

Kungl.
Musikaliska
Akademien

Årsskrift
2006

© Kungl. Musikaliska Akademien

GRAFISK FORM Jerk-Olof Werkmäster

OMSLAG Sandler Mergel

TRYCK Grafiska punkten, Växjö 2007

ISBN 978-91-89038-32-5

Innehåll

Gunnar Petri, Akademiens Preses	5
Åke Holmquist, Verksamhetsberättelse	12
<i>Franz Berwald Samlade Verk</i> – ett svenskt pionjärprojekt inför sin avslutning	66
Musikaliska Akademiens stipendier	74
In memoriam	78
Nyinvalida ledamöter	93
Akademiens ledamöter den 31 december 2006	97
Kungl. Musikaliska Akademien	101

GUNNAR PETRI AKADEMIENS PRESES

EDERS MAJESTÄT, EDERS KUNGLIG HÖGHET, fru statsråd, ärade gäster, kära vänner och Akademiledamöter, Kungl. Musikaliska Akademiens 235:e högtidssammankomst är härmed öppnad.

Akademier har gott minne, och vi kommer i år som vanligt att uppmärksamma några minnesvärda jämna år. Det är i år hundra år sedan en av 1900-talets störste tonsättare, Dmitrij Sjostakovitj, föddes. Vi ska nu inleda med att Johan Ullén framför hans Preludium och fuga, opus 87 i d-moll.

Jag tackar Johan Ullén för detta förnämliga framförande! Dmitrij Sjostakovitj var ledamot av denna akademi, han är nu borta, men han lever i sitt verk. Detta gäller också de ledamöter som sedan vår förra högtidssammankomst för alltid lämnat vår krets.

Det förra seklets märkesgestalter inom de musikaliska konsterna börjar nu lämna oss. De har var och en på sitt sätt byggt vidare på det stora musikaliska arv som varje generation lämnar efter sig.

Akademien hedrar deras minne, och ett gott minne är ett kännetecken för akademier. Endast den som förmår minnas kan förstå sin samtid, och endast den som förstår sin samtid kan utöva något inflytande på sin framtid. Akademier utgör ett utmärkt forum för främjandet av denna förståelse, och konstnärliga akademier i all synnerhet.

Men samtiden är tyrannisk, undflyende och svårtolkad. Den är tyrannisk eftersom den behärskar oss genom det bedövande flödet av omedelbara upplevelser och ställningstaganden. Den är undflyende när den varje dag glider oss ur händerna när vi försöker hålla kvar den. Den är svårtolkad, och vår egen samtid gör hela tiden motstånd när vi försöker förstå den och ge den mening. Konsten är en reflekterande spegel mot vår samtid, den är ett bevarat minne av förfluten tid, och det är därför vi inte kan vara utan den när vi ska forma vår framtid.

All konst är kultur, men all kultur är inte konst.

Akademiens Preses Gunnar Petri öppnade Akademiens högtidssammankomst den 27 november i Musikaliska Akademiens Stora Sal, Nybrokajen 11.



Akademiens högtidssammankomst.
Fotograf: Christoffer Bergström.



Pianisten Johan Ullén framförde Preludium och fuga ur 24 preludier och fugor av Dmitrij Sjostakovitj.

Kultur är ett vittomfattande begrepp, så vittomfattande att det saknar varje precision. Likväl gläder vi oss åt att Sverige på nytt har fått ett kulturdepartement och en kulturminister. Vi hoppas att bakom detta döljer sig en ambition, ett intresse, kanske en nyfikenhet på vad konst och kultur kan betyda. Allra helst skulle vi förstås vilja se det som ett uttryck för ett aktivt ansvarstagande för en känslig och viktig samhällssektor.

Det är knappast kontroversiellt att påstå att det som i dag kallas kulturpolitik har mist något av sitt fokus. Den har så att säga förlorat sin oskuld. Borta är folkbildningsidealens och den självklara värdehierarkins tid, och lika omodern ter sig tanken att kommersialismens krafter var självklart negativa och skulle bekämpas. Målet är inte längre att göra en erkänd högkultur tillgänglig för allt folket, och frågan är om vi ens vet vari en postmodern högkultur skulle bestå. Kulturpolitiken har i stället fått andra syften, den har blivit instrumentell på ett annat sätt. Den ska främja den ekonomiska tillväxten, stödja regionalpolitiken, vara exportfrämjande och på något allmänt sätt bidra till allas vår välfärd. Framför allt har den blivit osäker.

Få personer är så utsatta för den förbiflodande samtidens tyranniska krav som en nytillträdd minister. Av henne förväntas omedelbara svar, inte längre än 30 sekunder, och ställningstaganden till allt mellan himmel och jord, och dessutom ska hon ha tid att gå på akademisammankomster. Att lösgöra sig från samtidens tyranni är inte lätt, allra helst som struktur och organisation inom det vidsträckta området för kulturpolitik inte är till någon vidare hjälp. Intressegrupper, institutioner, enskilda individer, alla kräver de besked nu, pengar nu, ställningstagande nu, allt i det tyranniska nuets perspektiv.

Kanske kan det underlätta ett perspektivskifte om vi i stället för det vida begreppet kultur försöker nalkas det snävare begreppet konst. En konstpolitik? En konstminister? Smaka på det! *Kultur* är ett vänligt,

inkluderande, ganska kravlöst och nästan insmickrande ord. *Konst* är däremot ett uppfordrande och kravställande ord, ett ord som väcker eftertanke och omedelbart framtvingar en längre horisont. Kanske är konst ett lika svårdefinierat ord som kultur. Men det är en intressantare tankeövning att försöka definiera vad som menas med konst, vad som menades med konst, och vad vi nu betraktar som konst av det som tiden lämnat efter sig. Om vi flyttar oss från perspektivet kultur till perspektivet konst så har vi genast rört oss lite ut från samtidens tyranni. Konsten har ett långt minne, den speglar på ett uppfordrande och eftertänksamt sätt vår samtid, och den ger oss redskap och insikter som gör att vi bättre kan ana vår framtid.

Den första pollett som faller ut av en sådan perspektivförskjutning från kultur till konst är vad en konstpolitik inte sysslar med. Den är helt enkelt ointresserad av det lättköpta, lättsålda, lättsmälta, efemära och snabbt förbipasserande. Låt detta hållas, låt det leva på sina villkor, men sammanblanda inte underhållningsindustri med konst.

Konsten, den är något helt annat. Den är svårflörtad, den prostituerar sig inte, den är gensträvig och motspänstig, ibland direkt otrevlig. Även när den förefaller gå i ledband och följa med strömmen, till och med vara lönsam, så utmanar den oss. Annars är det inte konst. Betrakta Goyas porträtt, lyssna på Mahlers symfonier. De bär på nycklar till sin tid. Fråga sedan vår egen tids konst, lyssna på dess musik. Konsten ställer krav på oss, man måste anstränga sig för att lyssna och se, men den är också oändligt generös mot den som gör sig mödan att möta den. Det är efter vad den skapar som framtiden kommer att bedöma oss.

En god konstpolitik skapar långsiktigt gynnsamma grundstrukturer för det kreativa. Den åstadkommer trygghet och utrymme för den skapande människan. Den bygger upp goda institutioner. Den utbildar, utvecklar och forskar. Den intresserar sig. Den är respektfull inför sitt område. Den försöker inte tränga

sig fram till marknadens ikoner för att få del av deras strålgång. Den tänker i stället i långa sekvenser och väntar sig inget omedelbart i utbyte, varken exportframgångar eller tacksamhet. Men en framgångsrik konstpolitik sätter bestående spår. Kanske mera varaktiga än en framgångsrik kulturpolitik.

Om detta förs inom de konstnärliga akademierna en ständigt pågående dialog, för vår del handlar det om musiken som konst och vetenskapen om musiken. Som nyckelord för inriktningen av vår verksamhet har vi angett kvalitet, kompetens, oberoende och exklusivitet. Musikaliska Akademien har inget monopol på kvalitet och kompetens, inte heller på det lätt elitistiska begreppet exklusivitet. Men i förening med oberoende blir det en kraftfull kombination. Jag tror att oberoende är en bristvara i dag, inte minst inom kulturlivet. Akademien saknar varje annan lojalitet än mot konsten, musiken, och vetenskapen om denna konst. Som sådan är den unik.

Jag tror att behovet av sådana minnesgoda, debattglada, kunniga, exklusiva och oberoende institutioner som Musikaliska Akademien bara kommer att öka i framtiden. I själva verket undrar jag om det någonsin varit större. Att vara en institution i mitten av tidens fasta värderingar, det må vara nationalromantik eller modernism, med ett givet verksamhetsområde och med tydliga uppgifter, det var nog både viktigt och svårt. Men att hitta sin roll i vår tid, med dess korta minne, dess mediestyra snabbhet, dess värderativism och dess marknadsstyrda kolonisering av livsvärlden, det är inte lätt. Kanske kan det beskrivas som att röra sig från rollen som förvaltningsorgan i riktning mot uppgiften som motståndskraftig förtrupp. För Akademien innebär detta en utmaning, men också ett stort ansvar.

Hur vi kommer att kunna leva upp till detta vårt ansvar beror främst på våra ledamöter och ledande befattningshavare. Ett viktigt tillskott till sin kompetens har Akademien under året fått i form av fyra nya svenska ledamöter och två utländska. De svenska är

gitarristen Mats Bergström, musikforskaren Christina Tobeck, rektorn och tonsättaren Johannes Johansson och sångerskan Malena Ernman. De får ledamotsnummer 963 till 966, flera har vi inte hunnit bli sedan 1771. Som utländska ledamöter har invalts den finländske tonsättaren Kalevi Aho samt den engelska violinisten, dirigenten och orkesterledaren Andrew Manze. De är värdefulla tillskott till vår akademi, och de hälsas varmt välkomna.

Årets mottagare av Christ Johnson-priset, Akademiens stora svenska tonsättarpris, går i år till tonsättaren Maurice Karkoff. Vi återkommer snart till detta, men först ska vi få höra ett litet smakprov ur hans rika och fångslande produktion. Christina Högman och Johan Ullén kommer nu att framföra tre sånger ur Skuggspel, klara vatten: Nio kinesiska sånger av Maurice Karkoff från 1990.



Sopranen Christina Högman och pianisten Johan Ullén framförde tonsatta dikter ur *Skuggspel*, *klara vatten*: Nio kinesiska sånger av Christ Johnson-pristagaren Maurice Karkoff.



Mottagaren av Kungl. Musikaliska Akademiens Jazzpris tenorsaxofonisten Joakim Milder framförde det egna stycket »Angels Share« tillsammans med Christian Spering, bas, och Steve Dobrogosz, piano.



I divertissementet ur Joseph Martin Kraus repertoar ingick Con Brio ur Flöjtkvintett D-dur och Innocente donzeletta, aria för sopran och orkester, framförda av Drottningholms Barockensemble samt texter ur Kraus brev vilka upplästes av skådespelaren Jonas Karlsson.

ÅKE HOLMQUIST

Verksamhetsberättelse

UTDRAG UR STÄNDIGE SEKRETERARENS tal vid Högtidssammankomsten.

Långsiktighet och uthållighet är framträdande egenskaper hos de kungliga akademierna. Det gäller bakåt på tidsaxeln genom förvaltandet och levandegörandet av ett kulturarv och framåt genom förmågan till åtaganden som för sitt genomförande kräver ett långsiktigt engagemang, ekonomiskt och kunskapsmässigt. Flera av dessa verksamheter riskerar dock att hamna i skuggan av de många dagsaktuella aktiviteter som akademierna ägnar sig åt på grund av att resultaten ofta låter vänta på sig. Men när de väl föreligger, får de ofta betydande uppmärksamhet just på grund av att de bedöms kunna stå emot tidens tand under en längre tid och inte är – för att använda ett medialt frekvent ord – »färskvare« med begränsad hållbarhet.

Det här gäller i högsta grad vår akademi och jag skall vid denna högtidssammankomst ta tillfället i akt att säga några ord om några verksamheter som i hög grad genomsyrar Kungl. Musikaliska Akademien och som präglat år 2006.

Den äldsta och som inte har någon gräns framåt tiden är Akademiens ursprungliga raison d'être, nämligen stipendierna som stöd och uppmuntran till blivande musiker och sångare och sedan ett antal decennier också till forskare inom den musikvetenskapliga sfären. Akademien är den överlägset största stipendiogivaren i vårt land, tack vare att människor under århundradenas lopp donerat, och fortfarande gör det, ofta som en gåva av tacksamhet för vad musiken betytt för dem och som ett uttryck för en stark kärlek till musiken. För många en slags avbetalning till fru Musica. Varje år söker hundratals ungdomar och studeranden dessa stipendier och jag vågar påstå att alla musiker och sångare av betydelse och som nått framgångar nationellt och internationellt någon gång fått stipendiemedel av Akademien. Det är naturligtvis en



Akademiens Ständige Sekreterare redogjorde för verksamheten under 2006 vid högtidssammankomsten den 27 november.

grannlaga och mycket ansvarsfull uppgift att välja ut stipendiaterna, eftersom medlen är begränsade och antalet sökanden är många. Till årets stipendier för ungdomar i åldern 13–19 år var det över 300 sökanden över hela landet av vilka drygt 200 fick stipendier. Stipendierna till studeranden vid musik- och operahögskolor är uppdelade i lokala och nationella stipendier. Omkring 200 erhåller lokala stipendier. Över 300 har sökt de 80 nationella stipendierna. Genom medverkan i ett omfattande juryarbete garanterar Sveriges främsta musiker och sångare att stipendierna når rätt mottagare och att donatorernas vilja uppfylles. Stipendierna, som numera inkluderar även jazz och folkmusik, även om den så kallade konstmusiken är helt dominerande, blir till ett synnerligen viktigt bidrag till den kvalitet som det svenska musiklivet uppvisar, inte minst genom att de inte har några geografiska begränsningar. Stipendiemottagarna finns över hela Sverige, något som säkras genom vårt nära samarbete med musik- och operahögskolorna.

Genom ett betydande bidrag från Kempe-stiftelserna 2006 har det blivit möjligt för Akademien att i samarbete med musikhögskolan i Piteå planera för en nationell konferens kring utbildningen av blåsare samt dela ut stipendier till studeranden på blåsinstrument. Det sker mot bakgrund av de svårigheter som idag finns för att locka ungdomar att lära sig spela på de traditionella blåsinstrumenten med de konsekvenser detta får för orkestrarnas rekrytering av blåsare.

Tiden tillåter inte att gå in på enskilda stipendier med ett undantag. Tubaisten Pernilla Nilsson erhöll 100 000 kr, det i kronor räknat största stipendiet, genom ett samarbete mellan Akademien och Inge och Einar Rosenborgs Stiftelse för svensk musik.

Ett verkligt långlivat åtagande är utgivningen av Franz Berwalds samliga verk i en vetenskaplig, kritisk utgåva, det vill säga i en utgåva som får musiken att klinga i så nära överensstämmelse som möjligt med

upphovsmannens konstnärliga intentioner. Detta minst sagt utmanande projekt, som inte hade kunnat förverkligas utan anlåtande av den absolut främsta expertisen inom området, fick sin start i och med Berwald-jubileet 1968 och beräknas kunna avslutas vid årsskiftet 2007/2008. Då återstår ännu ett antal år innan det ansedda förlaget Bärenreiter i Kassel har fått ut samtliga volymer på marknaden. Utgåvor av tonsättares samtliga verk förekommer i våra grannländer: Sibelius i Finland och Carl Nielsens samtliga verk i Danmark, i Tyskland: Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert och Brahms. Berwaldutgåvan har kunnat genomföras med Akademien som huvudman och med ett särskilt ekonomiskt stöd av staten.

Berwald-utgåvan handlar inte enbart om en enskild tonsättare och hur dennes musik görs tillgänglig för musiker och lyssnare, utan om hur vi tillgängliggör vårt kulturarv och i vilket skick notmaterialet finns att tillgå. Även om mycket av den äldre svenska musiken föreligger i tryck, är många verk behäftade med mängder av fel, som gör att den musik vi lyssnar till inte är såsom tonsättaren hade tänkt sig. »Fel – fel ni själva är ett enda fel, så måste jag skicka dit mina kopister, eller så måste jag själv komma om inte mina kompositioner skall bestå av enbart fel«. Så skrev Beethoven 1811 till det ansedda förlaget Breitkopf & Härtel i Leipzig. Det skulle kunna bli en tämligen omfångsrik bok med Beethovens alla upprörda brev om felaktigheter och tryckarnas självsvåldiga tolkning av dennes notskrift! Själv fick han liksom Berwald aldrig uppleva att hans musik publicerades i ett skick som överensstämde med hans konstnärliga avsikter.

Det var med dessa perspektiv som Akademien inbjöd musiklivet till en konferens i februari om den svenska notutgivningen efter att Berwalds utgåvan fullbordats om några år. De frågor som ställdes var: Skall vi även i fortsättningen göra nedslag i repertoaren enligt principerna om allsidighet och samtidigt beakta det konstnärligt/historiskt betydelsefulla? Eller skall vi igen satsa på en samlingsutgåva av en

betydande och angelägen tonsättare och därmed ge avkall på allsidigheten? Var skall den främre gränsen för utgivningen dras för att epitetet »äldre« skall vara relevant? På vilket sätt skall den fortsatta utgivningen ske mot bakgrund av nya tekniska möjligheter?

Inbjudan mötte ett överväldigande gensvar med ett stort antal musiker, tonsättare och forskare närvarande, som alla kunde vittna om de svårigheter i fråga om notmaterialet som de möter till vardags när de ska framföra svensk musik. Det handlar om noter som vittrar sönder, det handlar om musik där det inte längre finns material att tillgå för framföranden och det handlar om tryck som är fullt med felaktigheter. På Akademien var vi inte medvetna om problemens omfattning och planerar nu att göra en stor inventering för att senare för regeringen kunna lämna ett kvalitativt underlag för bedömningar och beslut. Vi kan inte stillatigande se på om ett svenskt kulturarv riskerar att gå förlorat och undanhålles kommande generationer. Musik syns inte, musik ljuder men källan är alla dessa tecken som nedtecknats på papper.

Under de två senaste decennierna har vi kunnat bevittna en strid ström av vetenskapliga avhandlingar, rapporter, monografier och biografier rörande Sverige och nazismen med politiska och militära ställningstaganden till Hitlers Tyskland. Den svenska självbilden av våra göranden och låtanden liksom de ideologiska förhållningssätten under neutralitetsmoralismens täckmantel har därigenom långsamt krackelerat. I mars 1999 inbjöd Akademien till ett symposium om det svenska kulturlivet och nazismen för att kartlägga den forskning inom fältet som pågick och de aktuella inventeringar som nyligen gjorts. Seminariet resulterade i en rapport kallad »Anpassning, Motstånd, Naivitet: Det Svenska musiklivet i den bruna slagskuggan 1930–45«. Detta initiativ följdes sedan av det stora forskningsprojektet vid Lunds universitet »Fruktan, Fascination, Frändskap – det svenska kulturlivets och vetenskapssamhällets rela-

tion till nazism och fascism 1930–1950«. Det handlar om de reaktioner som uppstod inom musikliv och vetenskapssamhälle i Sverige, liksom inom svenskt kyrko- och kulturliv i samband med den tyska nationalsocialismens framväxt på 1930-talet. De kontakter som svenska tonsättare, musiker och musikskribenter hade med kolleger och institutioner i Nazi-Tyskland är huvudtemat i flera publikationer som getts ut med stöd av Akademien, bland annat en om Akademien själv med titeln »Ovan Stridsvimlet«.

Akademiens hantering av ärenden relaterade till Tyskland under mellankrigstiden har tidigare inte undersökts och diskuterats offentligt, med undantag av den utredning som ägnades Ständige Sekreteraren Kurt Atterberg. Boken har skrivits av Johan Bengtsson och docenten och Akademi-ledamoten Henrik Karlsson. Under 150 år fungerade Akademien inofficiellt som landets enda myndighet på musikområdet, med statsanslag till konservatoriet och nära förbindelser till regeringen. Liksom i det svenska musiklivet i övrigt var dess internationella kontakter länge koncentrerade till Tyskland. I boken granskas Akademiens policy gentemot Tyskland efter nazisternas maktövertagande och hur den tog sig uttryck under åren 1930–45 i skilda verksamheter som till exempel inval av tyska ledamöter och stipendiegivning.

Den 25 november arrangerade Akademien ett seminarium där de aktuella publikationerna inom musikområdet presenterades inramad av »urartad« – »entartete« musik av Moses Pergament, Franz Schreker, Erwin Schulhoff och Paul Hindemith. Seminariet blev en slags slutpunkt för forskningsprojektet och band samman detta med Akademiens initiativ sju år tidigare. När nu forskningsresultaten föreligger kan man fundera över vilken av etiketteringarna Anpassning-Motstånd-Naivitet-Fruktan-Frändskap-Fascination som bäst karaktäriserar det svenska musiklivets relationer till Tredje Riket och nazism. Det förefaller som Naivitet klädd i en idyllisk dräkt kommer närmast. Sedan är frågan om den var medveten eller omedve-

ten, spelad eller i grunden äkta. Men nog förefaller det märkligt att svenska musiker och tonsättare som besökte Tyskland före och under kriget skulle ha varit totalt ovetande om att många av deras kolleger inte bara brutalt sparkades från sina positioner i det tyska musiklivet utan också fysiskt förintades.

Naiviteten levde under alla förhållanden vidare långt efter krigsslutet antingen genom att man helt undvek att beröra relationerna till Tyskland som till exempel i den stora musikhistorien »Musiken i Sverige« utgiven 1994 av vår akademi eller gjorde mjuka skrivningar som i det år 1979 utgivna Sohlmans musiklexikon där man kan läsa i artikeln Tyskland, jag citerar: »Den experimentlusta och kulturpluralism som präglade Weimartiden dämpades för att successivt likriktas vid regimskiftet 1933, då inom ramen för bland annat den rasistiska nyorganisationen även kulturlivet ställdes i den totalitära ideologins tjänst. ... Kulturpolitiskt kanoniserades ett antal existerande stilriktningar, i olika avseenden förbereda eller företrädda av tonsättare som Wagner och Pfitzner. De futuristiska strömningar som inte assimilerades betecknades generellt som artfrämmande (till exempel jazzen) eller entartete Kunst ... och bannlystes offentligt liksom uppförandet av verk av judiska tonsättare. En åderlåtning« – jag ber er lägga märke till ordvalet åderlåtning i betydelsen avskedanden, fängslanden, mördande – »av musiklivet var ofrånkomlig ... Trots, och inom ramen för likriktningen behöll emellertid musiklivet till det totala kriget proklamerades 1944 en i flera avseenden imponerande vitalitet även under krigsåren.«

Förmodligen har naivitet också präglat förhållandet till den andra av 1900-talets våldsideoologier: marxism/kommunism. Akademien inbjuder därför vetenskapssamhället till ett forskningsprojekt om det svenska musiklivet och kommunism samt samarbetet med och relationerna till de kommunistiska diktaturerna under 1900-talet. De flesta arkiv är nu öppna och inte minst viktigt: många av aktörerna i

Sverige och berörda länder är fortfarande i livet och verksamma.

Ekonomiförvaltning

Den globala tillväxten under 2006 var fortsatt stark med en total ökningstakt i världens ekonomier om cirka 5 % och med tyngdpunkten i de stora asiatiska utvecklingsländerna. Tillväxten i USA mattades av, men välståndsutvecklingen i Indien och Kina utgjorde en stark balanserande faktor. I spåren av den starka konjunkturen ökade efterfrågan på råvaror, vilket pressade upp priserna. Trots starka kastningar i oljepriset slutade året med endast en marginell uppgång.

Obligationsräntorna steg och centralbankerna runt om i världen höjde sina styrräntor från historiskt låga nivåer. Den svenska riksbanken höjde styrräntan med 0,25 % vid sex tillfällen till 3,0 %, och i USA höjdes styrräntan från 4,25 % till 5,25 %. Den amerikanska marknaden för privatbostäder svalnade av efter de senaste årens kraftiga prisuppgång. Mot bakgrund av det stora amerikanska bytesbalansunderskottet försvagades USD mot de flesta valutor och sjönk med 13 % mot SEK.

Stigande räntor och den lägre tillväxttakten i den amerikanska ekonomin bromsade inte utvecklingen på världens aktiebörser, som i stället uppvisade en positiv avkastning för fjärde året i rad. Företagsvinster i de svenska noterade bolagen var fortsatt mycket goda och ökningen jämfört med 2005 kan beräknas till cirka 20 %. Balansräkningarna förbättrades, vilket medförde höjda utdelningar samt återköp och inlösen av aktier. Trots uppgången framstår värderingarna på den svenska aktiemarknaden vid årets slut ändå inte som höga sett i ett tioårigt perspektiv. Året uppvisade en stor aktivitet på marknaden med uppköp, uppköpsförsök, introduktioner och avknoppningar. Den svenska börsen steg med 28,1 % mätt som SIXRS.

De internationella börserna steg också, men i långsammare takt, och försvagningen av USD påverkade utvecklingen räknat i SEK. Avkastningen för Morgan Stanley World Index (MSCI) mätt i SEK stannade vid 2,2 %.

Vid utgången av året var andelen svensk aktiemarknad i depån för Akademiens egna medel cirka 37 %, andelen utländsk aktiemarknad inklusive hedgefonder cirka 28 % och svensk räntemarknad samt kassa resterande 35 %. Den effektiva avkastningen på Akademiens egna medel uppgick till 15,1 % och uttagen för driftändamål kunde under året begränsas till 2 Mkr. Inklusivt ett tillskott av 0,7 Mkr möjliggjorde detta en uppbyggnad av de egna medlen med 8,3 Mkr till 71,7 Mkr. Den svenska aktieandelen ökade något under året. Resursslagsfördelningen i de övriga depåerna var likartad.

För Akademiens donationsmedel tillämpas ett något lägre avkastningskrav och följaktligen ett något lägre risktagande. Donationsmedlens effektiva avkastning var 13,8 %, och donationsmedlen steg under året efter utdelning till stipendier med mera i värde från 91,6 Mkr till 105,6 Mkr.

Stikkan Andersons Musikprisfond ökade värdet under året från 60,5 Mkr till 66 Mkr, trots uttag för prisändamål med mera om 2,8 Mkr. Den effektiva avkastningen uppgick till 14,5 %.

Årets goda resultat, som huvudsakligen beror på resursslagsallokeringen i depåerna samt en god utveckling för placeringarna i utländsk aktiemarknad, har följaktligen möjliggjort en angelägen uppbyggnad av kapital.

Avkastningsmålen uppnåddes med god marginal.

Stipendieverksamheten

Kungl. Musikaliska Akademien förvaltar ett stort antal donationsstiftelser, vars avkastning skall använ-

das för studiefrämjande ändamål, vanligen i form av stipendier. Akademien är också mottagare av medel för samma ändamål från ett antal externt förvaltade stiftelser. Avkastningen från båda dessa kategorier hanteras i de flesta fall av Stipendienämnden, som på uppdrag från styrelsen fördelar stipendier i varierande storlek efter noggranna provspelningar inför specialistjuryer. I några fall har donator föreskrivit att beslut om stipendierna skall fattas av egna organ, efter förslag från Akademien.

Med utgångspunkt i donationsbestämmelserna, fastställer Akademiens styrelse varje år i vilka proportioner tillgängliga medel skall fördelas mellan olika kategorier sökande.

Verksamhetsåret 2006 var det sista året i en försöksperiod om tre år. Efter de först två årens försök med utlokalisering av delar av bedömningen till de olika musik- och operahögskolorna återgick bedömningen till centralt anordnade prov för cirka 70 % av den tillgängliga stipendiesumman. Syftet med förändringen var att minska kostnaderna för bedömningen av de sökande. För att uppnå denna besparing, trots återgång till centralt anordnade prov, ändrades behörighetsbestämmelserna på ett sådant sätt att betydligt färre hade möjlighet att anmäla sig. Detta kunde motiveras med att stipendierna är avsedda för studiekostnader som inte kan täckas på annat sätt. Först när man når post graduate-nivå, i slutet av sin högskoleutbildning blir detta aktuellt, eftersom det statliga studiefinansieringssystemet vanligen endast täcker de första fyra eller fem åren av studietiden, beroende på hur lång den förberedande utbildningen varit.

