arbete. Kurser har startats, nya ensembler bildats och kunskap om kultur och musik från Vietnam har förmedlats. Och för Vietnamese Institute of Musicology i Hanoi har projektet kring etniska minoriteters musik varit viktigt och utvecklande och resulterat bland annat i dokumentationsmodeller som väckt brett internationellt intresse.

Jag har här tagit fram tre exempel på projekt där jag haft glädjen att jobba nära Håkan. I arbetsgemenskapen har också vår personliga vänskap fördjupats. För mig är Håkan den store humanisten, eftertänksam och saklig och med stor respekt för andra.

Under min tid som prefekt för Musikhögskolan har Håkan också som dekan med stor framgång verkat för utbildningarna och forskningen vid de konstnärliga högskolorna i Malmö. Håkans insatser har varit avgörande för framväxten av forskarutbildningar och forskning. Hans långsiktiga och målmedvetna arbete har inneburit att vi idag har en framgångsrik konstnärlig fakultet i Malmö med stark ställning inom Lunds universitet.

När Håkan nu lämnar dekanrollen har han säkert många uppskjutna idéer till framtida projekt som väntar. Vad sägs om ett nytt sångboksprojekt eller nya fältstudier någonstans?

Sverker Svensson är tidigare prefekt vid Musikhögskolan i Malmö.

Sagan om Risberget

BARBARA WILCZEK-EKHOLM

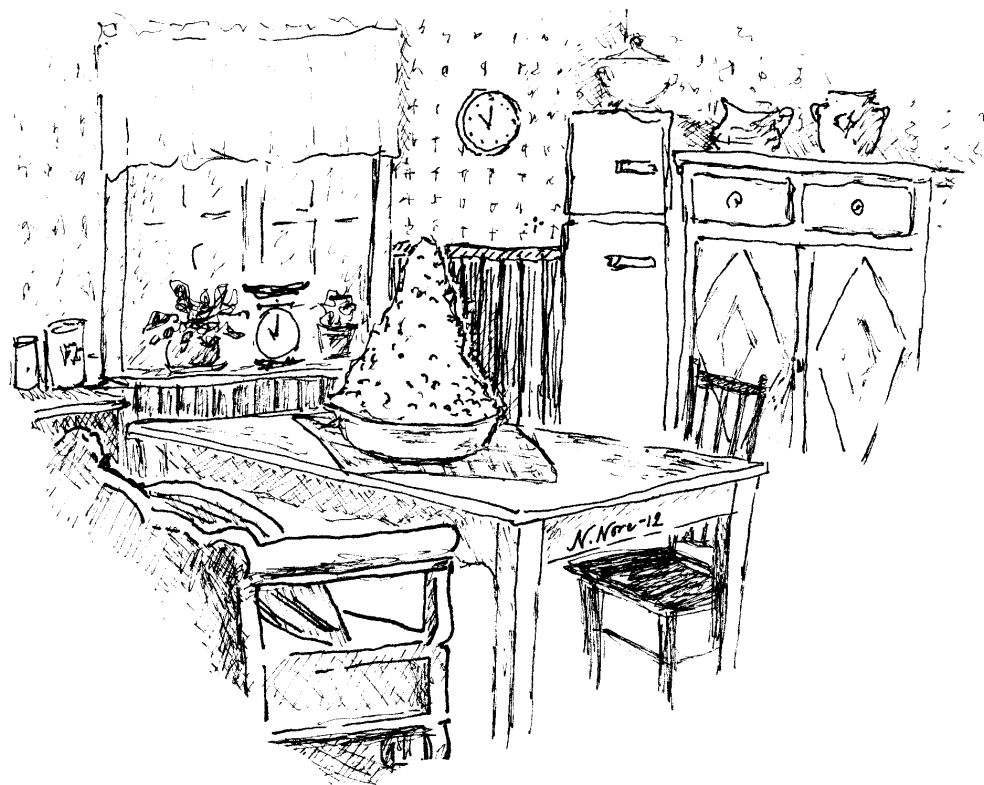


Illustration Nanna Nore 2012.

Det var en gång en ung kvinna som behövde hjälp med att koka klibbigt ris. Hon väntade långväga gäster till lägenheten i Malmö. De skulle berätta om Wayang Golek på Scenskolan. Hon mindes den hunger hon själv känt när hon första gången bodde hos dockspelarna i deras land. Hon visste inte då att det bara var att gå in till köket och äta närhelst man ville. Mitt på köksbordet stod alltid ett ståtligt risberg med tillbehör. Man åt när man var hungrig helt enkelt.

Så skulle det ock bli i Malmö! Här skulle det nu byggas risberg! Gästerna måste känna sig hemma. Men hur fick man riset att hålla ihop? Att klibba?