De avgörande skälen till återgången var dels att några av högskolorna inte ansåg det möjligt att genomföra så omfattande prov som krävdes, dels att sökandena som studerade vid olika högskolor inte ansågs få samma bedömning.

Förutom de centrala stipendierna överläts dock år 2006, som tidigare, en betydande summa pengar till

högskolorna för lokal bedömning och fördelning. En samordning av besluten äger rum på så sätt att den som fått ett centralt beslutat stipendium inte kan få ett lokalt. Ej heller kan det lokalt beslutade överstiga 20 000 kronor, vilket är den lägsta summan som utdelas centralt.

Den ekonomiska hanteringen sker helt och hållet centralt. Musik- och operahögskolorna meddelar Akademiens kansli hur de fördelat den summa som ställts till deras förfogande för lokala stipendier och utbetalning sker efter rekvisition från stipendiemottagarna. Dessa erhåller också ett diplom undertecknat av Preses och Ständige Sekreteraren, där det också framgår vilken donationsfond som tagits i anspråk.

Akademiens stipendiegivning för år 2006 uppgick till 5 262 000 kronor fördelade enligt följande:

Utdelning genom Akademiens försorg:

1. Stipendier på konstmusik-området	2 900 000 kronor
2. Ungdomsstipendier	375 000 kronor
3. Några särskilda stipendier till barn och ungdom samt pedagoger	182 000 kronor

Utdelning vid högskolorna

Lokalt beslutade stipendier till högskolornas studenter oavsett inriktning	1 805 000 kronor
--	------------------

STIPENDIER AVSEENDE HÖGRE
UTBILDNING

De centralt fördelade stipendierna, nationella stipendier, är avsedda att främja yrkesinriktade studier på post graduate-nivån, inte minst i utlandet. Stipendier kan sökas av sångare och instrumentalister, dirigenter, tonsättare samt instrumentbyggare/vårdare.

Akademiens stipendienämnd har under året be-

stått av ordföranden, musikdirektören Göran Malmgren, violinisten Ulrika Jansson, violoncellisten Elemér Lavotha, professorn Clas Pehrsson, professorn och pianisten Staffan Scheja, professorn och sångerska Märta Schéle samt professorn och kammarmusikern Knut Sönstevold. Den är övergripande ansvarig för information, behörighetsprövning, provspelningar och fördelning samt för utvärdering.

Under november månad hölls en konferens där nämnden bjudit in samtliga musik- och operahögskolor, för att göra en utvärdering av de tre senaste årens försöksverksamhet. Det rådde fullständig enighet om att det sista året, som innebar återgång till centralt anordnade prov för de stora stipendierna, utan föregående lokala urval, men med ett begränsat antal sökande var att föredra. Endast smärre anmärkningar i kanten framfördes. Det beslutades att ett avtal som skall gälla tillsvidare upprättas och undertecknas av Akademien och högskolorna. Innebörden i avtalet är att det sista försöksårets modell, med strikta behörighetsgränser skall gälla fortsättningsvis, för att begränsa antalet sökande och minska kostnaderna för urvalet. Genom att högskolorna antar studenter till magisterprogram, blir de indirekt delaktiga i urvalprocessen på ett djupare sätt än tidigare år, då alla fick söka stipendier. För att studerande som valt alternativa vägar, utanför högskolesystemet finns möjligheten att bli behörighetsprövad på särskilt sätt, genom till exempel referenser. Nämnden skall ansvara för att prövningen sker på ett rättvisande sätt.

UNGDOMSSTIPENDIER

Engagemanget för barns musikutbildning och kulturella villkor är av gammalt datum inom Akademien och tar sig flera uttryck i dess verksamhet. Ett sådant är de så kallade ungdomsstipendierna. Dessa, som utgör 10 % av årets tillgängliga medel, är avsedda att stödja ungdomar, inte minst utanför de stora städerna, som bedriver förberedande instrumentala eller

sångliga studier med sikte på eventuellt senare högre musikstudier. Dessa förberedande studier är mycket ofta privatfinansierade, då lämpliga lärare inte alltid finns i närområdet eller då den kommunala musikskolans/kulturskolans tilldelning av lektionstid inte är tillräcklig. Akademiens stipendier på 1–10 000 kronor skall i första hand ses som en uppmuntran av den unge mottagaren men har också ekonomisk betydelse till exempel för att bestrida resekostnader, som bidrag till instrumentköp eller för att bistå familjer som bekostar flera barns undervisning. Med ungdomsstipendierna vill Akademien också rikta uppmärksamheten mot den viktiga och framgångsrika verksamhet som bedrivs i landets många kulturskolor och annan motsvarande frivillig musikutbildning.

För att få ett ungdomsstipendium krävs provspelning. Sådana anordnas årligen i Arvika, Göteborg, Malmö, Stockholm, Sundsvall och Örebro i samarbete med lokal musikhögskola eller kommunal musikskola/kulturskola.

Sammanlagt kunde 375 000 kronor fördelas på 218 sökande. Förutom dessa stipendier gav Akademien stöd till deltagarna i Lundgrenska stiftelsens kurs i Kall om sammanlagt 95 000 kronor.

NÅGRA SÄRSKILDA STIPENDIER TILL BARN OCH UNGDOM

Två viktiga donationer till stöd för unga musikstuderande har under senare år tillförts Akademien. Stipendier samt priser, för betydande pedagogiska insatser, ur dessa delas årligen ut, under högtidliga former, vid Akademien under maj månad.

Mai von Rosens pris- och stipendiefond

Mai von Rosens pris- och stipendiefond för »framstående pianopedagoger på nybörjar metodikens område respektive för begåvade ungdomar med piano som sitt instrument« inrättades 1996 i syfte att gynna duktiga pianospelande ungdomar i deras förbe-

redande musikstudier, inriktade mot en eventuell kommande yrkesutbildning.

Liksom när det gäller övriga ungdomsstipendier inom Akademien, utdelas stipendier ur Mai von Rosens fond först efter provspelningar. Dessa anordnas varje år under våren och är samordnade med Akademiens prov för sina egna ungdomsstipendier.

Årets utdelning ägde rum den 18 maj i Akademiens lokaler. Den föregicks av en konsert med samtliga stipendiater, i närvaro av donator, som senare också förrättade stipendieutdelningen, företrädare för Akademien, lärare, föräldrar och andra gäster.

Mottagare av årets stipendier som alla uppgick till 7 000 kronor, var följande:

Lane Anikina Suran, Stockholm

Melissa Jacobson-Velandia, Stockholm

Emma Johansson, Göteborg

Emil Li, Örebro

Deihim Svantesson, Huddinge

Greta Åstedt, Stockholm

Ett särskilt pedagogpris, vilket utdelas jämna år, om 25 000 kronor tilldelades pianopedagogen *Louis Gosztonyi*. Prismotiveringen hade följande lydelse:

Louis Gosztonyi har arbetat med barn och ungdom i pianospelets traditioner i 35 år.

Louis Gosztonyi står också för nytänkande i samband med sin pianoskola, där han med inslag av humor och originalitet visar en annorlunda ingång till pianospelet.

Ingrid och Per Welins pris för värdefulla insatser på stråkinstrumentområdet samt ungdomsstipendier för studier på stråkinstrument

Ingrid och Per Welins donation har gjort det möjligt för Akademien att på stråkinstrumentområdet med stipendier stödja en ej så ofta uppmärksam grupp i det svenska musiklivet – som emellertid är i behov av all uppmuntran och stöd – nämligen de

unga som, med professionella avsikter och med sikte på högre musikstudier, bedriver förberedande instrumentstudier, ofta på privat basis.

Donationen har vidare gjort det möjligt att genom ett särskilt pris belöna »betydelsefulla pedagogiska insatser inom stråkinstrumentområdet vad avser verksamheten före högskolenivån« och samtidigt, genom prisutdelning och därmed sammanhängande uppmärksamhet, exponera lärare och resultat inom området.

Stipendiaterna har utsetts först efter provspelningar. Dessa har samordnats med motsvarande för Akademiens ungdomsstipendier.

Utdelningen av Ingrid och Per Welins Pris och stipendier ägde rum den 19 maj vid ett evenemang som förutom själva utdelningen, som förrättades av donator fru Ingrid Welin, också innefattade en liten konsert med de fem stipendiaterna. Vid ceremonin och konserten närvarade förutom de båda donatorerna, företrädare för Akademien, lärare, föräldrar och andra gäster.

Pedagogpriset om 25 000 kronor utdelades 2006 till *Inge Hällkvist* med följande motivering: Inge Hällkvist har under mer än 20 års tid haft en oerhörd betydelse för utbildningen av svenska stråkmusiker. Hans väl genomtänkta pedagogik, kopplat med hans genuina intresse att integrera ergonomi i undervisningen, gör honom till en violinpedagog som representerar både tradition och nytänkande. Inges engagemang och entusiasm har under åren hjälpt ett otal unga svenska violinister att få möjlighet till en yrkesutbildning på landets musikhögskolor.

Årets stipendiat var följande:

Jens Elving, violin, Falun

Joel Larsson, kontrabas, Karlstad

Rebecca Ruborg, violin, Örebro

Frida Sende, violoncell, Stockholm

Maria Winiarski, violin, Stockholm

Samtliga erhöll vardera en stipendiesumma om 10 000 kronor.

KEMPESTIFTELSENA

Kempestiftelsens stöd för utvecklingen inom blåsinstrumenten delar ut stipendier till ungdomar från de tre nordligaste länen BD, AC, Y.

År 2006 utdelades totalt 40 000 kronor fördelade på följande mottagare:

Linus Berglund, fagott, Sundsvall,

10 000 kronor

Nicole Hogstrand, violoncell, Piteå,

5 000 kronor

Pauline Hogstrand, viola, Piteå, 5 000 kronor

Tobias Larsson, trombon, Sundsvall,

10 000 kronor

Filip Nyberg, oboe, Söråker, 10 000 kronor

GUNNAR OCH JUDITH DE FRUMERIES STIPENDIEFOND

Gunnar och Judith de Frumeries stipendiefond har till ändamål att till minne av Gunnar de Frumeries tonsättargärning belöna »sådana personer, som under mångårig gärning visat sig värdesätta samt föra vidare eller på annat sätt befrämja svensk tonkonst, i första hand Gunnar de Frumeries verk och/eller intresset för hans tonkonst. Dyligt stipendium skall inte avse tonsättare men utövande musiker eller forskare och kan utdelas till såväl svenska som utländska medborgare«. Fondens styrelse får också besluta om bidrag till skiv- och andra produktioner, inklusive konserter, med syfte att sprida kännedom om Gunnar de Frumeries musik.

År 2006 utdelades 30 000 kronor till en mottagare:

Sångerskan och pedagogen *Christina Öqvist-Matton*, Stockholm

STIPENDIER UR STEN FRYKBERGS MINNESFOND

1983 avled den legendariske dirigenten, pianisten och radioprofilen Sten Frykberg. I samband med hans bortgång inrättades en stipendiefond – Sten Frykbergs minnesfond – som sedan dess hunnit utdela drygt 130 stipendier till ett sammanlagt värde av närmare 2,8 Mkr. Fonden har som ändamål att »främja forskning och vidareutbildning på det musikaliska området«. Redan från början inriktades dess stipendiering mot ett fält där stipendier är mycket angelägna men samtidigt förhållandevis sällsynta, nämligen musikerna i landets professionella orkestrar. Stipendier utdelas också till ensembler och tonsättare.

Lördagen den 22 april ägde den tjugotredje utdelningen rum i samband med Sveriges Radios Symfoniorkesterns eftermiddagskonsert. Stipendieutdelningen förrättades av fru Karin Frykberg och Akademiens Preses.

Följande personer erhöll 2006 års stipendier ur Sten Frykbergs Minnesfond om 20 000 kronor vardera:

Henrik Blixt, fagott, Sveriges Radios Symfoniorkester

Helena Nilsson, cello, Sveriges Radios Symfoniorkester

Jesper Harrysson, oboe, Kungl. Filharmonikerna

June Gustavsson, violin, Kungl. Hovkapellet

Thomas Blanch, cello, Dalasinfoniettan

HILDING ROSENBERGS FOND FÖR SVENSK MUSIKVETENSKAP

Vid Akademiens högtidssammankomst utdelades stipendiet ur Hilding Rosenbergs Fond för Svensk Musikvetenskap om 20 000 kronor till professor *Fa-*

bian Dahlström för hans enastående noggranna utgivningar av Jean Sibelius verkförteckning och dagbok, vilka berett vägen till närmare studium av tonsättarens verk.

CARL-ALLAN MOBERGS FOND FÖR SVENSK MUSIKVETENSKAP

Fonden har till syfte att ekonomiskt stödja främst svenska musikforskarens forskningsinsatser i vidaste bemärkelse samt offentliggörande av dessa.

2006 års stipendium om 15 000 kronor tilldelades *Mathias Boström* för hans hängivna forskning om fonografen som hjälpmedel för att bevara ljud och musik.

GUNN WÄLLGREN'S MINNESFOND

1983 avled skådespelerskan Gunn Wällgren. 1984 instiftades Gunn Wällgrens Minnesfond i enlighet med stiftaren, redaktör Sven Ståls testamente. Fondens ändamål är att årligen utdela ett eller flera stipendier till »konstnärligt förtjänt och politiskt oväldig dramatisk och lyrisk skådespelare«.

Mottagarna av stipendierna utses av fondens styrelse i vilken ingår teaterchef Staffan Valdemar Holm, Kungl. Dramatiska Teatern, teaterchef Anders Franzén, Kungliga Operan, hovintendent Bengt Telland och Akademiens Ständige Sekreterare.

Vid en mottagning på Kungliga Operan den 16 november utdelades årets stipendier om 35 000 kronor vardera till skådespelarna *Livia Millhagen* och *Börje Ahlstedt* samt till professorn, hovsångerskan *Margareta Hallin* och tenoren *Michael Weinius*.

Motiveringarna lyder:

Börje Ahlstedt har sedan länge tagit plats bland Dramatens och därmed landets stora skådespelare. Det är otroligt fascinerande att se Börje Ahlstedt i arbete.



Årets stipendier ur Gunn Wällgrens Minnesfond tilldelades skådespelarna Livia Millhagen och Börje Ahlstedt samt till professor, hovsångerskan Margareta Hallin och tenoren Michael Weinius.
Fotograf: Alexander Kenney/Kungliga Operan.

Koncentrationen är fullständig och samtidigt flödar fantasin fritt. Han har en unik förmåga att i ett och samma ögonblick vara fullkomligt exakt och helt fri. Hemligheten är nog att Börje Ahlstedt alltid har en antenn riktad mot jordens inre och en annan riktad mot ett ställe högt ovan molnen. Börje Ahlstedt har denna vertikala förmåga att låta energin, tanken, känslan strömma genom den egna kroppen från jord till himmel och tvärtom. Börja Ahlstedt ställer sig helt och fullt till disposition för teaterkonsten och tror samtidigt att konsten kan ge honom allt. Han låter blixten gå rakt igenom sig, från huvudhåret till fotsulorna och han gillar det.

Se, det är en skådespelare!

Livia Millhagen har under det senaste året spelat så vitt skilda roller som Isabella i »Lika för lika« på Stora scen, Gertrud »I skuggan av Hamlet« för unga på Lejonkulan och »Lulu« just nu på Lilla scen. Det som slår en med Livias begåvning, utöver en närvaro och en ärlighet i skådespeleriet, är att hon nästan omärkligt lyckas gestalta dessa roller så olika. Det är inte något unikt att unga eller någorlunda unga skådespelare gör väldigt olika rollgestaltningar, tvärtom. Det speciella med Livia Millhagen är att det både är diskret och mycket distinkt. Hon gör skillnad, utan att göra skillnaden till något som måste sändas och signaleras på hög volym. Det är känslighet, det är intelligens, – egenskaper som inte torde vara helt obekanta för stifterskan av detta stipendium, och därför bör denna vara fullt ut nöjd med årets val av stipendiat.

Margareta Hallin är en av Kungliga Operans mest lysande artister under 1900-talet. I egenskap av operasångerska, kompositör och talskådespelare framstår hon som en av det svenska kulturlivets centralgestalter.

Michael Weinius har sin relativa ungdom till trots hunnit gå den långa vägen med ett anmärkningsvärt

stort bagage av erfarenheter och meriter. Som en av landets främsta tenorer idag torde det stå utom allt tvivel att han har en stor internationell sångarkarriär framför sig.

Stipendier och bidrag till musikvetenskaplig forskning

Akademien förfogar över medel till musikvetenskaplig forskning, dels i form av stipendier, dels i form av stöd för studier utomlands och projekt av mindre karaktär.

Akademiens forsknings- och publikationsnämnd behandlar inkomna ansökningar och beviljar bidrag vid två tillfällen under året.

2006 utdelades stipendier och bidrag till tretton mottagare ur Stina och Erik Lundbergs stiftelse:

<i>Åsa Bergman</i>	Resebidrag för deltagande i konferensen Musikvetenskap idag i Växjö 7-9 juni 2006	3 000 kr
<i>Robin Blanton</i>	Resebidrag för studieresa till Haag i Nederländerna för att dokumentera ett klavikord från 1787, byggt av Johann Andreas Stein	4 840 kr
<i>Andreas Engström</i>	Resebidrag till Fredrikstad i Norge för att intervjua den tidigare chefen för Elektronmusikstudion och Fylkingen, Knut Wiggen	2 700 kr
<i>Karin Eriksson</i>	Resebidrag för deltagande i konferensen Musikvetenskap idag i Växjö 7-9 juni 2006	2 470 kr
<i>Eva Helenius</i>	Arkivstudier i Dresden för forskningsprojektet »Gottfried Silbermann och den svenska klavikordtraditionen«	10 000 kr

Verena Jakobsen Barth Resebidrag för praktik på trumpetmuseet i Bad Säckingen och hos två instrumentbyggare i Tyskland 10 000 kr

Henrik Karlsson Bidrag för att slutföra käll- och arkivstudier i Dresden, Umeå och Östersund för biografi över Wilhelm Peterson-Berger 10 000 kr

Hans Landqvist Deltagande i XXV II-konferensen för fackspråk, översättning och flerspråkighet, arrangerad av universitet i Vasa 10–11 februari 2007 med ett föredrag om »Lira utanför, kvarpor, skinnplågare och Teaterbråten: en pilotstudie i musikerslang« 5 000 kr

Jonas Liljeström Resebidrag för arkivforskning i Sverige, Norge och Danmark rörande handskrivna spelmansböcker från 1700- och 1800-talen inom ämnesområdet nordisk folkmusik och dans med ursprung på de brittiska öarna 12 000 kr

Jan Olof Rudén Bidrag för deltagande i Düben symposium i Uppsala 7–8 september 2006. 700 kr

Karin Strinnholm Lagergren Bidrag för att delta i konferens i Cambridge 7–9 juni 2006, arrangerad av European Society For Ethnomusicology (ESEM) 5 000 kr
Resebidrag till Birgittaklostret Maria Refugie i Uden, Nederländerna, i anslutning till en avhandling om användningen av liturgisk (gregoriansk) sång i katolska kloster i Sverige, Nederländerna, England, Italien samt Frankrike efter Andra Vatikankonciliet (1962–65) 9 000 kr

Ruth Tatlow Bidrag till forskningsresa till Bacharkivet i Leipzig samt deltagande i konferensen Twelfth Biennial International Conference on Baroque Music i Warszawa juli 2006 10 500 kr
Resebidrag till London och Oxford i

december 2006 för Bachstudier: »Bach's method of compositional procedure focusing particularly on his numerical revision processes« 5 000 kr

Maria Westvall Resebidrag för vistelse vid St. Patrick's College, Dublin i samband med en avhandling som behandlar lärarestuderandes musikaliska socialisation, som är en komparativ studie mellan svenska och irländska lärarstuderande 15 000 kr
Resebidrag i samband med disputation vid St. Patrick's College, Dublin 5 000 kr

Forsknings- och publikationsnämnden beviljade dessutom bidrag till:

Föreningen Dagmar Gustafsons Elever om 15 000 kronor för utgivning av en minnesskrift över sångerskan Dagmar Gustafson.

Svenska Samfundet för Musikforskning om 20 000 kronor för att betala konferensavgifter till tjugofem studenter avseende deltagande i konferensen Musikvetenskap idag i Växjö 2006.

Medaljer och Priser

Akademien uppmärksammar viktiga insatser i musiklivet genom flera utmärkelser och priser.

Vid högtidssammankomsten den 27 november mottog förtjänta personer utmärkelser och priser ur Hans Majestät Konungens hand.

MEDALJEN FÖR TONKONSTENS FRÄMJANDE
Oboisten *Helén Jahren* tilldelas Medaljen För Tonkonstens Främjande för sitt brillianta och framåtriktade musicerande på allra högsta internationella nivå, och sitt djupa engagemang för den svenska kammarmusiken.

Under 1980-talet studerade Helén Jahren för den



Årets mottagare av utmärkelser vid Akademiens högtids-sammankomst. Övre raden från vänster: tenorsaxofonisten Joakim Milder, rytmikpedagogen Erika Marklund, bleckblåsläraren Connie Roslund, universitetsadjunkten Harri Ihanus,

professorn Fabian Dahlström. Nedre raden från vänster: tonsättaren Ingvar Karkoff (mottog priset för Maurice Karkoff), tonsättaren Anders Eliasson, kompositören Georg Riedel, tonsättaren Sten Hanson, oboisten Helén Jahren.



Oboisten Helén Jahren mottagare av Medaljen För Tonkonstens Främjande.

legendariske oboisten och tonsättaren Heinz Holliger i Freiburg. Hon tillägnade sig där den teknik och musikaliska gestaltungsformåga som snabbt gjorde henne till en attraktiv solist och samarbetspartner i det europeiska musiklivet. Hennes repertoar sträcker sig från den gamla musiken, och, utan överdrift, in i den allra nyaste. Med sig från mötet med Heinz Holliger fick hon nämligen också insikten om behovet av att aktivt uppmuntra tonsättare att skriva ny musik

för oboen. Med sin virtuositet parat med stark konstnärlig integritet lockar hon rader av tonsättare, inte minst från våra nordiska grannländer, att tänja gränser och tänka i helt nya banor. Inget är omöjligt för Helén Jahren!

Utöver den passionerade kärleken till sitt instrument, har hon i sitt starka engagemang för att hitta nya former för kammarmusikens framtid och överlevnad blivit en ovärderlig idégivare och organisatör i det svenska musiklivet. Som initiativtagare och konstnärlig ledare under många år för Båstads kammarmusikfestival har hon skapat en levande institution som på ett självklart sätt befäster kammarmusikens, den nya och den gamla, betydelse i vår samtid.

Kompositören *Georg Riedel* tilldelas Medaljen För Tonkonstens Främjande för sin ovanligt breda och genreöverskridande verksamhet som kompositör och för sitt mer än 50-åriga utövande som en av Sveriges främsta jazzmusiker.

Redan som 19-åring spelade Georg Riedel kontrabas med en av svensk jazz största, Lars Gullin, och därefter följde år med några av de främsta musikerna och grupperna i Sverige, Arne Domnérus Nalenband, Radiobandet, Jan Johansson, Radiojazzgruppen, Bengt Hallberg, Monica Zetterlund etcetera.

Denna musikeraktivitet fortsätter aktivt än idag, dels med generationskamrater men också med musiker ur en betydligt yngre generation.

Parallellt med musikerverksamheten kom Georg Riedel snabbt in på att komponera, arrangera, och leda instudering och inspelningar.

Han sökte sig tidigt till sammanhang där uttrycksmedlen kunde vidgas och snäva genregränser överskridas, som filmmusik, balettmusik, kombinationen kör-jazzgrupp, symfoniorkester-jazzgrupp. Ett av hans forum blev Radiojazzgruppen och hans kompositioner och sviter för denna ensemble tillhör det främsta inom svensk jazz. En höjdpunkt är balettsviten *Riedaiglia* 1967 för SVT, ett samarbete med

Kompositören Georg Riedel mottog Medaljen För Tonkonstens Främjande av H. M. Konungen.



koreografen Alvin Ailey som resulterade i det prestigefyllda Prix Italia.

Hans genreobundenhet har senare lett honom in på både musikalens och operans område, något som också visar sig i att denne autodidakt är medlem i såväl SKAP som FST, och att han år 2005 begåvades med både Lars Gullin- och Hugo Alfvén-priserna.

Kanske är det ändå på barnvisans område som Georg Riedel nått sina största framgångar. 1968 fick han hastigt överta uppdraget att skriva musik till filmen om Astrid Lindgrens Pippi Långstrump, och med samarbetet med Astrid Lindgren inleddes ett av de viktigaste skedena inom svensk barnmusik, där texten och barnens musicerande blev tagna på största allvar. Georg Riedels unika insats här är att han lyckats med det svåra: kombinationen av enkelhet och högsta musikaliska kvalitet.

Han har med sina tonsättningar av texter av Astrid Lindgren, Lennart Hellsing, Barbro Lindgren och

Gunilla Bergström, som Lille Katt, Idas sommarvisa, Lilla ungen min, skapat en levande skatt av barnvisor för generationer.

Tonsättaren *Sten Hanson* tilldelas Medaljen För Tonkonstens Främjande. Sten Hanson – kompositör, poet, konstnär, performanceartist – är en betydande solitär i det svenska musiklivet med stark internationell förankring.

Under det tidiga sextioalet gjorde han sina första framträdanden som experimenterande poet och kompositör. Han sökte efter det medium som bäst passade hans uttryckskraft. Vare sig den modernistiska poesin med dess, enligt honom själv, »metaforiska skafferi« eller den samtida musikens fascination för teoretiskt pappersarbete lockade honom. Han kände sig mer besläktad med konsten och vistades en längre tid i Paris i sällskap med konstnärer inom olika alternativa riktningar. Under denna tid kom han i kontakt



Tonsättaren Sten Hanson
mottog Medaljen För
Tonkonstens Främjande av
H. M. Konungen.

med John Cage som kom att utöva ett betydande inflytande framförallt genom sin attityd och konstnärliga filosofi.

Genom experimenterande med traditionellt komponerande, happenings och instrumentalteater blev Sten Hanson så en portalfigur inom text-ljud-komposition, det konstnärliga uttryck som han var med om att skapa och som gjorde det möjligt att kombinera litteratur och musik så som han önskade. Även innan Elektronmusikstudion öppnades i Stockholm 1965 så jobbade Sten med en gammal Tandberg-bandspelare och med hjälp av bland annat en tandpetare kunde han skapa överlappande inspelningar i olika hastigheter som skapade polyfoni. Tyvärr är alla dessa inspelningar raderade, tekniken gav ju senare naturligtvis helt andra möjligheter. Hans största text-ljud-verk är trilogin – fnarp(e), Oips och OUHM som kom till mellan 1969 och 1973. Han har fortsatt att utveckla sitt medium genom att kombinera sina

kompositioner med visuella uttryck och starka live performances, vilket ger ytterligare dimensioner till hans skapande.

Idag är Sten Hanson i kraft av sin personlighet och konsekventa konstnärliga hållning en kultfigur för den yngre generationen konstnärer och musiker. Han har dokumenterats ymnigt i filmer och andra medier, senast i år har en DVD producerats med en presentation av olika verk med namnet Bats and Butterflies. Fjärilar och fladdermöss symboliserar livets och konstens olika sidor: dagen kontra natten, homo ludens – den lekande människan – kontra det undermedvetna och de mörka fantasierna.

Sten Hanson har varit mycket aktiv i det svenska och internationella musiklivet. Han var representerad i Fylkingen både som ordförande och ledare för dess text-ljud-festivaler under många år. 1984–94 var han ordförande för Föreningen svenska tonsättare, han är ledamot av Kungl. Musikaliska Akademien se-

Tonsättaren Anders Eliasson mottog Medaljen För Tonkonstens Främjande av H. M. Konungen.



dan 1993. Men inte minst är han en levande röst och ett salt i musiklivet när han deltar i diskussioner och debatter med sin drastiska humor, sitt starka engagemang och sin kompromisslöshet i viktiga frågor.

Tonsättaren *Anders Eliasson* tilldelas Medaljen För Tonkonstens Främjande för sin skapande verksamhet. Eliassons musik utgör ett vitalt inslag i den svenska musiken, även med ett historiskt perspektiv.

Han är född 1947 i Borlänge och studerade musikens hantverk och komposition för Valdemar Söderholm och Ingvar Lidholm, vid Musikhögskolan i Stockholm. Hans musik bygger på enkla grundstenar och deras konstruktion vilar på sträng lagbundenhet. Själv talar han hellre om respekt för »musikens ängel«, om skillnaden mellan det förklarliga och det oförklarliga.

Han upptäcktes tidigt för skarpt formulerade verk för små ensembler, flera av dem med namnet Diseg-

no, teckning. Det är musik på nära håll. 1979 utlöste en text av Linné i *Canto del Vagabondo* en kraftfull, smärtsamt insisterande vandring i de vidunderligaste landskap på spaning efter tillvarons kärna. Sådana vida och djupa perspektiv får vi också i symfonierna, konserterna, oratoriet *Dante Anarca*.

Uttryckskraften i Anders Eliassons musik är kopplad till utsagens sanning, klarhet och komplexitet. Hans uppdrag är att borra sig inåt, att söka sig in till den identitet som alla människor är delaktiga i. Det är de existentiella frågorna som upptar honom. På *en* nivå uppfattar han sig som ett medium. Hans musik är inte hans, han har bara avlyssnat den. På en *annan* nivå är musikskapandet en viljeakt. Den glödheta nerv, de knytnävsslag mot bordet som utgör ryggraden i hans musik står för mer än ångest och hotad livskänsla. Det handlar om intellektuell skärpa, etik och renhet.



Tenorsaxofonisten Joakim Milder mottog Kungl. Musikaliska Akademiens Jazzpris av H. M. Konungen.

CHRIST JOHNSON-PRISEN

Tonsättarprisen ur Christ Johnson Musik Pris Fund är landets främsta belöningar för tonsättare. Det stora priset om 180 000 kronor ges till ett orkesterverk komponerat under senare år efter förslag från en särskild priskommitté. Verket kan även vara en solokonsert eller innehålla vokala och/eller elektroakustiska inslag.

År 2006 utdelades det stora priset till *Maurice Karkoff* för en halvsekellång tonsättargärning innefattande många betydande orkesterverk på hög och jämn konstnärlig nivå.

KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIENS JAZZPRIS

Årets mottagare av Kungl. Musikaliska Akademiens

Jazzpris om 100 000 kronor var saxofonisten Joakim Milder.

Joakim Milder hade ett konsekvent personligt tonspråk redan när han dök upp på jazzscenen för tjugo år sedan. En röst som nu utvecklats till ett starkt konstnärskap som är både kompromisslöst och okonventionellt. Han har ett osvikligt sinne för det subtila och spänningsskapande, vilket gör honom mycket efterfrågad som musiker, arrangör, kompositör och lärare. Hans konstnärskap tjänar som en inspiration och ett föredöme, inte minst för den unga generationen jazzmusiker.

GÖRAN LAGERVALLS PEDAGOGSTIPENDIER

Dessa stipendier utdelas årligen av Göran Lagerwalls stiftelse för betydelsefulla insatser inom det musikpedagogiska området och med särskild hänsyn tagen till utveckling och förnyelse av såväl den obligato-

riska som den frivilliga musikundervisningen bland barn och ungdom. Sveriges Musik- och Kulturskoleråd (СМОК) lägger fram förslag till stipendiatier för Akademiens styrelse.

Årets stipendier uppgick till 25 000 kronor vardera och tilldelades:

Erika Marklund, rytmikpedagog med tvärflöjt/orkester som biinstrument på Kulturskolan KULMUS i Göteborg.

Erika gör unika pedagogiska insatser i gränslandet mellan kulturskola och grundskola där hon, på ett naturligt sätt, utvecklar samarbetet med pedagogerna i grundskolan. Med sin unika kompetens inom områdena blås-rörelse-dans fungerar hon som en utmärkt inspiratör inom de olika konstformerna. Att överskrida gränser mot ämnen som traditionellt inte är kulturskolans skapar unikt gott samarbete.

Erika har varit med och utvecklat »klassorkestern« från ett obligatorium till en frivillig verksamhet i årskurs 5 till 7. Här handlar det inte om att spela blås eller röra sig, utan faktiskt göra båda delarna.

Eleverna får också, vid sidan om själva spelandet, arbeta med egna texter, egna bilder och programsättning vid till exempel konserter. På detta sätt ser eleverna en helhet och får vara med i hela processen.

Connie Roslund, bleckblåslärare vid kulturskolan i Hässleholm.

Connie förvaltar och bygger vidare på den starka trombontraditionen i Hässleholm. Hans trombonensemble kännetecknas av hög kvalitet där eleverna får växa musikaliskt och där deras självförtroende stärks. Detta sker inom ett ämne som har en nedåtgående trend nationellt sett vad det gäller rekrytering.

Genom sitt stora nationella och internationella nätverk har Hässleholm blivit en träffpunkt för trombonpedagoger och där olika workshops och konserter genomförs. Connies trombonensemble uppträder dessutom ofta på internationella musikfestivaler.

Connie undervisar också i trombon på Malmö Musikhögskola och har skrivit undervisningsböcker i ämnet.

GÖRAN LAGERVALLS MUSIKSTIPENDIUM

Stipendiet utdelas årligen av Göran Lagervalls stiftelse till lärare vid någon av landets musikhögskolor för betydelsefulla pedagogiska insatser. Musikhögskolornas rektorskonvent lägger fram förslag till stipendiatier för Akademiens styrelse.

2006 års Göran Lagervalls Musikstipendium om 25 000 kronor tilldelades universitetsadjunkt *Harri Ihanus*, anställd vid Musikhögskolan i Piteå/Luleå Tekniska Universitet sedan 2006.

Harri Ihanus är en omvittnat god jazzmusiker och pedagog. Genom åren har han undervisat i bland annat elgitarr, ensemble, ensembleledning, jazzteori och storband. Han har därvid på ett verksamt och förtjänstfullt sätt bidragit till att placera den improvisationsbaserade musiken vid Musikhögskolan i Piteå på den svenska jazzkartan. Han har också utarbetat ett brett nationellt och internationellt nätverk som varit av betydelse, inte bara för den direkta undervisningen utan också för Musikhögskolans verksamhet i stort.

OLLE ADOLPHSONS MINNESPRIS

2004 gick sångaren och visdiktaren Olle Adolphson ur tiden. Till hans minne instiftades en minnesfond genom en donation till Akademien. Dess ändamål är att utdela priser och stipendier för betydande insatser inom visdiktningens område, som skall användas för utbildning eller forskning inom visdiktningens område.

2006 års minnespris om 50 000 kronor tilldelades *Sven-Bertil Taube*.



2006 års mottagare av Olle Adolphsons minnespris om 50 000 kronor var Sven-Bertil Taube. Fotograf: Per B. Adolphson.

ALBIN HAGSTRÖMS MINNESPRIS OCH STIPENDIER

Albin Hagströms Minnespris utdelas av Kärstin Hagström-Heikkinens Musikprisfond i Kungl. Musikaliska Akademien till minne av den legendariske dragspelsfabrikanten Albin Hagström. Priset utdelades första gången 1997 och ges för betydande insatser som dragspelare eller elgitarrist inom populärmusikens område och har karaktären av belöning för en betydande livsgärning.

Redan som nittonåring, 1925, grundade Albin



Till mottagare av Albin Hagströms Minnespris 2006 utsågs dragspelaren Arnstein Johansen. Fotograf: Jerry Erixon

Hagström en firma för försäljning av utländska dragspel. 1930 byggde han sin egen fabrik i Älvdalen för tillverkning av svenska dragspel. Produktionen av gitarrer och förstärkare började 1959 och i mitten av sextioalet tillverkades över 7 000 gitarrer. Elvis Presley, Frank Zappa, Vikingarna och Björn Ulvaeus är några som spelat på Hagström-gitarrer.

2006 års pris på 50 000 kronor tilldelades den norske dragspelaren *Arnstein Johansen* för hans insatser som »en enastående stilbildare och innovatör inom dragspelsmusikens alla områden«.

Hagströmpriset utdelades i samband med Sveriges Dragspelares Riksförbunds Nordiska dragspelskonserter på Hotel Rival i Stockholm, söndagen den 12 november. I samband med prisutdelningen framträdde också förra årets pristagare Lasse Wellander.

Arrangör för galan var Sveriges dragspelares riksförbund som också bidrog med 20 000 kronor till årets pris. Vid samma tillfälle erhöll också Benny Andersson dragspelsförbundets pris som årets dragspelare 2006.

Varje år delar också Stiftelsen Albin Hagströms Minnesfond i Kungl. Musikaliska Akademien ut stipendier till unga dragspelare och elgitarrister inom populärmusikens område. År 2006 utdelades hela sex stipendier.

Stipendier på 25 000 kronor vardera tilldelades gitarristerna *Fredrik Dahlin*, Örebro, *Johan Moraeus*, Stockholm med rötter i Orsa, *Susanna Risberg*, Göteborg, och dragspelaren *Fredrik Bertilsson*, Alfta.

Stipendier på 10 000 kronor vardera tilldelades gitarristen *Simon Hamberg*, Hunnebostrand, och dragspelaren *Tony Iivonen*, Saltsjö-Boo.

Minnesfonden har tillkommit genom donation av Albin Hagströms döttrar Anna-Lenah Hagström och Kärrstin Hagström-Heikkinen.

ROSENBORG-GEHRMANS STIPENDIUM 2006

Inge och Einar Rosenborgs Stiftelse för svensk musik grundades 1950 genom en donation av musikförläggare Einar Rosenborg och hans maka Inge Bahnson-Rosenborg. Förutom att genom Gehrman's Musikförlag AB främja utgivningen av värdefull svensk musik utdelar stiftelsen en rad stipendier och bidrag till olika ändamål.

Studiestipendiet utdelas till svensk musikstuderande inom vokala eller instrumentala området för ådagalagd begåvning utöver det vanliga och som be-

finnar sig i ett viktigt stadium i sin utbildning. Bland i övrigt meriterade ges företräde åt den som visat påfallande intresse för svensk musik. Stiftelsen utser stipendiat efter förslag från ordföranden i respektive expertjury för ansökningar till Kungl. Musikaliska Akademiens stipendier för högre musikstudier.

Årets studiestipendium om 100 000 kronor har tilldelats *Pernilla Nilsson*, solist på bastuba utbildad vid Musikhögskolan i Malmö. Pernilla Nilsson är en mycket begåvad instrumentalist. Hennes mycket varma klang parad med en utomordentlig artikulation samt mogen musikalitet gör henne till en musiker med ovanligt lysande framtidsutsikter.

SOLISTPRISET 2006

Solistpriset arrangerades 2006 för nionde gången, detta år i samarbete med Rikskonserter, SAMI och Norrköpings symfoniorkester. Huvudsponsor var Folksam. Det var första gången som finalen förlades utanför Stockholm, nämligen i Norrköping, i den utomordentliga konsertsalen där. Dirigent var Okko Kamu, konferencier var Håkan Hagegård och juryns ordförande var Olle Persson. Till finalen hade sångerskan *Elin Carlsson*, violoncellisten *Jakob Koranyi* och pianisten *Julia Estrada* kvalificerat sig. Med Prokofjevs Sinfonia Concertante för cello och orkester segrade Jacob Koranyi.

I semifinalen som ägde rum i Stockholm deltog även *Per Friman*, saxofon, *Annamia Eriksson*, valthorn, *Johannes Rostamo*, violoncell, *Asuka Nakamura*, piano och *Jonas Olsson*, piano. Av alla dem som anmält sig till tävlingen hade 57 stycken valts ut av respektive högskola. Stipendienämnden i sin tur nominerade 16 av dessa till kvartsfinalen, som ägde rum redan i månadsskiftet november-december 2005. Semifinalen hölls i slutet på mars 2006 och finalen i De Geerhallen i Norrköping, den 22 april.



Vinnare av 2006 års Solistpris blev cellisten Jakob Koranyi från Stockholm.

Det som är speciellt med Solistpriset är att juryn har att jämföra olika instrumentalister och sångare med varandra. Det betyder att ledamöterna i juryn har att bedöma konstnärlighet och artisteri, snarare än instrumental skicklighet. Den sistnämnda har ju framkommit med önskvärd tydlighet i stipendieproven, som ligger till grund för uttagningen till kvartsfinalen. Endast de som erhållit de allra högsta stipendierna kommer i fråga för fortsatt tävlande.

Målet för tävlingen är att både ge de unga musikerna möjlighet att möta sin publik och att ge publi-

ken tillfälle att ta temperaturen på de unga lovande artisterna i det svenska musiklivet.

Bedömningen av semifinalen och finalen gjordes av en särskilt utvald, mycket kvalificerad jury, bestående av Olle Persson, Britt Marie Aruhn, Stig Bengtsson, Kerstin Frödin, Ib Lanzky-Otto, Marcus Leosson, Fredrik Lindström, Erik Tawaststjärna och Christer Thorvaldsson.

POLARMUSIKPRISET

Måndagen den 22 maj utdelades för femtonde året i rad Polarmusikpriset av Hans Majestät Konungen. Prisutdelningen ägde rum i Stockholms Konserthus. Den efterföljande banketten och efterfesten ägde, likt tidigare år, rum i Grand Hôtels vinterträdgård respektive på Berns.

Årets pristagare var den ryske dirigenten *Valery Gergiev* och den brittiska gruppen *Led Zeppelin*. Pristagarna erhöll en miljon svenska kronor vardera.

Polarmusikpriset för 2006 tilldelas den ryske dirigenten Valery Gergiev för att han genom sin unika, elektrifierande musikalitet fördjupat och förnyat vårt förhållande till den stora traditionen, och för att han i en föränderlig tid lyckats utveckla och förstärka den konstnärliga musikens betydelse i det moderna samhället.

»En mycket god vän, generös, en extremt begåvad man, mycket karismatisk. Alla är vi olika – men Valery är ganska så unik.« Kollegan och vännen Esa-Pekka Salonen beskriver Valery Gergiev med dessa ord när jag intervjuar honom sommaren 2005 inför årets Östersjöfestival. Salonen tillägger: »Han är också den mest fanatiska bastubadare jag någonsin träffat, och jag har sett ganska många!« Gergiev har själv använt bastubadandet som metafor för dirigerandet, vilket han utövar med känsloladdad muskelkraft och besjälad precision: »Pow, klipper jag till med björkriset!« Dirigentpinnen tar han bara undantagsvis i sina hän-

der. För luften vibrerar kring Valery Gergiev när han i ett transliknande tillstånd dirigerar Mariinskyteaterns orkester, eller någon annan av de världsledande ensembler som knutit honom till sig: Metropolitanoperan (förste gästdirigent), Rotterdams filharmoniska orkester (chefdirigent), London Symphony Orchestra (chefdirigent), Wienerfilharmonikerna (gästdirigent) – och inte minst Sveriges Radios Symfoniorkester, som nyligen utnämnde Gergiev till Hedersdirigent. Gergiev är den klassiska musikens motsvarighet till en rockstjärna, inte minst i Ryssland där hans utomhuskonserter på Röda Torget i Moskva flera gånger samlat miljontals åhörare.

Hypnotiserade kritiker har sett en osynlig klaviatur vibrera i de känsliga händerna, bevis för att Gergiev liksom sin syster och medarbetare Larissa från början är skolad som pianist. Valery Abyssalovitj Gergiev är inte född i S:t Petersburg – utan i Moskva, Rysslands egentliga huvudstad, år 1953. Men han ser sin tillhörighet i S:t Petersburg, den stad Peter den Store lät bygga för att öppna fönstret mot väst, trots att resan dit började i den lilla staden Vladikavkaz i Ossetien, grannrepubliken till Tjetjenien. Till de formativa ungdomsåren hör också fotbollen som hans lärare fick tvinga honom att välja bort. Gergievs pappa var officer i »det stora patriotiska kriget« – den ryska benämningen på andra världskriget. Vill man till sist söka ett mytiskt ursprung till denne uthållige och nomadiske dirigent och ledargestalt, kan man hänvisa till farfarsfar som härstammar från det hästburna krigarfolket skyterna. Känslomässigt och filosofiskt beskriver sig Gergiev som både asiat och västerlänning; i grunden lika djupt traditionsbunden som sina skytiska förfäder.

För han är så mycket mer än dirigent, årets Polarpristagare: visionär ambassadör för det ryska kulturarvet, omdanare och förvaltare av en stor kulturinstitution – Mariinskyteatern i S:t Petersburg – och dess fyratusen medarbetare. »Demokrati är inte bra när det gäller musik«, slår Gergiev fast i en intervju och

är konsekvent i sitt maktutövande som omfattar rollbesättning, val av regissörer och planeringen av en motsvarighet till Lincoln Center i S:t Petersburg: första byggstenen, en ny konsertsal, invigs denna sommar. För varje år som går tycks Gergiev grunda en ny festival och erövra nya publikkretsar – Moscow Easter Festival hör till de senaste, hemorten Vladikavkaz är föremål för en fredsfestival, och i år invigs Kievs Ryska Festival i Ukraina.

Under festivalen Vita nätter i S:t Petersburg, som Gergiev instiftade 1992 – sex år efter att han tillträtt posten som konstnärlig ledare – och som under årens lopp vuxit till en av världens mest omfattande, är strömmen av besökare till Mariinskyteatern som mest intensiv. Bästa tiden att få träffa Gergiev är kring 2.00–3.00 på morgonen, anförtror mig hans presschef. »En arbetsnarkoman« beskriver oboisten Oleg Blizntisov kärleksfullt sin chef. Repetitioner och skivinspelningar under nattens timmar, genrep som varar ända tills ridån går upp hör till normen för Mariinskyteaterns medarbetare. Belöningen för en begåvad sångare kan bli en världskarriär; namn som Anna Netrebko, Olga Borodina, Vladimir Galuzin, Jevgenij Nikitin, Larissa Diadkova bidrar i dag till glansen kring teaterns omfattande samarbeten med världens ledande teatrar från Metropolitan till La Scala. Samarbeten initierade av Valery Gergiev.

Dirigentlegenden och pedagogen Ilja Musin fosterade den 18-åriga Valery Gergiev till dirigent vid Leningrad-konservatoriet på 1970-talet. Kirov-teaterns dåvarande chefdirigent Jurij Temirkanov knöt den unge osseten till Mariinskyteatern som biträdande dirigent redan 1977, strax efter att Gergiev vunnit Herbert von Karajan-tävlingen. Bägge två har skolat in honom i den ryska/petersburgska dirigentskolan, men Gergiev gjuter sin egen själ i arbetet. Den som iakttar Valery Gergiev under en repetition slås av noggrannheten, känsligheten för uttrycket i varje stämma och hos varje enskild musiker, där dramatiska metaforer ofta följs av fysisk gestaltning, med

förkärlek för det groteska. Klanglig skönhet har inget egenvärde, utan snarare sökandet efter konstnärlig sanning i stämningar och klangfärger. Så kan Gergiev under bara några få timmar skapa en samspelt, organiskt klingande orkester av disparata musiker på en Finlandsbåt, eller av i den projektbaserade World Orchestra for Peace. Ett arbete som vittnar om djup människokännedom.

Kritiker som ser Valery Gergiev arbeta jämför honom gärna med den tyske dirigenten och tonsättaren Wilhelm Furtwängler, en intensitet i de vibrerande händerna som skapar musiken på nytt inför publiken. Men det finns en annan likhet, så få berör: Furtwängler var djupt kontroversiell, i och med att han arbetade under och samarbetade med Tredje rikets ledning. Även Valery Gergiev arbetar under hårt tryck, i ett Ryssland som nyligen vaknat till demokrati – och där dess medborgare dagligen tvingas försvara yttrande- och tryckfriheten mot reaktionära krafter. Den klassiska musiken, å andra sidan, måste försvara sin position mot kommersiella krafter, efter att under Sovjettiden ha utnjutit en viss privilegierad status inte minst vad gäller statlig finansiering. Där kan Gergievs finmaskiga kontaktnät betyda åtskilligt för teatern.

I intervjusituationer bestrider Gergiev att musik överhuvudtaget skulle kunna vara politisk. Men samtidigt som Leningrad ömsade skinn och 1992 återfick sitt dopnamn – S:t Petersburg – fick Kirov-teatern också lägga av kommuniststämpeln och återta namnet Mariinskyteatern, döpt efter Jungfru Maria. Under Gergievs ledning har teatern dessutom återvunnit sin förrevolutionära status av världsledande kulturinstitution. Likaså kan Gergievs passion för att återupprätta 1900-talets stora ryska tonsättarnamn, främst Sergej Prokofjev och Dmitrij Sjostakovitj, tolkas som just en politisk handling, ett försvar för musikens eget existensberättigande utan några som helst förtecken. 100-årsjubileet av Sjostakovitjs födelse ger Gergiev anledning att uppföra dennes samtliga

symfonier såväl hemma som i utlandet. Visionen att åter ge Wagners operor en plats på Mariinskyteatern, musik som av politiska skäl under Sovjettiden enbart undantagsvis spelades i Ryssland, har resulterat i en omskriven Ring-cykel liksom en prisbelönt uppsättning av Tristan och Isolde. Och bakom Gergievs engagemang i Östersjöfestivalen finns också en dröm om att låta människor kring Östersjön, som så länge avgränsats av järnridån, mötas på musikens klangvågor. Gergievs storhetstid sammanfaller också med CD- och videoboomen, och har resulterat i en omfattande utgivning av ryska operor, en cykel av Sjostakovitjs krigssymfonier, samt Tjajkovskijs, Berlioz och Mussorgskijs symfonier: en rysk kulturrevolution av internationella mått.

Polarpriset är vare sig den första eller sista utmärkelse Valery Gergiev tar emot: 2005 utnämndes han till Unesco Artist of the World, och mottog EastWest Institutets Lifetime Achievement Award för sitt ledarskap och sitt arbete för mänskligheten. I juli 2006 tar Valery Gergiev emot det nyinstittade Herbert von Karajan-priset för framstående musiker. Polarpriset är således en bekräftelse på hur starkt Valery Gergiev berör människor runtom i världen med sitt visionära konstnärskap. (Text av Sofia Nyblom.)

Polarmusikpriset för 2006 tilldelas den brittiska gruppen Led Zeppelin, en av rockmusikens stora stilbildare. I sitt lekfulla och experimentella komponerande som sammanför vitt skilda stilar är mystik och urkraft gemensamma teman – något som tydligt kommit att definiera hårdrock som genre.

Polarpriset är musikens motsvarighet till Nobelpriset. Led Zeppelin får årets musikpris, men skulle lika gärna skulle kunna få priset inom fysik eller kemi. Inget annat rockband genom historien har lyckats förmedla samma kraft som Led Zeppelin.

Det traditionella sättet att förklara musikens storhet med noter eller musikslingsor fungerar inte när det gäller Led Zeppelin. Arrangemang och framförande



År 2006 utdelades Polarpriset för femtonde gången i ordningen.
Från vänster: John Paul Jones, Robert Plant, Zoe Bonham,
H. M. Konungen, H. M. Drottningen, Valery Gergiev,
H. K. H. Kronprinsessan Victoria, Jimmy Page.
Fotograf: Patrik Österberg

gör att musiken blir lika mycket en fysisk upplevelse som en intellektuell. Bandet påminner om att elektricitet inte bara är grunden till den moderna rockmusiken utan till allt liv i universum. Allting börjar med högspänning.

Kanske är det också frigörandet av denna urkraft som gör att Led Zeppelins musik känns så tidlös. Trots att bandets centrala skivor spelades in för över 30 år sedan upptäckts de på nytt av nya generationer som gör bandet till sitt eget. En låt som »Whole Lotta Love« låter både hypermodern och uråldrig. Nyfödd, men samtidigt äldre än människan.

Vad som kan antas vara slumpmässigt i det magnifika då som Led Zeppelin kanaliserar är i själva ytterst raffinerat, närmast skulpterat. Innan Led Zeppelin bildades 1968 var Jimmy Page och John Paul Jones drivna studiomusiker som lärt sig inspelnings-teknikens alla möjligheter. Ingenting i ljudbilden är där av en tillfällighet, allting har ett syfte.

Och det är synd att trumslagen John Bonham, som gick bort 1980, inte får vara på plats när bandet nu får pris i det nordliga land där guden Tor har sin hemvist. Precis som Tor var Bonham en övernaturlig kraft som kunde framkalla åskmuller.

Många vita europeiska rockmusiker har inspirerats av svart amerikansk blues, så även Led Zeppelin. Men sångaren Robert Plant tar inte bara musiken tillbaka till Clarksdale, bluesens födelse, utan hela vägen tillbaka den afrikanska kontinenten.

Led Zeppelin visar att blues inte är en formel utan ett uttryck för ett tillstånd. Led Zeppelin tar med oss lyssnare från Mississippi till Mali till Kashmir till Wales och vidare over the hills and far away. De kan inte kallas ett världsmusikband, men de är ett band med världen som hemvist.

Under sin skivkarriär, från 1969 till 1979, vägrade Led Zeppelin att bryta loss några singlar från sina album. Det är ett annat exempel på deras samhörighet med prästare inom kemi och fysik. Ruckar man en siffra eller en bokstav på ett grundämne blir det något

helt annat. Och det är som grundämne Led Zeppelin har sin plats inte bara i rockhistorien utan i musikens framtid. (Text av Jan Gradvall.)

Under prisceremonin i Konserthuset medverkade Kungliga Filharmoniska Orkestern under den ryske gästdirigenten Mikhail Agrest. Från Mariinskyteatern i S:t Petersburg framträdde mezzosopranen Ekaterina Semenchuk. Nina Persson och Maja Ivarsson med husbandet The Soundtrack of Our Lives stod för de musikaliska hyllningarna av Led Zeppelin.

The Soundtrack of Our Lives tillsammans med Kungliga Filharmoniska Orkestern inledde med »Kashmir« av John Bonham, Jimmy Page och Robert Plant. Därefter följde valsen ur Serenaden i C-dur op. 48 för Stråkorkester av Peter Tjajkovskij. Nina Persson och The Soundtrack of Our Lives framförde Led Zeppelins »Whole lotta love« som följdes av »Rock and roll« i Maja Ivarssons och The Soundtrack of Our Lives tappning. Kungliga Filharmoniska Orkestern bjöd på gavotten ur Sergej Prokofjevs första symfoni, »Den Klassiska«, vilken följdes av mezzosopranen Ekaterina Semenchuk i »Farewell«, ur Tjajkovskijs opera Jungfrun av Orléans. Prisceremonien avslutades med Ouvertyren till Ruslan och Ludmila av Michail Glinka och »Babe I'm gonna leave you« av Anne Bredon, Jimmy Page och Robert Plant.

Årets prismotiveringar lästes av den tidigare Polar-musikpristagaren Sofia Gubaidulina och av Jon Lord för Led Zeppelin.

Underhållningen i Vinterträdgården bjöd på »Grande Valse« ur baletten Askungen av Sergej Prokofjev framförd av Roland Pöntinen, piano. Kulning av Karin Back Ericsson följdes direkt av »Aus den Visionen Der Hildegard von Bingen« av Sofia Gubaidulina, framförd av Ivonne Fuchs, alt. »Björkbergspolskan« framfördes av gruppen Väsen (Olov Johansson, nyckelharpa, Mikael Marin, viola, Roger Tallroth, gitarr). Som avslutning och musikalisk surpris tolkade Conny Bloom and the Harvest of Earthly Delights

»Nobodys Fault but mine« och »Going to California« i akustisk version (Conny Bloom, gitarr och sång, Svante Drake, percussion, Surjo Benigh, kontrabas, Ola Gustavsson, mandolin).