Håkan visste på råd. Han kände via Kammufolket en person som kunde lära oss att få riset att klibba. En hel söndag avsattes till riskokningen. Vi möttes i Håkans vackra hem med fönster som gick ända ner till golven. I köket kokade och kokade vi. Hela dagen. Till slut stod ett ståtligt risberg stabilt på en rund tallrik. Den transporterades utan spill till lägenheten på Kastellgatan.

Den stora dockspelarfamiljen kom. Den dagen var det minus 15 grader. Gästerna fick tjocka svenska vinterrockar eftersom batikskjortorna inte värmdes tillräckligt. Nejlakedoften av Kretekcigaretterna fyllde hela trapphuset, ända upp till tredje våningen.

Väl inne i köket sneglade de förnöjt mot risberget och kommenterade: åäh, har ni också sådant ris!! Vi med, vi äter det till jul!! Sedan rörde de inte risberget. Det var ju inte jul.

Barbara Wilczek-Ekholm. Lärare vid Teaterhögskolan i Malmö.



cruum
drongo/drongo

Slutord | Epilogue

PETER BERRY

Vad innebär denna massa? Vad befinner sig under en konstnärlig fakultets idéparaply i Håkan Lundströms sällskap? Vad saknas?

Låt mig börja med det som saknas. Jag tänker framför allt på det myller av duktiga medarbetare och originella och handlingskraftiga personer som rör sig i denna miljö. En del är mycket centrala. Jag vill inte nämna några namn. För oss i våra kretsar är namnen självklara. Jag tror de flesta föredrar att hålla sig i bakgrunden idag när vi överlämnar festskriften till Håkan och jag vill respektera deras, förmodade, önskan. Alltså inga namn.

Jag har heller inte lyckats få kontakt med alla jag sökt bland annat eftersom denna skara är så heterogen, representerar så många olika aktiviteter och intressen. Jag sökte till exempel förgäves Craig Coray som samarbetat med Håkan i projektet *Minto songs* som handlar om ursprungsbefolkningen i inre Alaska. Ingen e-post, ingen som svarar... Var är du Craig? Långt borta i ödsliga trakter... Jag sökte Graham Welch, forskare inom musikpedagogik med ett med Håkan gemensamt förflutet i ISME, International Society for Music Education, som meddelade att han tyvärr inte hade tid att skriva eftersom han nyligen blivit pappa. Graham skickar sina hjärtligaste hälsningar. Olika omständigheter har följaktligen bidragit till att det som saknas blivit mer omfattande än tänkt. Men det bestående intrycket är att gensvaret från dem jag lyckats nå varit överväldigande. En del av stämningen under idéparaplyet är med andra ord att vistas i ett kraftfält med mycket positiv energi.

Mångfald är ett annat karakteristikum. Bidragen spretar, lockar, åt olika håll. I texterna reser vi från Hans Gefors Bergkvara till Virserum (Magnus

Gustafsson, Rune Petersson), till seediq-folket på Taiwan (Arthur Holmer), till Vietnam (Dan Lundberg, Thi Hai Van, Esbjörn Wettermark), till Paris i början av 1950-talet (Peter Berry), Kuba (Henrik Frisk), till en trädgård tidigt på morgonen (Hans Pålsson), till Karlskrona och Rhen (Hans Hellsten), till rum som skapats av människor – Lunds universitet (Göran Bexell), internationella organisationer (Gunnar Heiling, Gary McPherson, Polyvios Androustos), utbildningsstrukturer (Rolf Martinsson), samhället (Sixten Nordström), en korridor på Musikhögskolan (Eva Sæther), entrén till Konsthögskolan i Malmö en höstdag (Gertrud Sandqvist), kulturdepartementet i Hanoi (Torbjörn Samuelsson), på dagis (Sverker Svensson), hemma (Barbara Wilczek-Ekholm). Vi reser i ett landskap som genljuder av tankar om språk och musik (Bengt Olsson), rörelse och musik (Peter Spissky), rock från 60-talet (Per Åke Qvick), penseldrag som formar kinesiska skrivtecken (Erik Svanström), vietnamesisk *Vọng cổ* (Stefan Östersjö, Nguyen Thanh Thuy), Anna Lindals fiol, ”plankan” (Greger Andersson), några som sjunger haiku-dikter (Sven Bjerstedt), ett schumannskt ackord (Bengt Edlund), Shakespeares sonetter och japansk tanka (Kazuyo Lundström), gitarr som dansar polska (Claes Ottelid) och andetag (Birgitta Vallgård). Vi förnimmer doften av kreativitet (Erik Rynell), det konkret kroppsliga (Kent Sjöström), snö (Staffan Storm), te (Jan-Olof Svantesson) samt intuition och fantasi (Stefan Östersjö). Jag har gjort några spontana nedslag. Texterna innehåller mer och har ibland annat fokus än det jag råkat fastna för här, just nu.