Prisceremonin och banketten sändes i tv4.

Polar Music Prize Week härrör från Stikkan Andersons vision om att Polarpriset skall vara en fest för musiken där allmänheten får möjligheter att lära känna pristagarna närmare. 2006 års Polarmusikvecka innehöll följande programpunkter:

MOSEBACKE

Rockklubben Rabbit Fighter presenterade svenska band som influerats och inspirerats av Led Zeppelin

13 maj *Backdraft, Grand Magus*

15 maj *QOPH*

16 maj *Deltahead, The Other Flesh*

17 maj *Gemini Five, Babylon Bombs, Mary Slim*

18 maj *Black Belt, Nutmeg*

19 maj *Steroids, Enter the Hunt*

20 maj *Captain Murphy, Dollhouse*

21 maj Mosebacketerrassen, *Hyllningskonsert till Led Zeppelin*

KONSERTHUSET

20 maj Grünwaldsalen, *Den stora vita natten – en hyllning till Valery Gergiev*. Musik, poesi, dans, filosofi och videokonst. Ett samarbete med Forum Nutidsplats

21 maj Grünwaldsalen, *Valery Gergiev – Forum för Polarpristagare 2006*. Visning av »The War Symphonies: Shostakovich against Stalin«. Samtal om Valery Gergiev – dirigenten, interpreten

22 maj Stora salen. *Valery Gergiev och Kungliga Filharmoniska Orkestern i Stockholm framförde Sjos-takovits symfoni nummer 11*.

ELVERKET

17 maj *Torbjörn Calvero – Vernissage*. Visning av

fotografier från Led Zeppelins konsert vid Earls Court 1975.

18 maj *Led Zeppelin Tribute*. Akustisk konsert med Marrakech.

19–20 maj DJ: Kalle och Micke med gäster.

STAMPEN

Thorells syndrom presenterade en vecka i Led Zeppelins tecken!

13 maj *Blues Jam*

15 maj *Led Zeppelins musikhistoria – en DJ-kavalkad*

16 maj *Yardbirds vs Led Zeppelin*

17 maj *(A Whole) Lotta Love*

18 maj *OOO – On Our Own*

20 maj *Blues Jam*

KULTURHUSET

18 maj *Lava, Film: The Song Remains the Same (1975)*.

21 maj *Lava, Visning av konsertfilm med Led Zeppelin*.

SO STOCKHOLM

17–22 maj *Fotoutställning: Led Zeppelin*. Fotografen Jørgen Angels bilder premiärvisades i Sverige.

DANSMUSEET

20–21 maj *Ballet Russe – den ryska baletten*. Utställning av originalkostymerna till bland annat Stravinskij's Våroffer.

20–21 maj *Konsert med Anna Christensson, piano samt Asuka Nakamuras kvartett*. Sergej Prokofjev: ur Romeo och Julia; Johannes Brahms pianokvartett g-moll op. 25.

ROCKBAREN, GÖTEBORG

13 maj *Led Zeppelin-party med livekonsert: Sleeping Beauty*.

Publikationer

Under året utkom tre publikationer i skriftserien:

Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare. Redaktion: Bengt Olof Engström, Orwar Eriksson, Lennart Hedwall och Henrik Karlsson. Gidlunds förlag. Publikation nr 105.

I dag, dryga femtio år efter sin död, är Wilhelm Peterson-Berger alltså känd som musikrecensenten med den vassa pennan och som tonsättare av outslitliga och älskade pianostycken, solo- och körsånger. Hans hem Sommarhagen på Frösön är en av Jämtlands stora turistattraktioner, där också musikdramat *Arnljot* framförs varje sommar. Men hans musikaliska register var långt större och bredare än så: fem symfonier, fem kantater, fem operor – och bevarade kompositionsskisser till flera större verk som hittills inte studerats.

Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare presenterar ny och fördjupad forskning om olika sidor av hans mångfacetterade konstnärskap: om dubbelrollen som kritiker och tonsättare, hans inställning till folkmusik, den inspirerande vänskapen med Erik Axel Karlfeldt, dispyterna med STIM och Stockholms konsertförening, om ledmotivstekniken i *Arnljot* och dess plats som svensk »nationalopera«, manskörsångerna, de unika Nietzsche-tonsättningarna, Sommarhagens tillkomst och kärleken till Jämtland. Nya perspektiv finns också i analyserna av de opublicerade verken som sångcykeln *Die Wallfahrt nach Kevlaar* och de många efterlämnade skisserna.

Antologin har följande innehåll:

Bengt Olof Engström: Den dubbla rollens dilemma. Stockholms Konsertförening som medspelare och motpart

Tomas Block: »Penningen och Anden«. Wilhelm Peterson-Berger och Kurt Atterberg

Henrik Karlsson: En sal mot aftonen belägen. Landskapet och Sommarhagen

Ulla-Britt Lagerroth: *Arnljot* som nationalopera i ett nationellt, internordiskt och samtidspolitiskt perspektiv

Joakim Tillman: Ledmotivstekniken i *Arnljot Gunnar Ternhag*: »Folkmusik är aldrig gubbmusik«. Wilhelm Peterson-Berger och folkmusiken

Folke Bohlin: På fjället i sol. Sångerna för mansröster
Lennart Hedwall: En inspirerande själsfrändskap. Wilhelm Peterson-Berger och Erik Axel Karlfeldt
Ola Nordenfors: I Zarathustras spår. Nietzschesångerna

Anders Wiklund: »Obs! Kan bli bra om den omarbetas«. Kring en skiss till *Die Wallfahrt nach Kevlaar*
Lennart Hedwall: I tonsättarverkstaden. De efterlämnade skisserna

Henrik Karlsson: Kompositioner i urval

Ovan stridsvimlet. Kungl. Musikaliska Akademien och Tyskland 1920–45. Författare: Johan Bengtsson och Henrik Karlsson. Sekel Bokförlag. Publikation nr 106.

I omkring 150 år fungerade Kungl. Musikaliska Akademien inofficiellt som landets enda myndighet på musikområdet, med statsanslag till konservatoriet och nära förbindelser med regeringskretsarna. Liksom i det svenska musiklivet i övrigt var dess internationella kontakter koncentrerade till Tyskland. I denna studie granskas Akademiens policy gentemot Tyskland efter nazismens maktövertagande och hur den tog sig uttryck under åren 1930–45 i inval av tyska ledamöter, studieresor, stipendier, yttranden om uppehållstillstånd för judiska musikerflyktingar och uthyrning av lokaler till nazistiska föreningar. Dess driftige sekreterare under krigsåren, tonsättaren Kurt Atterberg, var en av det dåtida musiklivets mest inflytelserika personer. Han tilläts agera tämligen självständigt gentemot Tyskland i en intrikat balansgång som också främjade egna intressen, medan Akademiens egen hållning tidvis var både ogenomtänkt och godtrogen. Efter kriget tvingade tongivande mu-

sikkritiker i Stockholmstidningarna fram en uppmärksammas granskning av Atterbergs relationer till Nazityskland. Kommissionen frikände Atterberg från alla anklagelser, men de många affärerna och de dåliga relationerna till pressen skadade Akademiens anseende och bidrog till att dess roll som musiklivets centrala myndighet överflyttades till andra institutioner i början av 1970-talet.

Joseph Martin Kraus. Brev 1776–1792. Översättning och kommentarer: Hans Åstrand. Gidlunds förlag. Publikation nr 108.

Joseph Martin Kraus (1756–1792) var hovkapellmästare åt Gustaf III och samarbetade som operakompositör med Johan Henrik Kellgren. Tvåhundra-femtioårsminnet av hans födelse är en av flera anledningar att erinra om vilken storslagen tonsättare och människa denne tyskfödde och raskt försvenskade gustavian var. De drygt hundra bevarade breven ger mångfacetterade bilder av det sena 1700-talets svenska och europeiska värld utifrån främst musikaliska perspektiv och tecknar samtidigt en levande bild av den geniale och charmerande person som Kraus var.

Seminarier och konferenser

Under året genomfördes en konferens och ett seminarium i Stockholm i Akademiens regi, ett seminarium i samarbete med Svenska Akademien och Akademien för de Fria Konsterna likaledes i Stockholm samt en konferens i samarbete med Vara konserthus i Vara.

Den 9 FEBRUARI hölls en konferens i Akademiens lokaler. Konferenstemat var formerna för och inriktningen av den framtida notutgivningen.

Under cirka fyrtio års tid har utgivningen av äldre svensk musik kanaliserats genom två kommittéer: Monumenta Musicae Svecicae (MMS) och Franz Berwalds Samlade Verk. Sedan år 2002 är dessa kom-

mittéer samordnade inom ramen för Nämnden för utgivning av äldre svensk musik med Kungl. Musikaliska Akademien som huvudman. Arbetet med utgivningen av Franz Berwalds samlade verk lider nu mot sitt slut och beräknas för kommitténs vidkommande vara avslutat årsskiftet 2007/2008. Hur långt det för utgivningen ansvariga förlaget Bärenreiter i Kassel vid denna tidpunkt kommit med tryckningen är omöjligt att uttala sig om och kan inte heller påverkas från svensk sida.

Med detta perspektiv för ögonen inställer sig frågan om MMS:s fortsatta arbete. Vilken inriktning bör verksamheten ha? Skall vi även fortsättningsvis göra nedslag i repertoaren enligt principerna om allsidighet och samtidigt beakta det konstnärligt/historiskt betydelsefulla? Vad skall i så fall anses ha denna betydelse och varför? Eller skall vi ånyo satsa på en samlingsutgåva av en betydande och angelägen svensk tonsättare och därmed ge avkall på allsidigheten? Var skall den främre gränsen för utgivningen dras för att epitetet »äldre« skall vara relevant? På vilket sätt skall den fortsatta utgivningen ske, detta mot bakgrund av nya tekniska möjligheter?

Den välbesökta konferensen resulterade i ett beslut om att företa en omfattande inventering av det svenska notbeståndet för att därigenom få ett underlag för de åtgärder som krävs och framförallt för en finansiering av notutgivningen. En sådan inventering planeras kunna inledas under 2007.

I denna årsskrift finns en text om editionsteknik och Berwaldutgåvan.

Den 29 MARS inbjöd Akademien för de Fria Konsterna, Kungl. Musikaliska Akademien och Svenska Akademien till ett heldagsseminarium »Högkultur som Subkultur«. Seminariet ägde rum i Svenska Akademiens lokaler i Börshuset i Stockholm med deltagare företrädesvis från de tre konstnärliga akademierna. Bakgrunden var den som gavs av de konstnärliga akademiernas ständiga sekreterare:

»Det klassiska bildningsidealet tycks idag vika för en anstormning av kulturella identiteter, smaker och intressen, som knappast längre respekterar någon gemensam värdeprincip eller tradition. Förhållandet mellan den breda konsten och den smala, mellan massans preferenser och den kulturella elitens, har förändrats och fordrar en ny beskrivning och förbättrade analyser.«

I inbjudan till seminariet skrev Horace Engdahl, Svenska Akademiens ständige sekreterare bland annat: »Avsikten är att med ett antal inledare och andra inbjudna diskutera vad som idag återstår av den seriösa konstens anspråk på universell giltighet och av de institutioner som ger uttryck för detta anspråk. Bakom rubriken ligger arbetshypotesen att en ordning som innebar att Konsten med stort K på ett självklart sätt betraktades som kulturens högre stadium, tendensiellt giltigt för alla, är stadd i avveckling och ger plats för en horisontell arkipelag av specialintressen och smakriktningar, som inte är underordnade varandra och som bara i ringa utsträckning kommunicerar inbördes. I spåren av en sådan förändring väntar möjligen en omvärdering av samhällsstödet till de konstformer vilkas huvudsaliga publik utgörs av en bildad elit. Det bör naturligtvis inte tas för givet att den konst, litteratur och musik som i någon mening fortsätter den stora traditionen genom en sådan förändring skulle förlora sin betydelse eller hotas av utplåning. Diskussionen är inte menad att locka till kverulans över njudda anslag, brokiga kultursidor eller ungdomens tilltagande obildning utan siktar till en nykter betraktelse av ett socialt skeende.«

Seminiariets förmiddag ägnades åt ett antal förberedda inledningar av representanter för de tre akademiernas intresseområden. Johan Fornäs, professor vid Tema kultur och samhälle vid Linköpings universitet och Jan Ling, professor emeritus, företrädde Kungl. Musikaliska Akademien. På eftermiddagen vidtog en diskussion som leddes av en panel bestående av akademiernas sekreterare.

De inledande anförandena finns dokumenterade i skriften "Höggkultur som subkultur?" Här återges Sven Nilssons *Något har hänt. Om kanon, kvalitet, gränser och referensramar* samt det anförande som Johan Fornäs höll vid Kungl. Musikaliska Akademiens sammankomst den 15 maj.

NÅGOT HAR HÄNT. OM KANON, KVALITET,
GRÄNSER OCH REFERENSRAMAR.

AV SVEN NILSSON

År 1975 gav jag ut »Det offentliga samtalet«, en bok om kultursidorna i storstadstidningarna. Det var en tillkomsthistoria, jag skildrade hur kultursidan fick sin form och hur kulturredaktionerna växte fram. Titeln »Det offentliga samtalet« i bestämd form singularis markerade föreställningen om en samlad offentlighet, där de olika tidningarnas kultursidor ingick.

Det var många som så att säga stod bakom ryggen på kulturredaktören och påverkade arbetet. Där fanns den intresserade kulturpubliken som ville veta vad som var viktigt i bokutgivningen, på teatern och i konstgallerierna och som ville vara à jour med vad man borde läsa och tycka. Där fanns de engagerade intellektuella som var bärare av föreställningen om den självständiga intellektuelle och hans (för det var nästan undantagslöst män) speciella ansvar; just vid den tiden bars flertalet av dem av ett vänsterpolitiskt och antiimperialistiskt engagemang. Också konstnärer och författare i den modernistiska traditionen hade förväntningar på kulturredaktionen, när de hävdade konstens autonomi och frihet från konkreta samhällsintressen och när de väntade sig att den experimentella och svårtillgängliga konsten skulle ha en särställning och en självklar uppmärksamhet. Bakom ryggen på kulturredaktören stod också en renhållningsarbetare; det ansågs viktigt att hålla rent i gränsen mot den massproducerade skräpkulturen.

Något var man ändå överens om i denna brokiga skara. Kultursidornas uppdrag omfattade i första hand god konst, och med god konst menade man

sådant som hörde hemma i den stora västerländska kanon (med dess svenska provinsiella motsvarighet) och som garanterades av den kvalitetssäkrade produktionen i erkända förlagshus, offentliga kulturinstitutioner och andra förmedlare som godkänts av kritik och publik. Man var också överens om att begreppet kvalitet definierades av inomestetiska kriterier, och kritikernas estetiska sensibilitet och förtroendet med kanon var det instrument som gav utslag för kvalitetsnivån. Slutligen var man också överens om att det var viktigt att hålla en skarp och tydlig front mot den kommersiella populärkulturen.

I dag är situationen en annan. Bakom ryggen på kultureddaktören står – bildligt talat – en hel skock med läsare med skiftande intressen och kunskapsnivåer, och de är tidspressade och selektiva. Där står också en tidningsekonom som viftar med de senaste läsvaneundersökningarna. Författarna och konstnärerna är – verkar det – lite stukade och har förlorat en del av sitt självförtroende; det är inte längre självklart att alla allvarligt syftande diktsamlingar och romaner anmäls. Kulturindustrins företrädare inom olika marknadssegment kämpar om uppmärksamheten för sina produkter.

Något har uppenbarligen hänt på dessa trettio år. Gränserna bryts successivt ner mellan konst och underhållning, mellan högt och lågt, mellan fint och fult samt mellan kommersiellt och ickekommersiellt. Allt blir mer flytande, och allt är i rörelse. I den följande framställningen används begrepp som 'finkultur', 'högkultur', 'populärkultur' och 'lågkultur' utan närmare förklaring eller kommentar. Jag hänvisar till ss. 325–351 i min bok »Kulturens nya vägar« för en närmare analys.

Det har blivit svårare att urskilja konsten som en självständig sfär i samhället. Å ena sidan flyter den ut och bidrar till en esteticering av en allt större krets av varor och tjänster, ja av hela samhällsmiljön. Å andra sidan invaderas konstens autonoma sfär av nöjes- och underhållningssektorn som gör anspråk på att

bedömas med samma estetiska sensibilitet som den exklusiva konsten. I denna process sker en rad förändringar som kan anges med några stickord:

1. Historiens betydelse nedgraderas. Nuet och nyheten uppgraderas och får ökad tyngd
2. Den västerländska kanon upplöses och ersätts av en kulturell polycentrism
3. Kvalitetsbegreppen relativiseras och blir generations- och kontextbaserade; kvalitet finns i betraktarens öga, inte i konstverket som sådant
4. Konst- och kulturscenen expanderar både geografiskt och tematiskt.

I de intervjuer jag gjort för den här studien framhåller man att förändringen skett snabbt, på fem eller kanske tio år. Men den har haft en lång förberedelse. 1900-talet var kultur- eller mediepanikens århundrade. På varje frontavsnitt, där konsumtions- och kulturindustrin skapat ny teknik och nya uttrycksformer, har det förts förbittrade strider. Dessa strider har gällt bland annat tjugofemöresböckerna, filmen, veckotidningarna, jazzen, de tecknade serierna, reklamen, rockmusiken, televisionen, pornografi och våldsskildringar på film, TV och video, internet, data- och rollspel, punk- och rejkultur, graffiti och en rad andra fenomen.

I dessa strider är det gemensamma mönstret att konstnärer och engagerade intellektuella försökt förhindra vad man uppfattat som en vulgarisering och urartning i konsten och kulturen. Idag är det kulturindustrin och medierna som utgör den dominerande och tongivande kulturmiljön, och de sätter sin egen dagordning. De kan skapa eller döda en kultur- eller mediepanik, men det finns förmodligen ingen grupp som kan etablera en offentlighet utanför medierna (där det finns starkare röster än kultureddaktionens) och kulturindustrin. Föreställningen om en stor, samlad offentlighet med djup tidshorisont har ersatts av en nu- och nyhetsfixerad lättrolig reflexivitet.

Hur ter sig situationen för dem som har en intermediär ställning som bokförläggare, musikproducenter, kritiker, kulturchef eller utbildare? För att undersöka detta har jag genomfört ett dussintal intervjuer. Jag valde den intermediära rollen, eftersom den kräver reflektion och anpassning. Varken konstnärerna eller publiken behöver vara lika uppmärksamma på problematiken (även om många givetvis är det). En konstnär kan svära och förbanna en oförstående kritik eller publik och ändå fortsätta att göra det hon eller han gör av inre nödvändighet. Publiken å sin sida behöver inte fundera över var olika aktiviteter hör hemma (titta på tv – populärkultur; läsa poesi – högkultur ...). Men i den intermediära rollen ligger att man är tvungen att välja perspektiv och förhållningssätt.

Av praktiska skäl höll jag mig nästan helt till Malmö och Lund, och mina val av intervjupersoner styrdes inte av några mer vetenskapliga krav på representativitet. Det viktiga syntes vara att få en bild av hur man tänker och reflekterar kring sitt uppdrag i den rörliga och föränderliga situation jag menar att vi befinner oss i. Listan över intervjupersoner återges i bilaga. Jag ställde följande frågor:

1. Spelar gränsdragningen mellan högkultur/finkultur och lågkultur/populärkultur någon roll idag?
2. Finns det någon etablerad kanon inom ditt specialområde idag?
3. Kan man använda samma kvalitetskriterier för så kallad bred och smal konst?
4. Är högkulturen en subkultur bland andra eller kan den göra anspråk på en särställning? I så fall: på vilken grund och med vilken räckvidd?
5. Ingår det i det kritiska uppdraget att skapa förståelse för universella föreställningar om kvalitet, tradition och kanon?
6. Fungerar gränsdragningen kommersiell/ickekommersiell som distinktionskriterium för

estetisk bedömning?

7. Återspeglas förändringarna i den statliga kulturpolitiken?

Svaren var tillräckligt enstämmiga för att man ska kunna sammanfatta dem:

1. Nej - gränsdragningen mellan högkultur/finkultur och lågkultur/populärkultur spelar inte någon roll idag
2. Nej – det finns inte någon etablerad kanon idag
3. Nej – det finns inga universella kvalitetskriterier
4. Ja – högkulturen är en subkultur bland andra, men den har en särställning, i varje fall i kulturpolitiken
5. Ja – det finns ett upplysningsinslag i det kritiska uppdraget men inte för att sprida universella föreställningar om kvalitet, tradition och kanon utan mer blygsamt för att ge förslag
6. Nej – gränsdragningen kommersiell/ickekommersiell är inte relevant – pengarna behövs i alla sammanhang
7. Nej – förändringarna återspeglas inte i kulturpolitiken. Kulturpolitiken har stelnat till en maktapparat.

Bakom de koncisa sammanfattningarnas tydlighet döljer sig givetvis förtydliganden, reflektioner och nyanseringar.

Högt och lågt

Föreställningen om den grundläggande och avgörande distinktionen mellan å ena sidan högkultur/finkultur och lågkultur/populärkultur å den andra har varit en grundläggande tankefigur med stor laddning både i kulturdebatten och den offentliga kulturpolitiken. Jag ska inte gå in på historieskrivning eller begreppsanalys här utan bara konstatera att det sannolikt var sociologen Harald Swedners slagkraftiga

uttryck »barriären mot finkulturen« som på 1960-talet bröt socialdemokratins tidigare motstånd mot en samlad statlig kulturpolitik (läsaren hänvisas till min bok »Kulturens nya vägar«, 2003). Denna laddning aktiverades också i de utbrott av kultur- och mediepanik som berördes ovan. Nu har denna fråga i stor utsträckning förlorat denna laddning. I intervjuerna uttrycks snarast en lätt förundran över att man inte haft anledning att tänka i de banorna på ganska länge. Martin Martinsson (Musik i Syd) kommenterar:

Det är subtilt, men ändå – det har hänt något och det händer just nu.

(---) Publiken binder sig inte till de olika nivåerna utan rör sig snabbare mellan olika grupperingar och nivåer och tar lättare till sig olika uttryck. Det finns givetvis ändå en grupp som har väldigt klara gränser, men den gruppen är inte lika stark idag. För konstkritikern och curatören Pontus Kyander hänger förändringen främst samman med utvecklingen inom det konstnärliga fältet och vad som uppfattas som konstens material:

Uppdelningen i finkultur–populärkultur eller högt–lågt är i princip meningslös. Vad som helst kan vara eller bli konst. Det är snarare galleriets rumsliga gränser än innehållet som avgör. Det är i och för sig inget att bli upprörd över eller protestera mot, men man ska veta att detta inte innebär att allt är accepterat. Samtidskonstens barriärer är lika effektivt utestängande som andra, tidigare barriärer. En konstnär kan skriva en dikt eller göra ett reportage, men det som gör det till konst är det rum där de visas eller läses upp.

I konstskapandet har distinktionen högt/lågt ingen betydelse, men i förhållande till publiken finns den ändå kvar. Tillträdet till det konstnärliga fältet och dess institutioner är kringgärdat av regler och koder, framhäver Pontus Kyander:

(...) konstvärlden och konsthallarna är bara öppna för dem som är godkända av fältet och för dem som har rätt utbildning och rätt bakgrund.

Det här förhållandet borde man bryta med, inte för konstnärernas skull, men för publikens. Traditionen och de långa tidssammanhagen har inte spelat ut sin roll, menar Sydsvenskans kulturchef Daniel Sandström:

Gränsdragningen mellan högkultur och lågkultur spelar en roll – som tradition att förhålla sig till. Om man till exempel sitter på en institution eller i en någorlunda anrik tidning med kopplingar till den borgerliga kultursfären, sitter det i väggarna och då har man både uppdraget att föra traditionen vidare och att ompröva den. Alla är medvetna om det här arvet.

Det är institutionen, kultursidan, som är bunden av traditionen. Men läsaren är det inte, konstaterar Daniel Sandström.

Hans Skoglund är chef för Kulturskolan Stockholm som på några år genomgått en snabb utveckling genom nya ämnesinriktningar och nya arbetsformer. Där samsas den klassiska traditionen med populärkulturens – till exempel graffiti, capoeira, digital storytelling och Soul academy. Eftersom deltagandet är frivilligt, måste man acceptera de förskjutningar som skett i synen på kulturutövande och skapande bland de unga, menar Hans Skoglund:

För de allra flesta spelar gränsdragningen mellan högkultur och lågkultur ingen som helst roll. Folk skapar och spelar musik som de själva gillar. Etablissemangen inom orkestrar, musikhögskolor och liknande samt bidragsgivare kämpar för att behålla särarten under beteckningen levandegöra kulturarvet. Enligt min mening kan högkulturen inte längre göra anspråk på en särställning och bidragen till mycket av det den representerar måste starkt ifrågasättas.

Gertrud Sandquist, rektor på konsthögskolan i Malmö, menar å sin sida att distinktionen högkultur–populärkultur måste upprätthållas, därför att den innebär helt olika syn på publiken. I populärkulturen använder man publikens storlek som ett kriterium

för ett evenemangs betydelse, men i till exempel den utforskande samtidskonsten kan ett sådant kriterium aldrig vara giltigt, menar hon.

Kanon

Kanonbegreppet har rötter i antiken och i hela den klassiska traditionen, men det har också en stark ställning i det som brukar kallas 'den borgerliga enhetskulturen', där det varit viktigt att upprätthålla föreställningen om kvalitetshierarkier och att avgöra vad som tillhör den erkända kultursfären och vad som ska hållas utanför.

Kanon har en stark ställning i kulturinstitutionerna. Museerna är nästan definitionsmässigt bärare av föreställningar om kanon, samtidigt som utställningsformerna kan bidra till en omprövning. Bibliotekens riktlinjer för inköp gynnar genrer, uttryck och författarskap inom den erkända kanontraditionen. I Institutionsteatrarna finns en snäv men mycket stark kanon, där Shakespeare och Strindberg utgör kärnan, och symfoniorkestrarna förvaltar en i princip avslutad musiktradition, där senromantiken utgör den hitre gränsen.

På senare år har kanonbegreppet aktualiserats av Harold Bloom i »Den västerländska kanon« (2000) och i den danska regeringens brett upplagda statliga kanonprojekt. Vilken roll spelar föreställningen om kanon för kritiker, utbildare och arrangörer?

Olle Holmberg, chef för lärarutbildningen i Malmö högskola, konstaterar att den vänsterideologiska kritiken på 1980-talet mot skolans förstenade litteraturundervisning och litteraturkanon var framgångsrik och ledde till att de nu aktuella styrdokumentet för skolan inte tar upp frågan om kulturarv, kanon och tradition (utom i textavsnitt om modersmålen, dvs. de tidigare hemspråken). Det finns inte heller någon egentlig diskussion om vad man ska undervisa om eller hur det lämpligen bör ske. Hela frågan om kanonformation är överlämnad till de enskilda lärarna och deras klassrumspraktik:

Kanon och tradition betyder ganska mycket i skolan, men det är inte särskilt tydligt uttryckt i styrdokument, läroplaner och så vidare.

Ute i skolorna är det annorlunda. Bilden är motsägelsefull och komplicerad. Det finns starka traditioner som bestämmer vad eleverna ska lära sig och hur man ska undervisa. Hur man ser på detta och hur man hanterar det beror på vilken skola man arbetar i, och det återspeglar i sin tur segregationen i skolan och samhället. Överallt, också de mest invandrartäta områden, finns ett slags minimaliserat raster av föreställningar om kanon och kulturtradition. Man ser det i undervisningspraktiken. Hela frågan om kanon och kanonformation är överlämnad till lärarna.

Också i musikutbildningen är man medveten om kanonproblematiken, men också där finns en spänning mellan tradition och förnyelse, säger Håkan Lundström på musikhögskolan i Malmö:

Den västerländska kanon har sin givna plats, men det är en helt annan tonvikt på nyskriven västerländsk konstmusik. (...) Det gamla tolkningsföretäret har dock inte funnits på länge. (...) Bland ungdomar spelar genregränserna ingen roll, det är vi äldre som talar om dem – även när vi talar om att bryta ner dem. Ändå har vi två roller – att följa med i utvecklingen... och att bevara traditionen.

I mina intervjuer är det filmkritikern Jan Aghed som starkast betonar betydelsen av kanon som en levande och verksam referensram för kritiken:

När man talar om film måste det finnas en rangordning som man förhåller sig till. Den rangordningen har inget att göra med den nivellering som ligger i betygssystemet; det är en populistisk avskyrvärldhet. (...) Kanon är en referensram som man förhåller sig till och som man kan anknyta till. Den fungerar som ett nödvändigt kritiskt referenssystem.

I litteraturkritiken har kanonformationen stannat av,

framhåller Daniel Sandström, Sydsvenskans kulturchef. I det akademiska livet blickar man bakåt och håller fast vid den modernistiska traditionen som om inget hänt, men något har hänt och situationen är extremt svår att överblicka:

Idag är offentlighet ett ord i pluralis, men kommunikationen mellan de olika offentligheterna är dålig. Det finns otroligt många scener. I denna nya situation kan man konstatera att litteraturen inte har kvar den ställning och det genomslag den hade tidigare. Den makt Fredrik Böök hade över kulturlivet var inte nyttig. Men med en så extremt diversifierad scen som vi har idag är det svårt för något att få riktigt genomslag.

Det har skett en diversifiering och det finns ingen gemensam kanon, inga gemensamma värderingar, och det finns en tydlig specialisering av dem som ingår i en offentlighet. En bok kan få en fin recension i radions Kulturnytt, samtidigt som den inte recenserar alls i fem andra tidningar. Fältet blir spretigt. Vi har skribenter som kan enormt mycket inom ett smalt fält, men ingen kan överblicka allt.

Mot detta tillstånd kan man ställa moderniteten. Den syftade till universalitet, enhetlighet och nationell räckvidd. Den var klassbaserad, och kulturpolitiken hade ambitionen att sprida den goda kulturen till andra klasser som skulle föras upp på en högre nivå. Dessa utgångspunkter har inte ifrågasatts.

Men idag är offentligheten identitetsbaserad och uppdelad i starka mikrooffentligheter. Det finns inte längre någon stor flod utan ett antal små separata rännilar. Under den fragmenterade ytan kan vi ha små, väldigt homogena grupper – alla lyrikälskare som älskar 1700-talspoesi kan ha ett eget forum eller sajt. Läget är det att man helst vill umgås med andra som är som man själv. Det finns ingen offentlighet där vi kan möta den andre.

Hans Skoglund, Kulturskolan Stockholm, använder synen på språket som parallell till hur man ser på kanonbegreppet. I språkdiskussionen har man läm-

nat den normativa språksynen för en mer tillåtande:

I språkets organiska utveckling betraktas ord och språkbruk som anammats av merparten som något etablerat och »rätt«. Med samma synsätt på kulturens yttringar står det klart att någon kanon inte längre existerar, den är i hög grad bortvald av flertalet och försvaret består av dem som på olika sätt är involverade och får sin inkomst i det etablerade systemet.

Kvalitet

Kanondiskussionen hänger nära samman med hur man ser på kvalitetsbegreppet. Modernismen i konsten bygger på föreställningen om universalitet och på konstens inneboende värden. Dessa värden är i hög grad knutna till formen (ex. enhet, komplexitet, intensitet) och har sin grund i Kants estetik. Vilken giltighet har denna kvalitetsyn idag? Kan man använda samma kvalitetskriterier för all konst, både högt och lågt? Håkan Lundström, musikhistoriker, musiketnolog och rektor på musikhögskolan i Malmö, uttrycker sig kortfattat:

Kvalitetskriterierna är olika, de fungerar bara i sin egen värld. Ur mitt eget musiketnologiska perspektiv är det naturligt att betona att det primära är att helt enkelt försöka förstå hur det fungerar i olika sammanhang.

Musikkritikern Alexander Agrell skriver om många olika musikgenrer – jazz, folkmusik, rock, världsmusik med mera – och betonar kvalitetsbegreppens begränsade giltighet:

Alla genrer har sina kvalitetskriterier men de ser olika ut. Det blir till exempel väldigt fel om man tillämpar den klassiska musikens kriterier på dansmusik eller rock. Andra musikkulturer har precis lika stränga regler som den västerländska konstmusiken, till exempel arabisk eller indisk musik.

Över huvud taget finns det en tveksamhet inför att tala om kvalitet som en egenskap hos konstverket.

Musik- och teaterkritikern Carlhåkan Larsén framhäver snarare konstens existentiella värden än de formella:

Jag utgår själv från en tänkt läsekrets – inte alla – men en krets av intresserade läsare. Mina kriterier bygger på ett slags humanism, sätter människan i centrum och försöker lyfta fram det som kan beröra och försöker känna igen mänskliga situationer. Det är inte formen i sig som är kriteriet utan: »vad säger det här?»

Också filmkritikern Jan Aghed tvekar inför formalestetikens kvalitetsbegrepp:

Jag använder främst kvalitetsbegreppet för att bedöma foto, manus och så vidare. Det gäller att se till förutsättningarna och ambitionerna, och det är givetvis olika standards för auteur-film och underhållningsfilm.

Höggkultur som subkultur

John Seabrook är skribent på *The New Yorker*. I boken »Nobrow« (2001) beskriver han en kulturscen, där alla traditionella värden brutit samman och ersatts av nya. Han kallar denna nya scen för *Nobrow*; benämningen är en lek med den klassiska amerikanska indelningen av kulturens smaknivåer i *highbrow*, *middlebrow* och *lowbrow*. Vi har inga riktiga motsvarigheter, men begreppen finkultur och populärkultur motsvarar väl de båda ytterpunkterna; för området däremellan saknar vi ett begrepp. Tidigare var *high culture* något att sträva efter, och det var – säger Seabrook – viktigt att kunna se och uppskatta det som var viktigt, tongivande och kanoniskt inom måleri, balett, litteratur, film och så vidare. Lika viktigt som att veta vad som hörde dit var det att veta vad som inte gjorde det, nämligen den massproducerade populärkulturen.

I *Nobrow* är den tidigare *high culture* bara en subkultur bland andra; den kan inte längre hävda några universella anspråk utan blir en nisch bland otaliga andra. När identitetsbyggandet står i centrum för

kulturprocessen blir konsekvenserna genomgripande:

När man säger om en målning, en musikvideo eller ett par jeans att »jag tycker om dem« avger man ett slags omdöme, men det är inte ett kvalitetsomdöme. I *Nobrow* är omdömen om vilka jeans man bör ha mer omdömen om identitet än om smak. Dessa omdömen har inte att göra med eller får sin vikt av ens kunskap om kanon, tradition, historia eller någon uppsättning kriterier för vad som konstituerar »god smak«; den här sortens smak har mer att göra med aptit än med en estetisk bedömning. (aa. s. 170, min översättning)

Intervjuerna beskriver en situation där den västerländska kanon och den därmed sammanhängande enhetskulturen inte längre utgör ett självklart centrum eller referenssystem. Ändå har den en särställning men inom ramen för ett större system och en mer komplex kultursituation. Natik Awayes är ledare för Inkonst som bland annat sysslar med världsmusik. Ur hans synvinkel har höggkulturen ingen särställning:

Den stora traditionen och den västerländska kanon har ingen egentlig betydelse för vår publik, den är ganska isolerad. Man kan se den som en subkultur för en mindre grupp och som en skyddad arbetsmarknad för skådespelare och musiker som utbildats på högskolorna. (---) Mångfalden är inte bara en etnisk fråga, det sker en total fragmentering av all kultur.

Martin Martinsson, *Musik i Syd*, betonar en demokratisk aspekt på denna utveckling:

Vi får ett antal kulturer som är jämställda med varandra, inte en höggkultur med ett antal subkulturer på en annan nivå. Subkulturerna blir etablerade och erkända. Det innebär också en annan respekt för varandra. Musikerna i symfoniorkestrarna har idag en helt annan respekt än tidigare för musiker inom jazz, rock, folkmusik, rap och världsmusik, underhållningsmusik och så vidare.

De som är i musiklivet upplever inte lika tydligt som tidigare att de tillhör det ena eller andra.

Konstkritikern och curatören Pontus Kyander ser utvecklingen som ett uttryck för en mer öppen och dynamisk kultursituation. Inom bildkonsten finns inte längre någon helhetssyn; de konstnärer som har den starkaste ställningen hos publiken, till exempel Zorn, Liljefors och Milles, fungerar inte som referenser i konstlivet. Någon enhetskultur finns inte:

Den gamla enhetskulturen är på det stora hela borta, och man kan väl beskriva samtidskonsten som en subkultur. Det betyder inte att den är marginell. Det är en stor subkultur med stark ställning. Publiken är välorienterad, den har utblick, den är internationellt inriktad; unga människor kanske inte kan många olika språk men behärskar i varje fall engelska på ett sätt som man inte gjorde tidigare. Man är mer mottaglig för nya intryck. Det är inte en enhetskultur i den gamla bemärkelsen, men det är en enhetskultur i den bemärkelsen att den ska kunna förstås över språkgränserna. Ibland blir det parodiskt, som när unga konstnärer gör konstverk som bara ska ses av kollegerna i stan och ändå gör dem på engelska. De är redan inriktade på att förstås internationellt.

Utvecklingen har inget centrum. Kulturen är polycentrisk, framhåller Håkan Lundström. Bokförläggaren Jonas Ellerström hanterar denna situation genom att inta en klassisk, kämpande avantgardeposition:

Att högkulturen blivit en subkultur är en bra formel, det tyckte jag första gången du nämnde det. Jag har inget alls emot att den blir en subkultur. Jag har alltid funnit att energin och idérikedomen, motiveringen och entusiasmen finns inom subkulturerna – punken, serietecknandet, poesi på scen, science fiction ... Där har jag alltid känt mig hemma, och jag alltid sett förlaget som något slags motståndsrörelse.

Drivkraften ligger inte i maktpositionen utan i den

konstnärliga energiutvecklingen, och det är, säger han, påfallande ofta man finner denna kraft i subkulturerna. Exempelen han ger är Paris på 20-talet, New York på 1950-talet, San Francisco på 1960-talet samt musikscenen i London på 1960- och 1970-talet. Det gemensamma för dessa miljöer är överskridandet av gränser, både i genrer och i kvalitetsnivåer.

Också konsthögskolans rektor, Gertrud Sandquist, utgår från avantgardstraditionen men använder den som motivering för att den utforskande samtidskonsten ska tillerkännas en skyddad särställning:

Konsten har en särställning som kategori, som sätt att tänka sig och förhålla sig och som uppfunnit och återuppfunnit sig själv. Utforskningen av visualiteten är en särskild kunskapskategori. Den har en särställning; det kan man se på hur avantgardet organiserades, i stort sett som terroristceller. Om den så småningom blir en subkultur bland andra kan den komma att försvinna. Det är jag väldigt orolig för.

Folkbildning. Det kritiska uppdraget

Att sprida god konst till folket har varit kärnan i både folkbildningen och kulturpolitiken. Idag finns det en utbredd upplevelse av att kommunikationen alltid är dubbelriktad. Natick Awayes på Inkonst ger uttryck för denna insikt:

Den gamla kedjan fungerar inte längre. Förr tänkte man sig att man kunde uppfostras till goda kulturvanor genom att tidigt möta god kultur och skolas in i den traditionen. Så är det inte längre. Allt är ständigt närvarande, mångfalden finns hela tiden. Idag går strömmen så att säga åt andra hållet. Det är publiken som definierar innehållet, och publiken är medveten, vet vad den vill. Den är ingen flock.

Å andra sidan finns också insikten att man bara kan förhålla sig till det man känner till, och många kritiker pekar på denna orienterande eller upplysande roll. Tydligast uttrycker sig Carlhåkan Larsén:

Jag har varit lärare, och jag känner ett ansvar för ett folkbildande sammanhang. Jag vill vidga perspektiven men inte med pekpinne utan genom att ge förslag. Det kan låta bildningsidealiskt men det finns ett ansvar för att förmedla kunskapen både om traditionen och om kanon. Själv försöker jag ställa mig på läsarnas och publikens sida. Det finns ett pedagogiskt och ett journalistiskt uppdrag. Utrymmet är alltid begränsat. Inom det ska jag ge förslag men jag måste vara öppen och till och med tvetydig ibland för att låta läsaren vara med.

Det är snarare det personliga engagemanget än traditionen i sig som är grunden för uppdraget att orientera och upplysa. Pontus Kyander: »Det personliga är det enda som kan göras universellt.«

Daniel Sandström förankrar ansvaret eller uppdraget i universella eller existentiella värden snarare än i estetiska kvaliteter eller tradition:

Man måste ha en känsla och ett ansvar för vilken offentlighet man producerar. Det är då inte traditionen som står i centrum utan värden; det kan handla om demokrati och om breda humanistiska eller existentiella värden; det ska inte vara exkluderande. Förr var det ju ofta exkluderande och utifrån kriterier som inte var så genomtänkta: Mozart är bättre än Beatles ...

Den som tydligast ställer sig på konstens sida är Gertrud Sandquist. Medan övriga intervjuade starkt betonar en dubbelriktad kommunikation mellan konsten och publiken med kritikern som förmedlare, framhäver hon konstens absoluta karaktär. Konsten måste förstås utan någon förenkling:

Kritikernas uppgift är inte att popularisera konsten. De ska gå in i en dialog för att förstå vad det är konstnärerna håller på med. Det har ju förts en debatt och många konstnärer är förtvivlade över att kritiker idag har så dåliga kunskaper och förfaller till ett tyckande, ivrigt påhejade av kulturredaktörerna i dagspressen.

Kommersiell – ickekommersiell

Antikommercialismen var en mycket stark kraft i 1960- och 70-talets kulturpolitiska diskussion. Den kom också till uttryck i ett av de kulturpolitiska målen i 1974 års kulturpolitik:

Kulturpolitiken skall motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet. Kring detta mål utvecklades det en omfattande diskurs på temat att skydda barn och unga från att exponeras för skräpkultur, våld och sex via den masspridda populärkulturen på film, i tecknade serier eller i tv. »Blunda inte för barnens tv-tittande« (Feilitzen, 1977) är en representativ titel. Också denna diskurs har långa traditioner och börjar hos Ellen Key och hennes dröm om 1900-talet som barnens århundrade. Därefter återkommer den i diskussioner om barns läsning, tv-tittande, data- och rollspel, användning av internet med mera. Successivt växer det fram en föreställning om att det ska gå att använda politiska medel motverka eller stoppa (...) massmarknadslitteraturens enorma expansion och den systematiska inskolningen av barn och ungdom till en konsumtion av rasism och könsfördomar, våldsglorifiering, klassmoral och politiska lögnar som den här litteraturen vimlar av – producerad för en världsmarknad, effektivt spridd i Sverige av Pressbyrån.

Det fanns anledning att konstatera att här bedrivs en massiv politisk propaganda på direkt kollisionkurs med de principer FN-deklarationer, lagstiftning och samhällsdebatt syftar emot. Att här krävs en rejäl moteld – av helt annan storleksordning än Litteraturutredningens förslag, effektivt som ett stilla myggpink i en norrlandsälva. (Stjärne, 1978, s. 263)

Denna diskurs hade en högkonjunktur på 1970-talet. Därefter avtog den i betydelse och övergick i ett motvilligt accepterande av den samlade mångfalden i kommersiella och ickekommersiella kanaler.

Olle Holmberg menar att det uppstått ett ideologiskt tomrum i skolan, när denna diskurs upphört att fungera:

Den här gränsdragningen har ingen betydelse för de unga. Men för de äldre – visst. I de nu aktuella styrtexterna är det här inte längre så tydligt, och det har det skett en stor förändring i förhållande till exempelvis 80-talet; det har skapat ett slags vilsenhet. De tidigare läroplanerna uttryckte idéer om att man skulle skydda eleverna från kommersialismens skadliga verkningar. Nu finns det inte längre några sådana ledstänger att hålla sig i. Man säger: ni får själva välja och organisera er undervisning. Det finns alltså en vilsenhet i lärarrollen. Bland kritikerna finns en utbredd insikt om att alla konstnärliga uttryck behöver pengar och att de i en eller annan mening därmed är kommersiella. Det avgörande blir snarare om det finns en kommersiell avsikt, det vill säga att vinstintresset framträder som en stark drivkraft. Alexander Agrell:

Det finns naturligtvis musik som har ekonomiska drivkrafter och musik som bara vill uttrycka. Men distinktionen kommersiell–ickekommersiell är allt mindre intressant som kriterium (under förutsättning att den kommersiella avsikten inte blir alltför uppenbar). Kommersiell kan ju vara både mål och medel, och även det mest kommersiella kan leda till resultat som får betydelse.

Jan Aghed är inne på liknande tankegångar:

Distinktionen var viktigare förr. Idag är jag och andra mer toleranta. Det finns en förståelse för att en film måste spela in sina kostnader. Tidigare hade ordet kommersiell en biton av girighet och cynism; det fungerar inte längre. Alla vet att det behövs både publik och pengar för att göra film. Men när avsikten – att tjäna mycket pengar – märks, då är det annorlunda. Och på 70-talet var det annorlunda, då var allt som var kommersiellt fult och förkastligt.

Kulturpolitiken

Ett starkt och genomgående tema i intervjuerna är kritiken mot den statliga kulturpolitiken. Den är

främst en maktstruktur. Den är självreproducerande – samma intressenter ger pengar till samma saker. Institutionerna är trötta och får sina pengar utan att behöva bevisa något. Bidragskanalerna är ogenomskinliga och hanteras i slutna kretsar med olika fördelningskriterier. Det finns också tydliga utestängningsmekanismer riktade mot unga människor, nya uttrycksformer, nya arenor och mot invandrare. Nantik Awayes, Inkonst:

Det behövs ett paradigmskifte. Nu påminner den kulturpolitiska situationen om en familj där man har många barn, varav några gynnas och får all uppmärksamhet och alla pengarna, medan andra blir helt utan. Klyftan mellan uttrycksformer går idag mellan dem som får och dem som inte får resurser, och det är naturligtvis ohållbart. Kulturpolitiken motarbetar det nya samhället, mångkulturen och de nya eldsjälarna.

Orlando Piñero, musikhuset Jeriko:

Det finns tydliga utestängningsmekanismer, strukturellt, i förhållande till invandrare och globala kulturströmningar. Du finner dem i hela maktstrukturen, hos styrelserna, hos personalen, i den konstnärliga ledningen. Varför finns det så många symfoniorkestrar; det handlar förstas om att bevara och slå vakt om makt och resurser.

Hans Skoglund, Kulturskolan Stockholm, är inne på samma tankegång; inflytande och egenintressen är starkt sammanflätade, menar han:

Kulturrådet och bidragsgivande kommuner bidrar emellertid fortfarande till de sega strukturerna. Utövarna och de många bidragsmottagande organisationerna bidrar också till de sega strukturerna. På samma sida står även de statliga utbildarna av kulturpedagoger av olika slag. Inom de två senare finns starka försvarare av de system, där de själva utbildats, där de får sin inkomst och känner sig trygga.

Pontus Kyander, konstkritiker och curator:

Det är alldeles för få som bestämmer om alltför

många ting och som sitter på samma stolar. Till exempel kvalitetskriterier är långt mindre väsentliga än principer för maktfördelning. (---) Makten över dessa stipendier och bidrag ligger i händerna på en alldeles för liten grupp med sammanflätade intressen.

Gertrud Sandquists kritik av kulturpolitiken är av annat slag. Hon menar att den inte i tillräckligt hög grad tar ställning för den exklusiva bildkonsten, litteraturen, teatern och så vidare. För henne ligger dess legitimitet i att den är ett slags grundforskning, och på samma sätt som till exempel naturvetenskaplig grundforskning är den självlegitimerande:

Man kan jämföra med forskning. Där finns det rejält många filter mellan forskaren och allmänheten. Det är samma förhållningssätt som krävs. Det är ju ingen som begär att grundforskning ska vara begriplig för alla. Den får kanske en praktisk relevans långt senare, kanske är det 10 procent som får en sådan relevans. Det är ungefär samma procentsats som gäller för den utforskande konsten. Men ibland kan övergången mellan utforskning och populärkultur gå mycket snabbare. (---) Det är ingen som kräver att grundforskningen ska kunna förstås. Ändå uppfattas den som legitim, fast man aldrig kommer i närheten av resultaten. När det gäller konstnärer i Nobelpristagarnivå, ska de ner i vad man kan kalla tomtens verkstad för att de ska legitimera det de håller på med. Det är bisarrt, anser jag.

Kulturpolitikens brist är, anser hon, att de som beslutar inte har tillräcklig insikt om den utforskande konstens villkor.

En större förändring

Det finns flera skilda tonfall i intervjuerna. Å ena sidan kan man urskilja en elegisk ton – något har gått förlorat och kommer aldrig tillbaka. Å den andra en militant och aktivistisk – här finns möjligheter. I princip alla jag intervjuat har en gedigen utbildning

och bakgrund inom sina respektive specialområden, men de agerar idag på en annan spelplan än tidigare och har lärt sig att bejaka denna förändring. Utrymmet för andra förhållningssätt är, tycks man anse, hur som helst begränsat.

De intervjuade hänger sig inte åt någon kulturel relativism. Däremot är de öppna för nya intryck och för den komplexitet som finns i andra kulturer än dem man själv är förtrogen med. Undantaget är, liksom tidigare, Gertrud Sandquist. Hennes anspråk på samtidskonstens särställning är absoluta. För bokförläggaren Jonas Ellerström är den kulturella polycentrismen grunden för förlagets profil; utifrån subkulturens outsiderposition kan han driva en renodling som tillför en energi som behövs för att skapa en tydlig identitet, tycks han mena. Sydsvenskans kulturchef Daniel Sandström markerar tydligt att traditionen är något att både ta ansvar för och att ompröva. Håkan Lundström på Musikhögskolan resonerar i liknande banor och framhåller att förnyelsen främst sker inom den nyskrivna och improviserande musiken. De som arbetar med musik från andra kulturer, Natik Awayes och Orlando Piñero, är mest medvetna om de maktstrukturer som bär upp dagens kultursituation. Hans Skoglund, Kulturskolan Stockholm, pekar på konstens och kulturens emancipatoriska kraft och dess betydelse för de ungas utveckling men konstaterar samtidigt att den kanoniserade konsten spelar en marginell roll i deras kulturvärld.

De förändringar man kan se på kulturområdet är också delar i en större, i princip global utveckling. Vi använder begreppet »globalisering« för att beskriva denna förändring i dess vidaste omfattning. Dess inverkan på kulturen skildras i Marshal Bermans »Allt som är fast förflyktigas« (1987) och kritiseras av Harold Bloom i »Den västerländska kanon« (2000).

Ett av globaliseringens uttryck på kulturområdet är de moderna kulturindustrierna. För inte så länge sedan fanns en passionerad diskussion om den massproducerade populärkulturen, men i intervjuerna

betraktas den som en självklar del av vardagen. Den bara finns där.

Ett annat uttryck för globaliseringen är migrationen och framväxten av en verklig mångkultur också i tidigare kulturellt homogena samhällen som Sverige. Den situation som beskrivs i intervjuerna är att mångkultur inte längre kan ses som en invandrarkultur som existerar bredvid en dominerande »svensk« kultur. I stället ser vi en verklig kulturell polycentrism växa fram.

Kulturinstitutionerna speglar denna utveckling i skiftande omfattning. Biblioteken är sedan länge inriktade på att tillgodose behoven i en mångkulturell befolkning. Museerna håller i varierande omfattning på att söka sig fram i nya riktningar. Konstfältet är internationellt men knappast mångkulturellt. På teatrarna och symfoniorkestrarna har man knappt kunnat märka förändringarna. De kan ses som kulturens motsvarigheter till varven, Facit och Stålverk 80 – projekt som förlorat kontakten med sin egen tid. Den nyligen offentliggjorda Orkesterutredningen förstärker bara intrycket av ett uppehållande försvar.

Vi kan också se hur den konstnärliga kreativiteten söker sig till nya uttrycksformer, zoner, arenor, festivaler, nätverk och virtuella communities. Allt är snabbare, lättare och rörligare än tidigare. Den insikten förmedlas tydligt i intervjuerna. Där är också respekten stor för komplexiteten i de så kallade nya uttrycksformer som idag existerar sida vid sida med det tidigare etablerade och erkända kulturfältet.

Historien och traditionen förlorar sin betydelse för våra försök att förstå samtiden och forma framtiden. Här finns plats för politisk förnyelse och en kulturpolitik som är en innovationspolitik snarare än en kulturarvspolitik.

Litteratur

- Berman, Marshal: *Allt som är fast förflyktigas*, Lund 1987
Bloom, Harold: *Den västerländska kanon*, Stockholm 2000
Feilitzen, Cecilia von: *Blunda inte för barnens TV-tittande*, Stockholm 1977
Nilsson, Sven: *Det offentliga samtalet*, Lund 1975

- Nilsson, Sven: *Kulturens nya vägar*, Malmö 2003
Seabrook, John: *Nobrow*, New York 2001
Stjärne, Kerstin: *Fler passningar: om barn, våld och framtiden i världen*, Stockholm 1978
Swedner, Harald: *Om finkultur och minoriteter*, Stockholm 1971
Bilaga: intervjupersoner
Jan Aghed, filmkritiker, Sydsvenskan
Alexander Agrell, musikkritiker, Sydsvenskan
Natik Awayes, ledare på Inkonst
Jonas Ellerström, bokförläggare, Ellerströms
Olle Holmberg, chef för lärarutbildningen, Malmö högskola
Pontus Kyander, konstkritiker och curator
Carl-Håkan Larsén, musik- och teaterkritiker, Sydsvenskan
Håkan Lundström, rektor för musikhögskolan i Malmö
Martin Martinsson, chef för Musik i Syd
Orlando Piñero, ledare för musikhuset Jeriko
Gertrud Sandquist, rektor för konsthögskolan i Malmö
Daniel Sandström, kulturchef, Sydsvenskan
Hans Skoglund, chef för Kulturskolan Stockholm

KLYFTAN OCH BROARNA MELLAN HÖGT OCH LÅGT. FÖRELÄSNING FÖR KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIEN, STOCKHOLM 15 MAJ 2006.

AV JOHAN FORNÄS ©

Johan Fornäs är professor vid Tema kultur och samhälle (Tema Q) vid Linköpings universitet i Norrköping. Han var tidigare professor i medie- och kommunikationsvetenskap vid Stockholms universitet, och är ursprungligen fil. dr och docent i musikvetenskap vid Göteborgs universitet. Hans forskning har främst rört olika former av populärmusik och mediekultur, med böcker som *Tältprojektet: Musikteater som manifestation* (1985), *Under rocken: Musikens roll i tre unga band* (1988), *Cultural Theory and Late Modernity* (1995) och *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen* (2004).