Finns det en gemensam nämnare? ”Mycket” och ”spretigt” är i och för sig inga positiva egenskaper. ”Lockande” är onekligen positivt. I det ordet ryms känslan av en energi som för en vidare och leder till något gott, något som skapas. Jag tror att i vårt lokala exempel, i vår konstnärliga fakultet, har lockelsen en särskild dialekt. Något som har med oförtrutet arbete att göra i ett tempo och i en rörelse som så småningom utmynnarnar i något, och som egentligen inte kan stoppas, eller avsevärt hindras. Kazuyo Suzumura-Lundström berättar om Håkans mormor som under hela sitt liv ständigt hade något för handen, nämligen en stickning. När hon lämnade jordelivet fanns den sista stickningen och glasögonen vid sidan av henne på nattygsbordet. Denna anda präglar väl också det som Håkan bidragit med till fakulteten och ringarna på vattnet kring densamma. En småländskhet.

What do the contents really mean? What lies behind the plethora of ideas spawned by the Faculty of Fine and Performing Arts during Håkan Lundström's tenure? What is lacking?

Let me begin with what is lacking. First, I have refrained from naming the large number of competent colleagues who have been actively involved. For those of us in the know, their names are obvious. Notwithstanding, I believe that most of them would rather be in the background when we hand this book to Håkan.

Second, I did not manage to contact all those I had originally intended to, partly because this group is so heterogeneous, representing so many different activities and interests. For example, I tried in vain to contact Craig Coray, who collaborated with Håkan in the project *Minto songs*, about the indigenous people of inner Alaska. No e-mail, no response. Where are you Craig? Far away in desolate areas? I tried to get Graham Welch, researcher in music education, who was Håkan's colleague at ISME, the International Society for Music Education, to write a piece, but he informed me that he did not have the time because he had recently become a father. However, he sends his warmest greetings. Various circumstances have consequently contributed to the fact that what is lacking is more extensive than expected. Nonetheless, the response from those I did manage to contact has been overwhelming, which is testimony to the very positive energy in the field that Håkan is involved in.

The abundance of ideas is another distinctive feature of this book. The contributions are wide-ranging and enticing, taking us from Hans Gefors' Bergkvara, through Virserum (Magnus Gustafsson, Rune Petersson), the Seediq people in Taiwan (Arthur Holmer), Vietnam (Dan Lundberg, Thi Hai Van, Esbjörn Wettermark), Paris in the early 1950s (Peter Berry), Cuba (Henrik Frisk), a garden early in the morning (Hans Pålsson), Karlskrona and the Rhine (Hans Hellsten), space created by people – Lund University (Göran Bexell), international organizations (Gunnar Heiling, Gary McPherson, Polyvios Androustos), educational structures (Rolf Martinsson), society (Sixten

Nordström), a corridor in the Academy of Music (Eva Sæther), entering the Malmö Academy of Fine Arts a fine autumn day (Gertrud Sandqvist), Hanoi Department of Culture (Torbjörn Samuelsson), at the kindergarten (Sverker Svensson), at home (Barbara Wilcek-Ekholm). We travel through a landscape that echoes with thoughts of language and music (Bengt Olsson), rock from the 60s (Per Åke Qvick), brushstrokes that form Chinese characters (Erik Svanström), Vietnamese *Vọng cổ* (Stefan Östersjö, Nguyen Thanh Thuy), Anna Lindal's violin, "plankan" (Greger Andersson), some who sing Haiku poems (Sven Bjerstedt), a Schumannian chord (Bengt Edlund), Shakespeare's sonnets and Japanese tanka (Kazuyo Suzumura-Lundström), a guitar that dances the polska (Claes Ottelid) and breaths (Birgitta Vallgård). We perceive an odour of creativity (Erik Rynell), the concretely physical (Kent Sjöström), snow (Staffan Storm), tea (Jan-Olov Svantesson) and intuition and imagination (Stefan Östersjö). As the above indicate, I have made some spontaneous selections, but it should be noted that the contributions contain much more and sometimes focus on other things than I happen to have chosen here.

Is there a common denominator? "Abundance" and "wide-ranging" are not exactly words of positive connotation. "Enticing" is probably more positive, conveying a feeling of energy which bears one onwards and leads to something good; something that is creative. In our faculty, the word entice conjures up a picture of indefatigable work done at pace, eventually leading to a goal which can neither be stopped nor significantly hindered. Kazuyo Suzumura-Lundström recalls that Håkan's maternal grandmother always seemed to be busy doing something, knitting for example. When she passed away, her glasses and last piece of knitting were on her bedside table. This spirit is symbolic of the contributions, and resulting ripple effects, that Håkan has made to the faculty. The true spirit of Småland.