Gränsen mellan högt och lågt är ingen naturgiven klyfta utan ett ständigt grävt och omgrävt dike. Gränsen är konstant under förhandling och kan inte reduceras till något enda fast kriterium. Varken folklighet, massproduktion, medieförmedling, underhållning,

popularitet, trendighet eller undermålighet håller som definition på det låga. Begreppen högt och lågt eller konst och populärkultur definieras på högst skiftande sätt. (1) Tar man fasta på *publikens sociala sammansättning* uppfattas de ibland som en *elitkultur* gentemot brett *folklig kultur* eller rentav *arbetarkultur*, vilket dock passar illa då dagens populärkultur används av så gott som alla sociala skikt (inklusive kungahuset) och samtidigt produceras av specialiserade kulturindustrier. (2) Med utgångspunkt från *produktion och distribution* kan *smal kultur* ställas mot kulturindustriell *masskultur*, men faktum är att många produkter som allmänt betraktas som klart populärkulturella (exempelvis black metal) har väsentligt lägre upplagor än vissa verk som aldrig brukar klassificeras så (exempelvis Mozart eller *Bibeln*). (3) Utifrån den *tekniska förmedlingsformen* kan *levande kultur* ställas mot *mediekultur*, men idag har medialiseringen gjort så gott som alla kulturformer medieburna – även de ganska impopulära, samtidigt som snapsvisor och vandringsägner hör till populära former som inte behöver vara medierade. (4) Utifrån *syfte eller användningssätt* har man ofta sökt skilja mellan *seriös kultur* med allvarliga och nyttiga ambitioner, och *underhållning* som är knuten till fritid och nöje, men återigen finns det inslag av såväl lekfull njutning som allvarlig nytta i båda lägren (jämför till exempel *Trollflöjten* med *Terminator*), och blandgenrer som infotainment problematiserar hela den gränsdragningen. (5) En femte avgränsning utgår från *publikens inställning* och skiljer mellan den *krävande kultur* som få förmår uppskatta och den *populära kultur* som är allmänt omtyckt, men de många fördömandena av vissa populärkulturfeomen påvisar dock att inte heller detta duger som någon allmängiltig definition, samtidigt som återigen en hel del erkänd konst också är ganska brett uppskattad i befolkningen. (6) Tar man då istället fasta på *tidsdimensionen* ställs det *traditionella* mot det som just nu är inne, moderiktigt och *modern*,

vilket ligger nära *ungdomskultur* eftersom ungdomar brukar vara spjutspetsar i den nya medievärlden och dess snabbt skiftande genrer. Men återigen finns det också gott om mer traditionsbunden och trögrörigt konservativ populärkultur som riktar sig mer till de äldre, och å andra sidan bryter en hel del ungdomlig kultur visserligen mot gårdagens dominerande finkultur, men har samtidigt själv tydliga avantgardistiska anspråk och återfinns i morgon troligen inom den då härskande kulturella eliten. (7) Med grund i kvalitetsomdömen ställs *god, fin och hög kultur* mot låg *skräpkultur* eller *trivialkultur*. Detta är den här mest aktuella distinktionen, som jag strax ska belysa närmare. Det råder tyvärr ingen enighet om hur man ska mäta kvalitet, och hur man än mäter så finner man att andelen bra respektive dåliga saker bland det populära är ungefär densamma som inom »finkulturen«. Vilka kvalitetsnormer man än fastställer tycks det finnas bra och dåligt på bägge sidor av stängslet.

Ingen av dessa olika definitionsförsök håller således riktigt, även om var och en av dem äger en viss grad av giltighet. De är alla i större eller mindre utsträckning i svang i vardagslivet, i kulturpolitiken, i mediernas smakdebatter och i kulturforskningen, och de kan tolkas som mångtydiga betydelsfärer runt den problematiska distinktionen högt/lågt. Att artister, verk och genrer hela tiden vandrar fram och tillbaka över kulturklyftan gör bilden än oklarare. Det finns helt enkelt ingen entydig och för alltid given gräns att ta fasta på, utan klassifikationerna är kulturella konstruktioner, upprätthållna av sociala aktörer inom mer eller mindre mäktiga institutioner och med hjälp av språkliga diskurser där kulturfenomen bedöms och värderas inom inbördes stridande smak- och tolkningsgemenskaper. Just detta kan också bli grunden för ännu en definition, som utgår precis från dessa samhälleliga smaknormer. I alla de tidigare definitionerna ingår ju någon form av hierarkisering där det populära placeras lägre, och det är just denna dikotomisering eller tudelning i högt och

lågt som i sig kan göras till fenomenets och begreppets grundval. En åttonde, *smaksociologisk* definition tar fasta på hur klyftan mellan högt och lågt kodifieras genom distinktioner inom en serie separerade kulturella kretslopp och institutioner, det vill säga det som av dominerande smakinstanter (och med hjälp av vilka som helst av de ovan nämnda kriterierna) klassificeras som »lågt« – vilket oftast men inte alltid visar sig vara massproducerade kulturprodukter och deras användningssammanhang i breda lager av befolkningen. Populärkultur är allt det som brukar klassas just så av samhällets ledande smakbärare: skolor och universitet, museer och bibliotek, kulturdebattörer och recensenter, förläggare och andra »gatekeepers« inom kulturlivets alla delar.

Sammanfattningsvis kan man säga att populärkultur enligt en smaksociologisk definition utgör en heterogen ansamling av verk och genrer utan annat inre samband än *att ha värderats som lägre av rådande smakintressen*, enligt endera av nyssnämnda (var för sig otillräckliga) kriterier. Populärkulturen är inget separat område utan en föränderlig diskursiv klassificeringskategori. Gränserna mellan högt och lågt är konstruerade men ändå likafullt verksamma. Det finns lika mycket av såväl kvalitet att glädjas åt som problem att kritisera på bägge sidor av gränsen. Populära genrer och verk kan likaväl som erkänt finkulturella hamna på vilken sida som helst i varje sådan distinktion. Gränserna bestäms i ett smakspel där hierarkiskt ordnade sociala institutioner faller avgörandet, från skolor och recensenter till universitet och akademier. Enskilda verk såväl som hela genrer flyttas hela tiden upp och ner i dessa smakspelens hierarkier.¹

Den franske kultursociologen Pierre Bourdieu har analyserat spänningarna och dynamiken i olika kulturella fält, och framhåvt att varje samhälle har sina konsekureringsmekanismer och hierarkiskt ordnade legitimeringsinstanser (med bland annat akademier, skolor och kritikverksamhet) som utpekar vissa verk

som värdefullare än andra.² Dikotomin mellan högt och lågt är inte någon evig konstant utan växte fram på 1700- och 1800-talen i en process där flera faktorer samspelade: publiceringen av centrala estetiskfilosofiska texter, inrättandet av statsstödda kulturinstitutioner, utvecklingen av nya medier och marknader för musik. I viss mån lever olika smaksystem parallellt, grundade på olika kretslopp, sociala skikt och historiska rötter. Det märks till exempel vid generationsväxlingar mellan etablerade och utmanande grupper eller i brytningarna mellan sega strukturer och modeflugor. Ernst Bloch och Walter Benjamin framhävde de »osamtidigheter« varigenom det undertryckta förflutna innehöll frön till framtid, den brittiske kulturforskaren Raymond Williams om en samexistens av sociala relationer som kunde vara antingen dominant, residuala (kvardröjande rester från tidigare epoker) eller emergenta (spirande förändringar om kommande former).³ Ofta tänker man sig kanske i progressiv anda det frambrutande som »bättre« än det överblivna, men det kan likafullt finnas problem i det nya och väsentliga värden i resterna från det förgångna. Samhällets övergripande smakspel med dess relativa maktförhållandena mellan olika institutioner inplaceras sådana enskilda smaksystem i mer generell erkända och omfattade hierarkier som för vissa smaker säkrar en tillfällig kulturell hegemoni.

Bourdieu hyser inga illusioner om att det skulle finnas någon »populärkultur« som vore bättre än den hallstämplade högkulturen, alldeles tvärtom. Han avvisade all populism och agerade för att stärka de intellektuellas relativa autonomi, i vilken både forskare och konstnärer ingick. Men det finns enligt Bourdieu ett systematiskt misskännande av de sociala mekanismerna bakom smakernas formering, inte minst i centrum av högkulturens dominerande institutioner, där de socialt baserade smakerna omtolkas som en ren estetisk blick för objektiv och absolut kvalitet. På lång sikt kan visserligen tradingens

sällningsmekanismer tänkas välja ut de verk som har bestående värde medan annat glöms bort. Men om vi ser bakåt är det tydligt att denna utsällning gäller samtliga genrer på hela smakskalet från högt till lågt. De en gång högst skattade verken hamnar inte sällan på sophögen som död och steril akademism, medan åtskilligt som en gång föraktades som situationsbunden populärkultur behåller sin fräschör och erövrar en plats i det erkända kulturarvet.

Det som vid ett tillfälle anses högt och fint respektive lågt och okultiverat kan alltså mycket väl ha bytt position några hundra år senare.⁴ Vems alster skulle dagens ärade akademiledamöter till exempel helst rädda för eftervärlden om de var tvungna att välja mellan Bellmans visor eller samtliga verk av en av Kungl. Musikaliska Akademiens första ledamöter, exempelvis den på sin tid upphöjde Hinrich Philip Johnsen? På den tiden skulle Akademien sannolikt ganska enigt ställt upp bakom Johnsen, vilket jag betvivlar vore fallet idag. Det kan mycket väl visa sig att av dagens hela svenska musikproduktion kommer man om tvåhundra år att minnas och värda en hel del schlager-, rock- och rapmusik, medan åtskilligt av det som idag belönas med stipendier och hyllas på Fylkingen eller i konserthuset då står och samlar damm i arkiven. Vem kan lita på de lärda experter som i varje historiskt ögonblick tror sig kunna avgöra var kvalitetsgränserna löper, för att trettio år senare framstå som trångsynta och halvdöva?

En passerad smakhegemoni

Tänk vad samtidens självklarheter efter en tid kan kännas helt godtyckliga och ohållbara som estetiska värdeomdömen, även om man genom historisk analys kan begripa varför de en gång växt fram och vunnit erkännande. Jag vill gärna belysa detta med ett mer närliggande exempel ur min senaste bok *Moder-na människor. Folkhemmet och jazzen*.⁵ Där undersöker jag hur moderna föreställningar om identiteter etablerades i Sverige 1920–50. Samtidigt slog ju jazzen

rot här, och dess texter – sångtexter, recensioner, essäer, dikter, romaner och filmer med jazzanknytning – gav exemplariska uttryck åt det chockartade mötet med det nya, moderna i samhälle och kultur. Jazzen var själv en invandrande främling men integrerades efter ett par generationer. Den sågs först som antingen skrämmande eller fascinerande lågkultur, men dess konstnärliga status höjdes genom decennierna, och är nu accepterad som fullvärdig konst med högskoleutbildning och stipendier. I vår tid är den nya jazzen tillsammans med opera och konstmusik den genre som har högst smakmässig status och är tätast knuten till folk med hög utbildning och social ställning.

Fram till mitten av 1930-talet var de tongivande offentliga smakauktoriteterna överens om att jazzmusik var något lågt – kanske inte ens kultur. Det är lärorikt att läsa recensionerna av Louis Armstrongs första Sverigeframträdanden hösten 1933. I *Göteborgs-Posten* skrev tonsättaren och pianopedagogen Knut Bäck (Akademiledamot sedan 1912) att »denna konsert intet hade med musik att skaffa«:

Är det tidens ansikte man möter i ett uppträde sådant som gårdagens på Göteborgs cirkus? I så fall kan civilisationen och kulturen packa ihop sina paltor med detsamma [...]. Världen är besynnerlig. [...] [I]nga protester höjas mot, att djungeln släpps lös i samhället. Armstrong och hans band få härja fritt. Det [...] hela var veder- värdigt.

I *Sydsvenska Dagbladet* menade Sten Broman (invald i Akademien 1961) att »efter gängse begrepp var det i alla fall mera natur än 'kultur'«. *Aftonbladets* Gösta Rybrant (utexaminerad från Akademien 1928) skrev såhär:

De odefinierbara bölanden han i går frustade fram på sin helvetesmaskin vägrar jag för min del att uppfatta som några slags musikaliska manifestationer. [...] Ett gott förde denna konsert emellertid med sig. Den gjorde slut på den gamla tvisten huruvida aporna ha ett språk. Den

som igår hörde Louis Armstrong föra sina hesa meningsutbyten med mikrofonen kan inte gärna betvivla den saken.

Militär- och orkestermusikern Gustaf Gille ansåg i Musikerförbundets tidning *Musikern* att »de musikaliska dårhusscener, som upprullades i Auditorium, icke kunna vara önskvärda företeelser i ett kulturland som Sverige, medan de däremot självfallet höra till ordningen för dagen hos negrerna i deras respektive hemland. Låt om oss därför upphöra med att vara dåliga jazzspelare och i stället ägna oss åt den musik, som passar oss själva och vårt kultiverade folk.« Särskilt talande är kanske följande recension:

Hr jazzkungen och människoätarättlingen Louis Armstrong visar sin slätrakade flodhästfysionomi [...], visar tänderna, snörvlar, upphäver ett av sina vilda negroafrikanska förfäders urtjut, då och då omväxlande med ett gravhest gorillevrål från urskogen. [...] Man borde över huvud taget icke tala om musik när det gäller Louis Armstrong and his hot Harlem band. [...] Det är ett irriterande rytmiskt dunk, som i sin groteska oskönhet och excentricitet aldrig kan bli njutbart och knappast ens roligt att höra. Det är och förblir endast och uteslutande ett ohyfsat instrumentvrål.

Dessa rasistiska omdömen fälldes i den liberala och antinazistiska *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, och av en av tidens mer betydande svenska tonsättare, Gösta Nystroem, som 1941 blev ledamot i Akademien. Så kan man fortsätta. På den tiden var det för samtliga erkända musikinstitutioner helt självklart att afroamerikansk jazzmusik var låg masskultur utan något som helst estetiskt värde. Den var egentligen inte ens musik, utan bara buller. Inte minsta tvekan rådde då på vilken sida om gränsen mellan konst och skräp som Armstrong hamnade. Några årtionden senare hyllas samma toner som ett nyskapande bidrag till musikhistorien, fullt integrerat i samhällets utbildningsväsende, stipendieordning och kanonbildning,

och nu med en publik som främst hör hemma i samhällets elitskikt.

Det ska sägas att det fanns enskilda undantag. Artur Lundkvist (som så sent som 1968 valdes in i Svenska Akademien) hörde till den underström av yngre intellektuella som redan från mitten av tjugotalet hyllade jazzen. Men han gjorde det som vitalist och primitivist, och med nära nog identiska termer som jazzens vedersakare. Också för honom var detta en djurisk djungelmusik, men däremot såg han sådana dopp i kulturen som uppfriskande och stärkande för den överciviliserade vite mannen. Om detta skriver jag åtskilligt mer i min bok. Det avgörande här är den breda enighet som recensionerna fram till trettioalets mitt uppenbarar i det dominerande etablissemangets självklara syn på var kvalitetsyttergränser löpte.

Allt detta visar att gränserna mellan musiklivets institutionella delsektorer inte har något som helst med kvalitetsgränser mellan bra och dåligt att göra. Så var det *då*, och det är osannolikt att vi *idag* skulle ha frigjort oss från alla vrängsyner och dövheter. Det finns konstnärligt syftande och nyskapande musik på långt flera håll än vad konstmusikens förkämpar tycks föreställa sig. Det konstnärliga utvecklas i alla genrer. Skapande begåvning är inte reserverad för vare sig någon speciell genre eller någon viss institutionell position. Och om kvalitet finns i estetiska verk så är det för att den liksom texters mening uppstår *framför* dessa verk, i *mötet* mellan verken och deras användare, som skriver in mening och värde i verken, genom en utdragen intersubjektiv förhandlingsprocess. Det betyder för den skull inte att kvalitet skulle vara en illusion, eftersom även det som konstrueras socialt har en existens och verkan. (Detsamma gäller ju alla sociokulturella begrepp, som samhälle, identitet eller genre.) Det betyder heller inte att den konsekrerade högkulturen omvänt skulle sakna värde, eller att all musik är lika bra. Men det finns ingen enkel mekanism att omgående avgöra kvalitetsfrågan. Det

duger till exempel inte att luta sig mot de erkända institutionernas expertis.

Kris och möjligheter

Sedan åttiotalets postmoderna debatt har gränsdragningen varit i gungning: ifrågasatt och utmanad men därför inte utplånad. Det finns en i det senmoderna radikaliserad tendens till individualisering, pluralisering och relativisering, men den handlar långtifrån om någon total nivellering eller upplösning av alla gränser. Inte heller är gränsövergångarna i sig något historiskt nytt. Tänk till exempel på hur Lars-Erik Larsson vid sidan om orkestersviter och kammarmusik också komponerade filmmusik och beredskapsschlagger som »Obligationsmarschen« och »Det går över« (1940). Men något tycks ändå hålla på att förändras i hur klyftan mellan högt och lågt fungerar i det senmoderna samhället.

Det finns flera olika empiriska belägg för detta påstående. Erling Bjurströms studie *Högt och lågt. Smak och stil i ungdomskulturen* (1997) visade att ungdomars smak är främst beroende av deras utbildningsnivå och könstillhörighet, medan social klassbakgrund numera spelar mindre roll. Individualiseringsprocesser öppnar för valsituationer som gör banden mellan generationer svagare. Snabba samhällsförändringar och differentiering i en mångfald livsvärldar ligger bakom. Men på ett område slår klassbakgrunden in starkast, och det gäller orienteringen mot finkultur. (Dock föreföll exempelvis Vivaldis musik att ha degraderats till »medelkultur« och »easy listening«, men för opera, kammarmusik och modern konstmusik kvarstod den tydliga elitprägeln.) Det finns alltså inget fritt flöde av stilar, som postmodernisterna hävdade, utan de symboliska strukturerna förblir knutna till sociala positioner och därmed maktförhållanden. En skillnad mot tidigare är dock att även om traditionella finkulturella smakhierarkier reproduceras så är smaken för den högre kulturen inte längre lika direkt kopplad till avsmak för den lägre, visar Bjurström.

Däremot upprätthålls omvänt en klyfta »nerifrån« genom de lägre skiktens avståndstagande mot finkulturen.⁶

Som bland andra historikern Peter Burke argumenterat för, har det mycket länge funnits skiljelinjer i kulturen, eftersom olika eliter (till exempel religiösa eller politiska) tagit den exklusiva kontrollen över vissa utvalda kulturformer. Däremot deltog dessa eliter ända in på 1500-talet även i karnevaler och andra folkliga kulturella praktiker. I Europa omkring år 1800 hade de däremot dragit sig undan och såg med förakt på folkkulturen. Samtidigt som de under 1800-talet på nytt började intressera sig för folktraditionerna utifrån museala, nationella eller primitivistiska ideal behölls avståndstagandet från den moderna kommersiella masskulturen, i en dikotomiseringsprocess inom de flesta kulturfält, som förutom Bourdieu bland andra också de tyska litteraturforskarna Peter och Christa Bürger skildrat.⁷ Kanske anar man idag en sorts ny variant av det medeltida tillståndet återvända – med skillnaden att det nu är grupperna med lägre kulturellt kapital som själva helst drar sig undan den höga konsten, hur mycket institutionerna än jobbar på att fösa in dem där.

Just möjligheterna att *kombinera* fin- och populärkultur har blivit ett positivt värde. Dialogen mellan högt och lågt är något som utmärker eliten i vårt senmoderna samhälle: att behärska bägge, kunna växla mellan dem och kombinera dem med varandra. Därigenom råder inte längre något dikotomiserande motsatsförhållande mellan högt och lågt, och det populära har därmed också fått en mer framskjuten och erkänd position. En ny estetisk regim kan hålla på att installeras, menar Bjurström. Inte nog med att man successivt höjer upp populära genrer och för in dem i kulturarvet, så som jazzlärskarna för femtio år sedan gjorde med sin musik eller som 40-talisterna sedan gjorde med rocken. Idag finns det kanske också en utbredd ovilja att alls upprätta någon skarp genregrens mellan värdefull musik och skräp. Även de

– vi – som tillhör den bildade eliten skäms inte längre för att kunna njuta av inte bara rap och techno utan också melodifestivalerna och dansbanden. Därmed bryts den mur sönder som sedan Beethovens tid ideologiskt blockerat för utbyten, även om de naturligtvis hela tiden ägt rum i praktiken. Populärkulturens smakspel är friare, öppnare och flexiblare än den högre kulturens, eftersom de inte är lika institutionaliserade i autonoma kulturella produktions-fält. Den kombinerande sensibiliteten bryter därför med den tidigare rena estetiska blicken.

Om konstmusiken hamnat i någon form av kris tror jag att denna kris som alla kriser också bär på positiva möjligheter. Om konsten förlorat sin självklara auktoritet måste den förtydliga sitt värde, vilket kan vara en nyttig prövning. Vi humanistiska forskare tvingas idag bevisa vår nyttighet för att få samhällets fortsatta förtroende, och även om det känns jobbigt så tror jag att det är ett demokratiskt rimligt krav som kan leda till en fördjupad insikt. På samma sätt har den vanliga skolans lärare förlorat i på förhand given auktoritet gentemot eleverna, vilket i stunden är enormt tröttande men samtidigt ändå kan leda till en tydligare och öppnare argumentation för lärandets värden. Och nu utsätts flera kulturella fälts dominerande smakinstanter för en i grunden välgörande avsakralisering, avförtrollning och avmystifiering.

Det är bra att det idag öppnas fler möjligheter till utbyten mellan olika genrer, och inte minst mellan högt och lågt. Perioder med stela sådana gränser kan tendera till sterilitet vad gäller nyskapande. I kommunikation över gränser skapas det nya. Å andra sidan är olika distinktioner också vitaliserande, just eftersom det är i gränslanden som nyskapandet sker. Nog kvarstår i många sammanhang väldigt stela gränser mellan olika genrer och grupper i musiklivet – musiken är trots allt fagert tal långtifrån något universellt språk. Men om gränserna ändå allt oftare uppfattas som justerbara diken snarare än eviga klyftor kan dessa diken bli till kanaler för livgivande utbyten

som låter de kulturella fälten spira. Det vore bra om reservaten öppnades upp och om konstmusiken fördes in i det gemensamma referensbiblioteket istället för att låsas in i ett noga bevakat säkerhetsskåp med guldås. Konstmusiken kan då i dialog med andra och utan någon automatisk hallstämpel få visa och bevisa sitt värde och sin funktion som minnesarkiv och experimentverkstad. Varken dess avantgarde eller det klassiska arvet har något att förlora på tätare samspel med motsvarande flöden från helt andra musikaliska världar. Kommunikation kräver ömsesidig respekt och nyfikenhet, alltså bland annat från de finkulturella institutionerna en ökad respekt för den konstnärliga halten i det som ligger utanför dem. Krisen fördjupas däremot om konstmusikens vapendragare biter sig fast i en tro att de har monopol på estetiskt värde och att detta monopol måste försvaras mot samtidens upplösningstendenser. Att det förs en öppen strid om kvalitet såväl inom som mellan genrer är ett gott tecken på vitalitet, men den mår bättre utan att missfärgas av övertoner av maktutövning. Kritisk självreflektion är då en bättre början än att omyndigförklara alla andra.

Etik för estetik

Hur kan då etablerade institutioner – från skolor till akademier – förhålla sig till de nya dragen i smakspelen? De kan ju knappast ge upp sin särart och apa efter vare sig kulturindustriella former eller de mer informella gräsrotsrörelser och amatöraktiviteter som frodas bäst utanför alla strikt reglerade ramar. Men hur kan man bemöta ökade behov av kommunikation och dialog över gränser utan att upplösa sin egen existensgrund?

Det är viktigt att se att frågor om kvalitet och värde genomsyrar alla musiklivets grenar, från topp till botten och inom alla genrer. Inte någon som bryr sig om musik tycker att allt är lika bra, vilket är helt i sin ordning. Inte minst när resurser ska fördelas måste värderingar göras. Alla kan inte få precis allt de öns-

kar sig för att få utöva eller lyssna på sin favoritmusik. Istället för att hoppas på någon central instans av lärda experter som ska avgöra detta så måste sådana beslut grundas på breda diskussioner mellan de berörda själva. Några genrer har kanske inte särskilt starkt intresse av offentligt stöd, antingen för att de hellre satsar på marknadens popularitetsmätare eller för att de med sin alternativa eller oppositionella musik vill stå fria från statens långa arm. Andra efterfrågar hjälp med replokaler, instrument eller digital teknik, åter andra behöver konsertrum, utbildningar eller stipendier och löner till utvalda utövare. Här finns ingen generellösning utan avgörandena måste ske genom så fria och öppna samtal som möjligt mellan de berörda själva, i civilsamhällets sammanflätade nätverk, rörelser och offentligheter. Ingen genre borde där ha automatisk förtur. Visst är det bra med röster som bestämt hävdar tydliga normer och därmed ger debatten liv, men det är tveksamt om just de bör få makten att majestätiskt bestämma hur resurser ska fördelas. Där behövs ett kommunikativt samspel mellan flera röster från olika sammanhang. Minns Thorilds ord om att »taga var sak för vad den är«, att »veta vad man skall döma« och att »döma allt efter sin grad och sin art«!¹⁸

Jag vill också betona värdet av att det finns flera olika värderingsinstrument i ett samhälle, utan möjlighet för vare sig monopol eller harmonisering. Vi måste lära oss att försöka stå ut med estetisk mångfald! Även om jag inte tror att risken är fullt så stor som några kanske befarar så frågar jag mig: Är det egentligen så hemskt att verka i en subkultur, på lite mera jämbördig fot med andra riktningar?

Det finns tendenser i samtiden till en fragmentering av offentligheten, kulturlivet och civilsamhället i en rad sidoordnade och partiellt hierarkiserade del-offentligheter, subkulturer och livsvärldar. Offentlighetsteoretikern Jürgen Habermas fick på åttiotalet lov att erkänna denna pluralisering, som detroniserar den dominerande borgerliga offentligheten, men vidhöll

att man trots det ännu kan tala om att det ändå finns sammanlänkningar som gör det möjligt att tänka på detta som en sfär eller ett nätverk av offentligheter.⁹ Jag tror att den gängse bilden av subkulturer ofta är missvisande. Visst finns det väldigt slutna och rigida klickar med en utpräglad sekteristisk lägermentalitet, men de flesta sådana kretsar behåller trots allt en relativ öppenhet för kommunikation med omvärlden. Visst läser somliga kanske mest en sorts böcker och bloggar, men det finns också fullt av förmedlingar kors och tvärs mellan sådana öar.

Public service och andra offentliga institutioner kan ta på sig ett viktigt uppdrag i att bidra till sådan korsbefruktnings i det senmoderna kultur- och medielandskapet. Men för att fungera väl i förmedlande och kommunicerande funktioner behöver maktanspråken som absolut värdeomätare trappas ner. Istället för att utgöra överordnade universella riksligare högt ovanför de kulturella korsdragen skulle de »överblivna« rester från tidigare samhällsformationer som många etablerade institutioner och akademier idag utgör kunna flytta sig neråt och placera sig mitt i vår tids virrvarr av smakgrupperingar. Vill man då accepteras som samtalsfrämjande diskussions- eller ordförande är det bra att dra sig något undan från rollen som domare.

Noter

1. Resten av denna text överlappar delvis den föreläsning som gavs vid akademiernas gemensamma seminarium om »Högkultur som subkultur« 29/3 2006, och som kommer att publiceras i en samlad rapport. Jag vill varmt tacka Jan Ling för inspiration och stöd, då vi vid detta tillfälle utformade våra respektive inlägg som ett dialogiskt montage.
2. Pierre Bourdieu (1979/1984): *Distinction: A social critique of the judgement of Taste*, London/New York: Routledge & Kegan Paul; Pierre Bourdieu (1992/1996): *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*, Cambridge: Polity Press; Pierre Bourdieu (1993): *The field of cultural production: Essays on art and literature*, Cambridge: Polity Press.
3. Benjamin, Walter (1955/1969): »Historiefilosofiska teser«, i *Bild och dialektik*, Lund: Cavefors. Bloch, Ernst (1959/1977): *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Raymond Williams (1981): *Culture*, London: Fontana Press, s. 203ff.

- 4 Ett exempel: Bruksmusik och kommersiella alster som Bachkantaterna eller Mozarts *Trollflöjten* framstår i efterhand som självklara höjdpunkter i kulturarvet, medan pompösa verk som Beethovens *Wellingtons seger*, som en gång (inte minst av sin upphovsman) ansågs höra till de yppersta, omvärderats till likgiltigt och lättköpt bakgrundsbrus.
5. Johan Fornäs (2004): *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*, Stockholm: Norstedts. De följande citaten återfinns på sidorna 212–215.
6. Erling Bjurström (1997): *Högt och lågt. Smak och stil i ungdomskulturen*, Umeå: Boréa. Richard A. Peterson & Roger Kern (1996): »Changing highbrow taste: From snob to omnivore«, *American Sociological Review*, 61:5, rapporterar om motsvarande förskjutning av elitskiktets smakmönster från snobbar till allätare under perioden 1982–1992.
7. Peter Burke (1978/1983): *Folklig kultur i Europa 1500–1800*, Stockholm: Författarförlaget; Christa Bürger, Peter Bürger & Jochen Schulte-Sasse (red.) (1982): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
8. Thomas Thorild (1791): *En kritik över kritiker 1*.
9. Jürgen Habermas (1992): »Further reflections on the public sphere« samt »Concluding remarks«, i Calhoun, Craig (red.): *Habermas and the public sphere*, Cambridge MA/London UK: MIT Press. Se även Nick Crossley & John Michael Roberts (red.) (2004): *After Habermas: New perspectives on the public sphere*, Oxford/Malden MA: Blackwell. Termen »lägermentalitet« härrör från Oskar Negt & Alexander Kluge (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Äldre svenska tonsättares verk

Inom ramen för anslaget för utgivning av äldre svenska tonsättares verk är Kungl. Musikaliska Akademien huvudman för utgåvorna *Monumenta Musicae Svecicae* (huvudserie) och *Franz Berwald Sämtliche Werke* (delserie inom nämnda serie). Verksamheten leds av Nämnden för Utgivning av äldre svensk musik. Redaktionsarbetet leds av huvudredaktören Margareta Rörby.

I MMS-utgåvan har arbetet med framställningen av J.A. Höggs Konsertuvertyr nr 2 (utg. Finn Rosen-

gren) fortskridit planerligt. I Berwaldutgåvan har samtliga återstående volymer varit under arbete. *Jag går i kloster* (delband 19, utg. Martin Tegen) har varit under tryckning hos Bärenreiter-Verlag. Resterande band har bearbetats inom redaktionen: *Profana vokalverk 11* (delband 22.2, utg. Owe Ander och Karin Hallgren), *Estrella de Soria* (delband 17c, utg. Bonnie och Erling Lomnäs), *Drottningen av Golconda* (delband 18b, utg. Bonnie Lomnäs), *Modehandlerskan* (delband 20, utg. Margareta Rörby) samt *Fragmentariska verk 1–11* (delband 24–25, utg. Ola Eriksson, Michael Kube, Erling Lomnäs och Margareta Rörby).

Sedan flera år tillbaka ligger ramanslaget på 380 000 kronor fast trots upprepade propåer om återställande till tidigare nivå. Trots det otillräckliga anslaget vidhålls Berwaldkommitténs ambition att avsluta det svenska redaktionsarbetet före 2008.

Söndagar på Kungl. Musikaliska Akademien

För sjätte året i följd arrangerade Akademien söndagar med musik, föreläsningar och samtal, där ledamöter ges tillfälle att möta en publik. Söndagarna har mött stort gensvar och blivit en viktig scen för Akademiens offentliga verksamhet. Under året genomfördes sju söndagar:

29 JANUARI »Det var en gång en Kraus, en Mozart och en Bellman«. Professor Hans Åstrand föreläste om den jubilerande Joseph Martin Kraus och hans liv i Stockholm. Sopranen Marie Rosenmir sjöng Kraus och Mozart till ackompanjemang av Matti Hirvonen.

19 FEBRUARI Pianisten och jazzmusikern Bobo Stenson samtalade med saxofonisten, professor Joakim Milder om »Improvisation – konversation«. Stenson framförde sin egen komposition »Golden Rain« och

tillsammans spelade de Börje Fredrikssons »Ballad för Laila« samt utförde en fri improvisation.

19 MARS »En röst i världen«: Sopranen Nina Stemme samtalande med pianisten, professor Thomas Schu-
back om sin sångarkarriär och livet som internationellt uppburen artist. Hon framförde sånger av Grieg och Wagner.

2 APRIL »Möten med Fru Musica« var rubriken på rektor Gunilla von Bahrs samtal med sångerskan Margareta Jonth. Von Bahr spelade Debussys »Syrinx« och »Fågellåtar« av Erland von Koch samt framförde musik av Gunnar Hahn och Margareta Jonth.

24 SEPTEMBER Hovsångerskan Alice Babs Sjöblom berättade om sitt liv i musiken och möten med musiker som Louis Armstrong och Duke Ellington, allt interfolierat med sång.

8 OKTOBER Dirigenten Arnold Östman samtalande med f. d. chefen för Drottningholms Slottsteater, Per-Erik Öhrn, om opera och teater.

12 NOVEMBER »Det stora i det lilla« Ett samtal om en utväg mellan tonsättaren Anders Eliasson och tonsättaren och författaren Bengt Emil Johnson. Pianisten Roland Pöntinen framförde Eliassons »Disegno per pianoforte« nr 3.

Sammankomster

Den 14 FEBRUARI ägde årets första sammankomst rum med 33 ledamöter närvarande.

Sammankomsten inleddes med att hovsångerskan, professor Kerstin Meyer-Bexelius läste minnesord över den avlidna hovsångerskan, professor Birgit Nilsson. Sammankomsten hedrade sin bortgångna ledamot med en stunds tystnad.

Preses informerade om Akademiens ekonomi, om det aktuella läget beträffande försäljningen av Saltö-gården och om en informell sammankomst som ägt rum i Lund.

Ledamoten Henrik Karlsson presenterade sin bok »Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen«. Pianisten Olof Höjer framförde »Anakreontika« ur Damernas Album av Peterson-Berger.

Årets andra sammankomst ägde rum den 15 MAJ med 50 ledamöter närvarande.

Sammankomsten inleddes med att Preses läste minnesord över den avlidne svenske ledamoten Putte Wickman och den utländske ledamoten tonsättaren Erik Bergman. Sammankomsten hedrade sina bortgångna ledamöter med en stunds tystnad.

Inval av svenska och utländska ledamöter förrätades i enlighet med Akademiens stadgar.

Invalda svenska ledamöter: gitarristen *Mats Bergström*, sångerskan *Malena Ernman*, tonsättaren, kyrkomusikern och tillträdande rektorn *Johannes Johansson*, musikdirektör, fil.dr *Christina Tobeck*. Utländska ledamöter: tonsättaren *Kalevi Aho*, violinisten och dirigenten *Andrew Manze*.

Ständige Sekreteraren informerade om orkesterutredningen, om projektet med tonsättarbiografier, om seminariet »Höggkultur som subkultur« i samarbete med Svenska Akademien och Akademien för de Fria Konsterna och om den förestående utdelningen av Polarprisen.

Höstens första sammankomst ägde rum den 24 OKTOBER med 45 ledamöter närvarande.

Sammankomsten inleddes med att minnesord över den avlidne svenske ledamoten, spelmannen Per Jakobsson lästes av spelmannen Ole Hjort, över den utländske ledamoten, dirigenten Charles Farncombe av fil.dr Carl-Gunnar Åhlén, över den utländske ledamoten, tonsättaren György Ligeti av tonsättaren

Sten Hanson och över den utländska ledamoten, operasångerskan Elisabeth Schwarzkopf av hovsångerskan Berit Lindholm. Sammankomsten hedrade sina bortgångna ledamöter med en stunds tystnad.

Anmälades årsredovisningar och revisionsberättelser. Sammankomsten beviljade styrelsen ansvarsfrihet.

Ständige Sekreteraren informerade om ett betydande bidrag från Kempe-stiftelsen i syfte att stödja utbildningen av blåsare i Sverige.

Sammankomsten beslöt fastställa den av styrelsen föreslagna verksamhetsplanen för 2007.

Sammankomstens huvudämne var »Akademiens framtida inriktning«. Det blev en engagerad och omfattande diskussion, som till en del utgick från vårens seminarium om högkultur som subkultur, men som framförallt kom att handla om Akademiens inriktning och verksamhet i ett snabbt föränderligt musikliv. Tonvikten lades därvid på Akademiens trovärdighet i musiksamhället och vilka faktorer som har betydelse för denna trovärdighet. Särskild uppmärksamhet ägnades därvid invalet av ledamöter och vad som borde beaktas vid detta. Här fanns en rad olika uppfattningar även om det rådde samstämmighet om att ledamöternas samlade profil är avgörande för Akademiens möjlighet att bli tagen på allvar och få uppmärksamhet samt att ledamöternas kompetens är Akademiens främsta tillgång.

Sammankomsten avslutades med att pianisten Jonathan Fritzen, mottagare av Akademiens stipendium till högre musikutbildning, framförde sin egen komposition »The Divine Light«.

Högtidssammankomsten ägde rum måndagen den 27 NOVEMBER i Musikaliska Akademiens Stora Sal i närvaro av Hans Majestät Konungen, Hennes Kungliga Höghet Kronprinsessan och kulturministern Lena Adelsohn Liljeroth. Den efterföljanden banketten ägde rum i Grand Hôtels Vinterträdgård.

Sammankomsten inleddes med att pianisten Johan Ullén framförde preludium och fuga ur op. 87 av jubilerande Dmitrij Sjostakovitj. Preses öppnade därefter sammankomsten och erinrade om avlidna ledamöter. Sopranen Christina Högman och Johan Ullén framförde sånger av Christ Johnson-pristagaren Maurice Karkoff. Ständige Sekreteraren rapporterade om Akademiens verksamhet under året. Med den egna kompositionen »Angels Share« från 2002 framträdde mottagaren av Akademiens jazzpris, Joakim Milder, tillsammans med basisten Christian Spering och pianisten Steve Dobrogosz. Därefter följde utdelning av medaljer, priser och belöningar, som förrättades av Hans Majestät Konungen. Med ett divertissement uppmärksammades jubilaren Joseph Martin Kraus (1756–1791). Skådespelaren Jonas Karlsson läste ur Kraus' brev och Drottningholms Barockensemble tillsammans med Christina Högman, sopran, och Björg Ollén, traversflöjt, framförde arian »Innocente donzeletta« och en sats ur flöjtkvintetten i D-dur.

Årets sista sammankomst hölls den 11 DECEMBER med 54 ledamöter närvarande. Sammankomsten inleddes med att Ständige Sekreteraren Åke Holmquist läste minnesorden över den avlidne svenske ledamoten Thorvald Fredin och professor Folke Abenius över den avlidne utländske ledamoten Silvio Varviso. Sammankomsten hedrade sina bortgångna ledamöter med en stunds tystnad.

Val av styrelse och kompletterande val till valberedning för kommande mandatperiod förrättades.

Till Preses 2007–09 valdes professorn och hovkapellmästaren *Kjell Ingebretsen*. Vice presides violinisten *Anna Lindal* och tonsättaren *Thomas Jennefelt* omvaldes för perioden 2007–09.

Till ordinarie ledamöter i styrelsen 2007–08 valdes hovsångerskan *Britt Marie Aruhn*, professorn och kammarmusikern *Anders Loguin*, musikedirektör

Göran Malmgren, hovsångerskan och rektorn *Birgitta Svendén*, professorn *Anders Wiklund* och jazzmusikern *Lennart Åberg*. Till suppleanter för samma mandatperiod valdes lektorn och fiolspelmanen *Sven Ahlbäck* samt verkställande direktören och konserthuschefen *Tomas Löndahl*.

Till ordinarie ledamöter i Valberedningen utsågs: dirigenten och tonsättaren *B. Tommy Andersson* (2007–08), dirigenten *Cecilia Rydinger Alin* (2007–08), kompositören *Georg Riedel* (2007–08), professorn och dirigenten *Thomas Schuback* (2007–08). Till suppleanter utsågs: tonsättaren *Åse Hedström* (2007–08), professorn och pianisten *Hans Pålsson* (2007–08). Spelmanen *Ole Hjorth* och professorn, dirigenten och domkyrkoorganisten *Gustaf Sjökvist* innehar löpande mandat till och med 2007.

Ständige Sekreteraren informerade om hur Kempe-stiftelsens bidrag för att främja utbildningen på traditionella blåsinstrument kommer att användas, om nya publikationer i skriftserien, om seminariet »Frukta, Fascination, Frändskap« och om att fil. dr Christina Tobeck beviljats medel av Riksbankens jubileumsfond till ett treårigt forskningsprojekt »Bo Wallner och hans tid«. Projektet kommer att administreras av Akademien.

Vid sammankomsten fortsatte diskussionen från sammankomsten den 24 oktober om Akademiens inriktning och ändamål. Sammankomsten beslöt att be den nya styrelsen att ta under övervägande om ändamålsparagrafen i Akademiens stadgar kunde behövas över och eventuellt erhålla en ny lydelse.

Vissa stiftelser och fonder

Stiftelsen Stråkinstrumentfonden till Lars Järnåkers minne förvaltar en unik samling stråkinstrument av allra yppersta kvalitet, instrument vilka lånas ut till framstående svenska och i Sverige verksamma musi-

ker. Stiftelsen har sin grund i de donationer av instrument och kapital som framlidne Erik Järnåker gjorde till Akademien under 1970- och 80-talen.

Fonden räknar vid utgången av 2006 ett instrumentbestånd om 81 instrument, fördelade på 50 violiner, 10 violor och 21 violonceller. Det sammanlagda försäkringsvärdet för dessa instrument uppgår vid årsskiftet till 162 Mkr. Många av Stråkinstrumentfondens instrument är byggda av gamla mästarhänder, framförallt av italienska och franska instrumentmakare från 1700- och 1800-talen. Förutom utlåningen till framstående solister, kammarmusiker eller stämledare i professionella orkestrar utgörs en del av samlingen dessutom av goda, nyare instrument vikta för diplomander vid våra musikhögskolor. Under 2006 har utöver de lån som förlängdes ytterligare 26 instrument lånats ut och 33 lämnats tillbaka till fonden.

Stiftelsen Saltö bedrev fram till år 2005 verksamhet på den av stiftelsen ägda och förvaltade Saltögården utanför Strömstad. Sedan styrelsen konstaterat att fortsatt verksamhet på Saltö tillsammans med nödvändiga upprustningsåtgärder ställde ekonomiska krav utöver stiftelsens möjligheter utnyttjade styrelsen detta år den möjlighet som anvisats av donator att försälja fastigheten i syfte att, i enlighet med donatorns intentioner, omvandla stiftelsens verksamhet till stipendiegivning. Avtal träffades om försäljning av fastigheten till ett pris av 9 Mkr med tillträde den 1 maj 2006. Efter begäran om förhandsbesked av stiftelsen beslutade länsstyrelsen i Stockholms län 16 februari 2006 att den avtalade fastighetsförsäljningen fick genomföras och att av de medel som stiftelsen får från fastighetsförsäljningen skulle upprättas en särskild fond för stipendier. Detta beslut överklagades 8 mars 2006 till länsrätten i Stockholms län av en enskild person samt av Föreningen Saltögårdens vänner, vilka också begärde inhibition av länsstyrelsens beslut. Begäran om inhibition avlägsnades av länsrätten

genom beslut 28 mars 2006. Detta beslut vann sedermera laga kraft, varefter köpet fullföljdes. Köparna tillträdde fastigheten, erlade köpeskillingen och beviljades lagfart 24 oktober 2006.

Stiftelsen kommer mot denna bakgrund att övergå till att enligt donators föreskrifter utdela stipendier till därav förtjänta och lovande elever vid Kungl. Musikhögskolan i företrädesvis violin, viola och violoncell samt till tonsättare, som på ett förtjänstfullt sätt producerat sig på kammarmusikens område.

Hugo Alfvén Fonden, som är en fond inom Akademien, förvaltar Hugo Alfvéns musikrättigheter samt tonsättarens sista hem, Alfvéngården i Tibble, Leksand.

Under sommaren hålles Alfvéngården öppen och visas för allmänheten, den gångna sommaren visar på goda besöksiffror. I viss utsträckning utnyttjas den även som konstnärsbostad.

Under Musik vid Siljan anordnar festivalen varje år en Alfvéndag. I år var programmet något förändrat eftersom fonden beslutat att under nuvarande ekonomiska situation inte dela ut något Alfvénpris. Programmet vid Alfvéngården, som samlade en stor mängd besökare, var fokuserat på Hugo Alfvén och folkmusiken. Margareta Jonth, Siljansnäs spelmanslag och Gustaf Sjökvists kammarkör medverkade, dessutom överlämnade Gösta Alfvén Hugo Alfvéns mors vigselring och tonsättarens doktorsring att deponeras på Alfvéngården.

Fonden har lämnat ekonomiskt bidrag till Musik vid Siljan.

Fondens tillgångar (förutom Alfvéngården och musikrättigheterna) har ett värde av sammanlagt 2 737 134 kronor.

Personal

I maj erhöll Helena Karlsson fast anställning som ekonomiassistent.

Ständige Sekreteraren har haft utvecklings- och lönesamtal med samtliga anställda. Planeringsmöten genomförs minst en gång i månaden.

MARGARETA RÖRBY
Franz Berwald Samlade Verk
– ett svenskt pionjärprojekt
inför sin avslutning

NÄR SVERIGES RADIO BÖRJADE planera för högtidlighållandet av Franz Berwalds 100-åriga död 1968 anade man föga att detta skulle leda till ett flera decennier långt forskningsprojekt. Det var de vid sr verksamma Nils Castegren och Folke Lindberg som tillsammans med bland andra Ingmar Bengtsson och Bo Wallner startade diskussionen kring möjligheterna att få ut Berwalds musik i en modern, vetenskaplig utgåva. Ovetande om de svenska planerna riktades från det tyska förlaget Bärenreiter en förfrågan med ungefär följande ordalydelse: »Vi har fått kännedom om en svensk tonsättare med namnet Franz Berwald. Har ni någonsin funderat på att ägna honom en samlingsutgåva?« Brevet kom från förlagschefen själv, Karl Vötterle, som kommit i kontakt med Berwalds musik och blivit entusiastisk. Detta blev startskottet för projektet och en kommitté bildades där tre »intressenter« ingick: Sveriges Radio, Svenska Samfundet för musikkforskning och Kungl. Musikaliska Akademien. Första bandet att utkomma var stråkkvartetterna, därefter följde *Drottningen av Golconda* som fick sitt uruppförande vid jubileet 1968 i Helge Refns praktfulla och minnesvärda uppsättning.

Idag, cirka 40 år senare, står utgåvan inför sin avslutning och vi kan summera erfarenheterna från detta för svenska förhållanden epokgörande projekt. Berwaldutgåvan är inte bara den första svenska samlingsutgåvan utan också den första i Norden. Därefter har Norge fått sin Griegutgåva, Danmark sin Nielsen och Finland sin Sibelius.

Efter att (enligt titelbladet) ha »beskyddat« utgåvan sedan dess start har Akademien sedan 2002 huvudansvaret för densamma. Det kan därför vara på sin plats att här rapportera lite mer ingående om utgåvan och hur arbetet med att framställa en källkritisk utgåva egentligen går till.

KÄLLKRITIK OCH VERKBEGREPP

Som framgår av benämningen »källkritisk« är be-

dömningen och behandlingen av källorna den springande punkten i sammanhanget. Vad man strävar efter är att lägga fram källan så ren och sann som möjligt, utan tolkningar. Den yttersta tillämpningen av denna ambition skulle rent teoretiskt kunna bestå av en faksimilutgåva, men det är sällan källorna är så korrekt och perfekt skrivna så att detta är lämpligt. Skrivfel förekommer nästan alltid, och pikturen kan vara mer eller mindre läsbar, varför uttolkningen blir alltför godtycklig, uppförandepraktiska konventioner framgår oftast inte etcetera. Alltså är en överföring av originaltexten till ett mer läsbart format av nöden. Hur detta genomförs, vilka metoder som tillämpas, hur källan redovisas och hur »verket« bäst presenteras är frågor som de i den editionstekniska processen verksamma ständigt tampas med. Det är en ständig balansgång, där kravet på källtrohet ideligen ställs mot exekutörens krav på en modern och lättläst notation.

Själva »verket« kan urskiljas på flera nivåer i processen. Vidstående skiss (fig. 1) visar på komplexiteten. Låt oss se hur denna skiss kan omsättas till den här aktuella Berwaldutgåvan. När det gäller »verk« 1 kan vi med utgångspunkt från Berwalds allmänna kontext, tidens konventioner och instrumentarium, vår kännedom om hans ideal och andra av oss kända faktorer endast bilda oss en ungefärlig uppfattning. Vi vet exempelvis att han var en stor beundrare av Beethoven och Cherubini, vars klassiska stil han föredrar framför den framväxande romantiska stilen (han skriver till exempel i sin kompositionslära om Wagners »bisarra« användande av *contrapunctus hyperbatus* och att dennes »Zukunftsmusik« borde utgöra ett varnande exempel för efterföljarna). Vi kan också anta att han påverkades av sina många år som musiker i hovkapellet – tiden där var i praktiken hans skola i såväl komposition som instrumentation, han gäller ju i övrigt för att vara autodidakt. Hovkapellet hade vid den tiden flera av Europas mest glänsande

musiker, och de nya operorna från kontinenten uruppfördes i en strid ström. Allt detta torde han ha tagit intryck av på olika sätt.

»Verk« 2 har vi desto mer kännedom om. Här rör det sig om alla efterlämnade manuskript, som utgör källorna till utgåvan. I detta hänseende är Berwaldutgåvan sällsynt rikt lottad. Så gott som alla kända verk existerar i autograf i Berwaldsamlingen i Statens Musikbibliotek. Berwalds piktur är mestadels lättläst, ofta kalligrafisk, och de flesta källorna har renskriftskaraktär. Däremot kan det förekomma ofrivilliga skrivfel, inkonsekvenser vid parallelställanden och liknande oklarheter. I ett fåtal fall finns det olika ver-

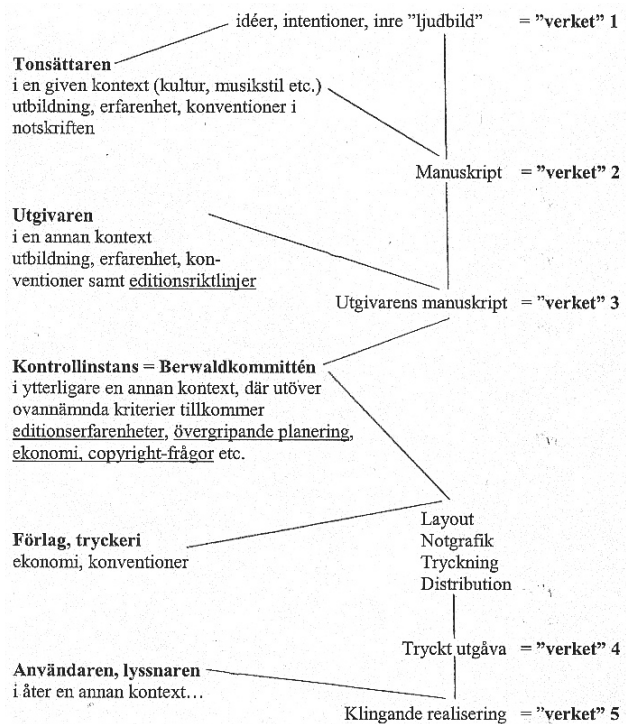


Fig. 1.

sioner av verket eller delar av verket. Så är exempelvis fallet i *Sinfonie sérieuse*, där finalen finns i en tidigare version. Även *Septetten* har en avvikande final och tycks ha gått igenom flera stadier av bearbetning, vilket källorna vittnar om. I fallet *Sinfonie capricieuse* är den enda källan en noggrant utförd particell – en uppgift från Berwalds änka om att en utskreven symfoni med samma namn skulle ha funnits i kvarlåten-skapan kan inte beläggas; om så är fallet och denna skulle ha förkommit, skulle det alltså kunna röra sig om två olika versioner av symfonin, men därom vet vi inget utifrån källsituationen.

»Verk« 3 har bearbetats av utgivaren för att åstadkomma en korrekt och samtidigt modern och lättläst notbild. Notbilden har anpassats till moderna konventioner, och eventuella kompletteringar och rättelser har skett: utelämnade eller bristfälliga dynamiska anvisningar har kompletterats, otydliga bågdragningar – det i alla utgåvor vanligast förekommande problemet – har förtydligats, skrivfel har korrigerats, parallellställerna har granskats och ibland anpassats (men inte slentrianmässigt, det kan finnas anledning till skillnaderna i skrivsättet!) etcetera, etcetera. Alla dessa ingrepp måste redovisas, antingen i form av skiljaktig typografi direkt avläsbar i nottexten och/eller i löpande kommentarer i den kritiska berättelsen i slutet av volymen. Till hjälp i editionsarbetet har utgivaren tillgång till »Berwaldbibeln«, en uppsättning regler (eller riktlinjer) som ger anvisningar om hur arbetet ska gå till. Den verkversion som är resultatet av utgivarens arbete granskas sedan av Berwaldkommittén, som ofta bidrar med en del retuscher för att banden inom utgåvan ska ha enhetligt utseende. Framställningen av »verk« 3 utgör det känsligaste momentet i tillblivelseprocessen. Det är mycket viktigt att utgivaren inte tar över verket från tonsättaren utan känner var gränsen går för sin uppgift. Tillrättlägganden och »förbättringar« är naturligtvis strängt förbjudna!

Vi har nu kommit fram till »verk« 4, som är förla-

gets eller tryckeriets version. Nu tillkommer aspekter som grafik och layout, inte minst viktigt för notbildens estetiska uttryck. Detta arbete ålåg tidigare Bärenreiter, men på senare tid har datoriserad notgrafik utförts inom Berwaldkommittén, i några fall av utgivarna själva. Detta får till följd att »verk« 3 och 4 numera ofta överlappar varandra.

»Verk« 5 är det klingande verket. Här är det orkestern/musikerna och dirigenten – samt inte minst lyssnaren – som är medskapare.

Ett intressant tankeexperiment är att föreställa sig att Berwald kunde höra »verk« 5 och få tillfälle att ställa det bredvid »verk« 1. Skulle han då känna igen »sitt« verk? Detta är något som tonsättare som blir uppförda under sin livstid ständigt konfronteras med. Ibland leder ett framförande till en eller flera revideringar av verket, varvid uppstår en »öppen« verkversion, ett »work in progress« snarare än något för alltid slutgiltigt. I Berwalds fall var det ofta teaterscenen som ställde honom inför denna process. När hans musikdramatiska verk skulle uppföras var det många praktiska hänsyn som kom i vägen för »verk« 1. Kanske var en akt för lång, en aria för svår eller något annat som måste revideras under arbetets gång. När *Estrella de Soria* uppfördes 1862 var alla fem föreställningarna inbördes olika, nummer ströks och nya kom till. Så vilket av alla dessa »verk« skulle Berwaldutgåvan ge ut? I editions-sammanhang är det vanligt att »Fassung letzter Hand«, alltså den slutgiltiga, betraktas som den definitiva, skulle alltså den femte föreställningen utgöra slutversionen? I just detta fall kunde man lika väl hävda att det var »verk« 2 som skulle ges ut: häri rymdes Berwalds vision även om han fick anpassa sig till teaterns handfasta krav, kanske kände han sig mer eller mindre »tvingad« till en mängd eftergifter. Utgivaren av det aktuella bandet, Nils Castegren, föreslog ett annat förfaringssätt. Berwald hade i efterhand ställt samman ett klaverutdrag, som senare (1883) i obetydligt avvikande utformning trycktes i

Musikaliska Konstföreningen. Detta, menade han, fick betraktas som Berwalds slutgiltiga version, utförd i lugn och ro utifrån de samlade erfarenheterna. I Berwaldutgåvan förekommer emellertid normalt inte utgåvor av klaverutdrag, utan originalpartituret med alla sina överstrykningar och extra inlagor rekonstruerades med klaverutdraget som mall, så att versionen blev densamma som i klaverutdraget. De nummer som på detta sätt blev »över« har samlats i ett appendixband och ederats av Erling Lomnäs. Det komplexa materialet genererade för övrigt »på vägen« också en doktorsavhandling, där verkets flera decennier långa tillkomstperiod rekonstruerades steg för steg på grundval av en analys av det enorma källmaterialet.¹

KÄLLORNAS KLASSIFICERING

Utgivaren inleder sitt arbete med att klassificera källorna enligt nedan:

a) Autografer – b) Delautografer – c) Samtida avskrifter som bevisligen granskats av och begagnats av tonsättaren – d) Samtida tryck som granskats/korrigerats av tonsättaren själv eller bevisligen direkt återgår på av denne lämnad förlaga – e) Samtida avskrifter utförda av person/kopist som stått tonsättaren nära – f) Övriga samtida avskrifter samt avskrifter av senare datum – g) Övriga tryck

Ovan har redan nämnts att källorna till Berwaldutgåvan i övervägande fall förvaras i Statens Musikbibliotek. Enstaka källor kan även finnas i Kungliga Biblioteket, Bernadottebiblioteket, Stiftelsen Musikulturens främjande och på Musikmuseet. Musikdramatiska verk som uppförts på Kungl. Teatern i Stockholm finns i deposition i Statens Musikbiblio-

tek. Källorna finns således samlade i Stockholm, vilket är mycket praktiskt. (Autografen till fiolkonserten är den enda som förrirat sig utomlands. Den ägdes en gång av violinisten Henri Marteau och befinner sig nu i Österreichische Nationalbibliothek, Wien.)

Källorna kan vara *primära* eller *sekundära*. I de allra flesta fall är Berwalds autograf till ett verk – om den finns bevarad – primärkällan. Finns det flera autografer är det den senaste eller mest fullständiga som gäller. (En tidigare version kan publiceras i appendix.) Det är inte alltid som ett partitur – även om det är autograft och kalligrafiskt skrivet som i Berwalds fall – är den främsta källan. Ett stämmaterial där Berwald varit delaktig i utskriften, som exempelvis i de musikdramatiska verken, innehåller ofta mer detaljerad information om till exempel dynamik och föredragsbeteckningar. I sällsynta fall kan de tryckta verken få högre källstatus än autograferna: de kamarmusikverk som Julius Schuberth utgav på 1850-talet har bevisligen kontrollerats av Berwald, varför dessas läsart måste anses som definitiva.

EDITIONSUPPGIFTEN

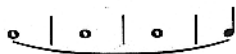
När utgivaren valt sina källor vidtar editionsarbetet. Rubriker och partituruppställning ska normaliseras. Berwald skriver konsekvent »småfiolerna« högst upp på sidan, ovanför flöjten, och cello och bas längst ner. Detta redigeras enligt modern praxis, med flöjten högst på ackoladen och den samlade stråkgruppen nedtill, under blåsarna.

Blåsinstrumenten återges i sin originalstämning, men puknan transponeras. (Berwald har för övrigt ett märkligt sätt att notera puknan. Han skriver ofta tonerna E och H i basklav, vilket – om man ändrar klaven – läses som C och G, det vill säga det klassiska sättet att notera puknan.) Blåsarparen återges på gemensamt notsystem, men Berwalds sätt att notera I-stämman med uppåtriktade skaft och II-stämman med nedåtriktade ersätts med gemensamt skaft för

1. Erling Lomnäs, *Franz Berwalds Estrella de Soria. Verkhistorik, källor, edition av libretto och överblivna nottexter*, Stockholm 2004.

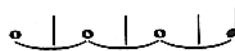
båda stämmorna. Vid unisonopartier tillämpas en-
kelskaftning med beteckningen *a 2*.

Det universella problemet med utelämnade eller
slarvigt dragna bågar har redan nämnts ovan. Ber-
wald har dessutom en egenhet i sitt skrivsätt när det
gäller bågar. Vid toner som binds över flera takter
nöjer han sig oftast med att dra en lång båge över hela
gruppen för att ange överbindning:

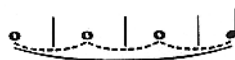


Denna långa båge kan i utgåvan antingen »brytas

ner« till individuella bindebågar



eller så kan den behållas för att perioderna klart ska
framgå och kompletteras med bindebågar. Eftersom
dessa bindebågar är utgivarens tillägg återges de med
en streckad linje:



Tillämpningen med de »upplösta« bågar brukas



Fig. 2.

dock sparsamt i utgåvan. Den är mest aktuell vid lig-gande blåsstämmor men kan ge fel signaler när det gäller stråkinstrumenten, där det är tekniskt möjligt att dynamiskt accentuera varje ton utan att sätta an den på nytt och därvid uppnå ett slags »pulsrande« uthållen ton.

En annan egenhet i Berwalds notation är en eventuell differentiering mellan tecknen för staccatopricker resp. »kilar« (eller snarare lodräta streck) (fig. 2, t. 3–4). Eftersom manuskripten är handskrivna kan det vara svårt att avgöra om skillnaderna i notationen är avsiktliga eller inte. I utgåvan av stråckvar-tetterna medverkade bland andra violinisten Lars Frydén, som utifrån en uppförandepraktisk stånd-punkt resonerade kring problemet i volymens inled-ningstext. I samma volym förekommer också ett dy-namiskt specialtecken, nämligen ett mellanting mel-lan accent och diminuendo (fig. 2, t. 6, 16) som tycks avse ett utförande med »suckartikulation«. Tecknet är vanligast förekommande i de tidigare verken och kan ha sin bakgrund i den wienklassiska-förroman-tiska traditionen. Vid bedömningen måste beaktas att Berwald själv var violinist, vilket innebär att han kan ha varit extra omsorgsfull vid beteckningen av stråksatsen. Differentieringar som de nämnda kan således mycket väl vara avsiktliga och spegla uppfö-randekonventioner vars innebörd ej längre är helt uppenbara. Utgivaren måste därför iaktta stor för-siktighet när det gäller att anpassa sådana skrivsätt.

Av samma anledning är kompletteringar *per ana-logiam* vid parallellställen inte helt självklara. Kanske är ett *simile*-utförande enligt en konvention under-förstått, medan den enligt en annan tradition kanske bör undvikas och i stället ett varierat utförande ska eftersträvas.

Som framgått är det viktigt att utgivaren har god kännedom om instrumenten och deras speltekniska förutsättningar. Särskilt viktigt är det för en utgivare att inte alltid eftersträva enhetlighet i artikulation el-ler frasering i olika instrumentgrupper. De skiljaktiga

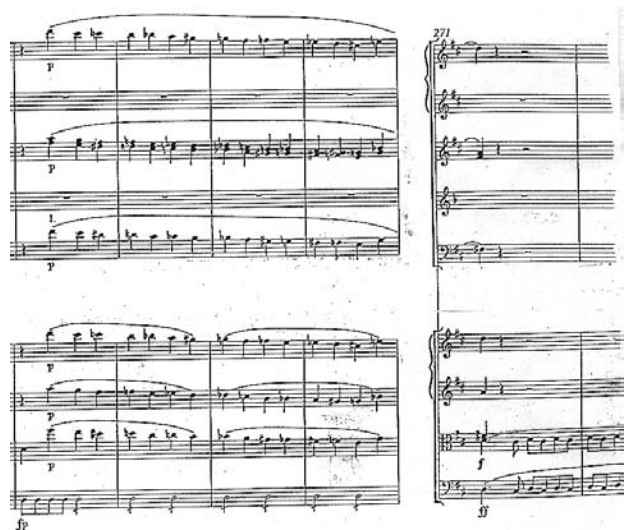


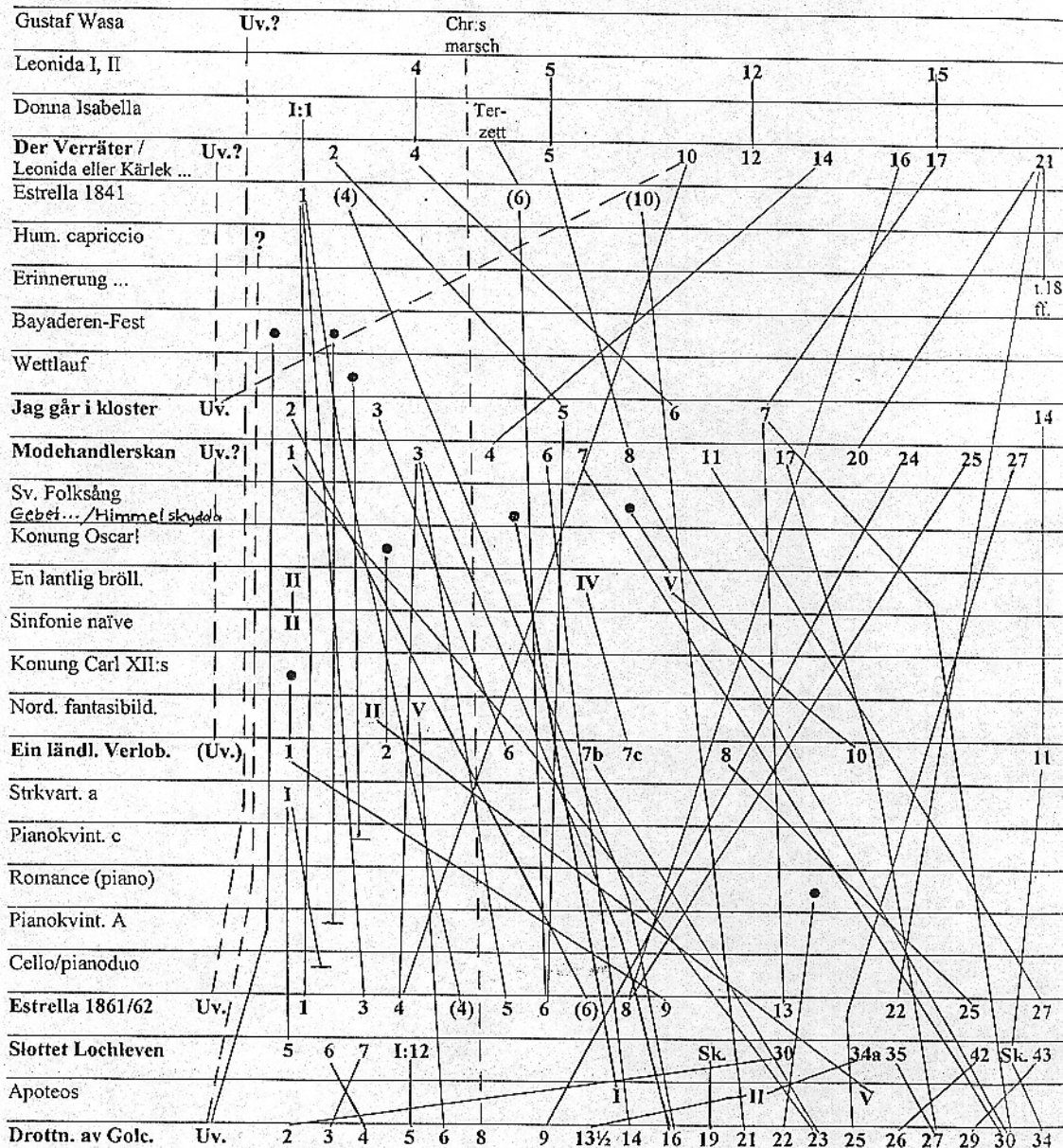
Fig. 3.

bågarna i stråk- resp. träblåsgruppen i ovanstående exempel (fig. 3) bör därför inte anpassas.

KÄLLREDOVISNING

Tillsammans med den ederade nottexten lägger ut-givaren även fram en kritisk berättelse, där alla avv-ikande läsarter redovisas. Detta är viktigt för att läsa-ren i varje moment ska kunna ta ställning till källans lydelse och kunna göra en egen bedömning av de ingrepp som gjorts. Där beskrivs även källan/källorna fysiskt: var den finns, om det är en autograf, avskrift eller ett tryck, format och storlek, bindning, pärmar/omslag, påskrifter av alla slag, särskilt tonsättarens egna, papperstyp och eventuella vattenmärken. Alla uppgifter som kan styrka källans identitet är viktiga. Även en liten, kanske till synes obetydlig detalj kan vara till stor hjälp för en skarpsynt utgivare. När Erling Lomnäs försökte bringa reda i de mer än 100 käl-lorna till *Estrella de Soria*, var det inte bara studier

Verk i kronol. ordn.



I:12 = akt I, scen 12 / Sk. = Lochlevenskissen / Sk. = annan skiss / Uv. = uvertyr / I etc. = nummer i scen. verk /
 (4) etc. = i Estrella struket nummer / I etc. = sats i instr. verk / NB: Citat inom verk (t.ex. aria-uvertyr) inte upptagna
karitat

Fig. 4.

av Berwalds piktur under olika skeden i livet som hjälpte till att bestämma kronologin mellan källorna. Eftersom bindningar brutits upp vid omstuvningen av materialet inför de olika bearbetningarna, kunde han med hjälp av syhålen och dessas avstånd till varandra rekonstruera läggen i de ursprungliga banden och sortera de lösgjorda bladen i rätt ordning. På det viset kunde olika versioner otvetydigt avgränsas från varandra.

Ett annat exempel på hur källans fysiska utseende kan påverka editionen är utgåvan av *Septetten*. I slutskedet av editionsarbetet fick utgivaren, Hans Eppstein, kännedom om en del av Berwalds manuskript som varit försvunnen. Det rörde sig om de första 306 takterna av första satsen, som en privat ägare hade hemma på sin vägg bakom glas och ram. Där hade autografen hängt i många år och med tiden blivit rätt så urblekt, men titelsidan var ändå tillräckligt läsbar för att tvinga utgivaren att göra om sin edition. Där fanns nämligen en datering som var skriven på en noggrant utförd radering (eller snarare två raderingar). Den utraderade texten kunde trots tekniska analyser utförda av Statens Kriminaltekniska anstalt ej rekonstrueras. Varför var detta nu så viktigt? Jo, man hade alltid antagit att det verk man tidigare känt till genom en stämutskrift daterade sig från 1828, då det uppfördes i Stockholm och annonserades ut som en »ny« septett. Den nya källan hade visserligen årtal 1828, men vad hade Berwald raderat ut dessförinnan? Redan 1818 hade en septett av Berwald uppförts i Stockholm, var det i själva verket samma septett vi hade att göra med? En grafologisk undersökning tydde inte på detta. Situationen komplicerades av att det vid ungefär samma tid kom fram ett spelmaterial vid en inventering av Mazersällskapets notsamling. I den versionen var verkets final en annan, och två passager i första satsen överensstämde med en överklistrad version i den återfunna autografen till inledningsatsen. Utgivaren fick lägga ner mycken möda på att uttolka de nytillkomna källorna, dock utan att

slutgiltigt kunna fastställa hur relationen mellan septetterna/septettversionerna såg ut.

SKISSER OCH SJÄLVVLÅN

När Julius Schuberth publicerade en del av Berwalds kammarmusikverk på 1850-talet skrev han lite tillspetsat i ett förord till *f-molltrion* (1852), att anledningen till att Berwald var så lite känd var att han lade sina verk åt sidan för att låta dem »mogna«. Där låg de i byrålådan i långa tider, enligt Schuberth. Nyare forskning har visat att detta faktiskt var mer vanligt än vi hittills förstått. Vidstående skiss över Berwalds självvlån (fig. 4), relaterade till de musikdramatiska verken, visar med sitt virrvarr av trådar hur förekommande detta var och förklarar samtidigt hur det var möjligt för honom att presentera nya verk på kort tid. Allt detta har i utgåvans slutskede kunnat fastställas tack vare att en kodning av verken nyligen genomförts. Därvid har också tidigare oattribuerade skisser kunnat identifieras och placeras i rätt sammanhang.

Under den tid som utgåvan pågått har tekniken även på detta område utvecklats med stormsteg. När utgåvan startade på 1960-talet graverades nottexten fortfarande på plåtar, numera har vi tillgång till datorprogram för framställning av notgrafiken (Berwaldutgåvan skrivs i programmet *Score*). I utgåvans sista band, nr 25, ska allt skissmaterial samlas upp och publiceras. Detta är en inte helt enkel uppgift, då skisser inte alltid låter sig överföras i traditionell notskrift, därtill kan de vara alltför svårtolkade. De går inte heller alldeles enkelt att ge ut i faksimil, eftersom skriften ofta är utförd i blyerts. Skisserna kommer därför att scannas och föras över till en CD som medföljer bandet. Jag tror att Berwald, som själv var en tekniskt kunnig och uppfinningsrik person, skulle sympatisera med den senaste utvecklingen på notframställningens område. Jag vill gärna föreställa mig att han gillande – och kanske också roat – ser ner på oss vid datorerna från sin himmel!

Musikaliska Akademiens stipendier

*Denna lista avser endast de av
Kungl. Musikaliska Akademien utdelade stipendierna.*

PIANO

Klotina, Inese	
<i>Elsa Axelsson/Jelena Zaitsevas minnesfond</i>	70 000
Nakamura, Asuka	
<i>Jacob Moscovicz/Jelena Zaitsevas minnesfond</i>	55 000
Estrada, Julia	
<i>Jelena Zaitsevas minnesfond</i>	45 000
Friis Johansson, Peter	
<i>May Andersson Gallis stiftelse för Unga musiker</i>	40 000
Måwe, Henrik	
<i>Märta och Ragnar Ahlténs stipendiefond/Wiatcheslaw Witkowskys minnesfond/Jelena Zaitsevas minnesfond</i>	35 000

BOON

Mikhaylova, Olga	
<i>Elsa Axelsson/Gottfrid Boons stipendiefond/Ruth och Sven Lindqvists fond</i>	35 000

FREUND/PAULI (Ackompanjemang)

Friis Johansson, Peter	
<i>Elsa Axelsson/Wilhelm Freunds minnesfond</i>	40 000
Koydan, Julia	
<i>Elsa Axelsson/Marika Paulis stipendiefond</i>	40 000

JENNY LIND-ACKOMPANJATÖR

Klotina, Inese	
<i>Elsa Axelsson</i>	40 000

SÅNG

Ekenäs, Håkan	
<i>Stiftelsen Anna-Lisa och George Alsterlunds minne/Jussi Björklings stipendiefond/Carin Malm-Erikssons musikaliska minnesfond</i>	70 000
Andersson, Sara	
<i>Ingalill Lindens fond för unga sångare /Karin Fredriksons & Ruth Öslöfs stipendiefond</i>	70 000
Andersson, Karolina	
<i>Christine Nilssons fond/Vivi Ekströms stipendiefond/Maud och Yngve Möllers stipendiefond/Elisabeth Norlunds fond</i>	70 000
Blixt, Karolina	
<i>Stiftelsen Anna-Lisa och George Alsterlunds minne/Nanny Larsén-Todsens fond</i>	60 000
Eriksson, Anton	
<i>Christine Nilssons fond/Nanny Larsén-Todsens fond</i>	60 000

Lindström, Ludvig	
<i>Stiftelsen Anna-Lisa och George Alsterlunds minne</i>	60 000
Wällberg, Johan	
<i>Stiftelsen Anna-Lisa och George Alsterlunds minne/Nanny Larsén-Todsens fond/Gunvor och Gunnar Salvéns minnesfond</i>	55 000
Paulsson, Matilda	
<i>Gustaf Adolf Johanssons fond/Gunvor och Gunnar Salvéns minnesfond</i>	55 000
Haglund, Elisabeth	
<i>Stiftelsen Anna-Lisa och George Alsterlunds minne</i>	50 000
Frid, Alexandra	
<i>Stiftelsen Anna-Lisa och George Alsterlunds minne</i>	50 000
Falk Winland, Ida	
<i>Stiftelsen Anna-Lisa och George Alsterlunds minne/Irma och Albert Hennebergs donationsfond/ Ingrid och Magda Leijonmarcks stipendiefond/Traute Österlinds fond</i>	40 000
Roos Erika	
<i>Julia Claussens minnesfond/Nanny Larsén-Todsens fond</i>	40 000
Aruhn-Solén, Leif	
<i>Daniel Troengs minnesfond</i>	30 000
Fryklund, Elinor	
<i>Erik Algårds minnesfond/Ingrid och Magda Leijonmarcks stipendiefond</i>	30 000
Hällström, Daniel	
<i>Gustaf Adolf Johanssons fond/ Ingrid och Magda Leijonmarcks stipendiefond</i>	30 000
Storm, Karolina	
<i>Ingrid och Magda Leijonmarcks stipendiefond</i>	20 000
Karlsson, Mia	
<i>Nanny Larsén-Todsens fond</i>	20 000
Nilsson, Mattias	
<i>Nanny Larsén-Todsens fond</i>	20 000
Börjesson, Linus	
<i>Nanny Larsén-Todsens fond/Ingalill Lindens fond för unga sångare /Ingrid och Magda Leijonmarcks stipendiefond</i>	20 000
Fjeld, Marianne	
<i>Nanny Larsén-Todsens fond</i>	20 000
Rosenmir, Marie	
<i>Nanny Larsén-Todsens fond/Alma Malmström-Lindströms stipendiefond/Gunvor och Gunnar Salvéns minnesfond</i>	20 000

VIOLIN/VIOLA

Cajler, Bartosz *	
<i>Soldan Ridderstads Carl Flesch-stipendium/Ingrid och Magda Leijonmarcks stipendiefond</i>	60 000
Hjortswang, Alexandra	
<i>Ingrid och Magda Leijonmarcks stipendiefond</i>	60 000
Maytan, Gregory	
<i>Otto Kyndels minnesfond/Axel Raoul Wachtmeisters fond</i>	55 000
Hörnlund, Emilie, <i>vla</i>	
<i>Manci Sándor-Ericsons stipendiefond/Johan Schmidts violinfond</i>	30 000
Francett, Susanne	
<i>Gurli och Birger Grundströms Mozartpris/Arthur Arthur Nestlers fond/Axel Raoul Wachtmeisters fond</i>	30 000

VIOLONCELL/KONTRABAS

Rostamo, Johannes	
<i>Karl Hamnéus stipendiefond/Margit och Orvar Josephssons testamentsfond/ Molly och Ragnar Rudemars fond</i>	60 000
Sjölin, Fredrik	
<i>Axel Raoul Wachtmeisters fond</i>	60 000
Bergström, Christoffer	
<i>Sonja och Bror Persfelts stiftelse/Axel Raoul Wachtmeisters fond</i>	40 000
Wahlgren, Erik	
<i>Erik Alvins minnesfond/Sonja och Bror Persfelts stiftelse</i>	40 000

TRÄBLÅSINSTRUMENT

Friman, Per, <i>saxofon</i>	
<i>Ernst Johnsons stipendiefond</i>	70 000
Jonasson, Emil, <i>klarinett</i>	
<i>Ernst Johnsons stipendiefond</i>	60 000
Johansson, Madeleine, <i>tvärflöjt</i>	
<i>Ernst Johnsons stipendiefond/Britta Wassmouths fond</i>	40 000
Gustafsson, Hanna, <i>tvärflöjt</i>	
<i>Ernst Johnsons stipendiefond/Margit och Orvar Josephssons testamentsfond</i>	30 000

* Det maximala, sammanlagda stipendiebeloppet vid KMA är 190 000 kr. Stipendiaten har härmed uppnått detta belopp.

Wik, Svante, *klarinet*
Mimi och Mary Althainz stipendie- och understödsfond/
Ernst Johnsons stipendiefond/Helena Munktells
stipendiefond 25 000

BLECKBLÅSINSTRUMENT

Nilsson, Pernilla, *tuba*
Inge och Einar Rosenbergs Stiftelse för svensk musik/
Gehrmans musikförlag 100 000

Kadovic', Danilo, *valthorn*
Ernst Johnsons stipendiefond 35 000

Lapé, Laurynas, *trumpet*
Ernst Johnsons stipendiefond 20 000

TIDSTROGNA INSTRUMENT

Widell, Katarina, *blockflöjt*
Ernst Johnsons stipendiefond 70 000

Hearne, Kate, *blockflöjt*
Ernst Johnsons stipendiefond 40 000

Eidsten Dahl, Caroline, *blockflöjt*
Ernst Johnsons stipendiefond 20 000

Lindström, Johan, *cembalo*
Elsa Axelsson/Ernst Johnsons stipendiefond 20 000

GITARR

Klöfver, Nils
Brita och Anders Jonssons minne/Margit Lamms musik-
fond/Nils Larssons gitarrfond 40 000

ORGEL

Lindström, Johan
Ernst Johnsons stipendiefond 35 000

Proskourina, Anna
Ernst Johnsons stipendiefond/Oskar Lindbergs orgel-
stipendium/Rudolph Ohlssons donationsfond/Hilma Svedboms
stipendiefond 35 000

SLAGVERK

Lindberg, Tomas
Ernst Johnsons stipendiefond 70 000

Öhman, Erika
Ernst Johnsons stipendiefond 40 000

Berg, Joakim
Ernst Johnsons stipendiefond/Ruth och Sven Lindqvists
fond 25 000

DIRIGERING

Bukovec, Jerica
Irma och Albert Hennebergs donationsfond 60 000

Wedar, Mikael
Mimi och Mary Althainz stipendie- och understödsfond/
Irma och Albert Hennebergs donationsfond 40 000

Kemp, Thomas
Mimi och Mary Althainz stipendie- och understöds-
fond 40 000

Almenning, Kjetil
Mimi och Mary Althainz stipendie- och understöds-
fond 30 000

Hultberg, Jakob
Mimi och Mary Althainz stipendie- och understödsfond/
Ruth och Sven Lindqvists fond 30 000

KOMPOSITION

Pelo, Mika
Irma och Albert Hennebergs donationsfond 35 000

Zivkovic, Djuro
Irma och Albert Hennebergs donationsfond 35 000

Lundén, Ida
Irma och Albert Hennebergs donationsfond 35 000

Lysell, Mattias
Irma och Albert Hennebergs donationsfond 35 000

Magnusson, Per
Irma och Albert Hennebergs donationsfond 20 000

Lennartsson, David
Irma och Albert Hennebergs donationsfond 20 000

Sköld, Mattias
Irma och Albert Hennebergs donationsfond 20 000

HARPA		VIOLONCELL/KONTRABAS	SLAGVERK
Banic', Marija		<i>Elemér Lavotha</i>	<i>Anders Loguin</i>
<i>Ruth och Sven Lindqvists fond/Anna-Lisa Lundqvists fond</i>	40 000	Lars-Inge Bjärlestam	Niklas Brommare
		Jacky Heilborn	Niklas Holmberg
		Harro Ruijsenaars	Daniel Käse
		Hege Waldeland	Einar Nielsen
ACCORDEON		TRÄBLÅSINSTRUMENT	DIRIGERING
Krjutjkova, Irina		<i>Knut Sönstevold</i>	<i>B. Tommy Andersson</i>
<i>Elsa Axelsson</i>	20 000	Martin Eriksson	Anders Eby
		Johan Fransén	Jesper Harryson
		Mårten Larsson	Tobias Ringborg
			Thomas Schuback
INSTRUMENTTEKNIKER		BLECKBLÅSINSTRUMENT	KOMPOSITION
Gärtner, Vera		<i>Sven-Erik Eriksson</i>	<i>Hans Gefors</i>
<i>Ernst Johnsons stipendiefond</i>	30 000	Ib Lansky-Otto	Anders Hultquist
Dormond, Philipp-Andre		Bo Nilsson	Thomas Jennefelt
<i>Ernst Johnsons stipendiefond</i>	20 000	Lennart Nord	Pär Lindgren
Lindholm, Stefan		Börje Westerlund	Karin Rehnquist
<i>Ruth och Sven Lindqvists fond</i>	15 000		
Lunde, Bergljot Hedda		TIDSTROGNA INSTRUMENT	INSTRUMENTTEKNIKER
<i>Ruth och Sven Lindqvists fond</i>	15 000	<i>Clas Pehrsson</i>	<i>Anders Askenfelt</i>
		Bertil Färnlöf	Lars Jönsson
		Leif Grave-Müller	Tore Persson
		Peter Söderberg	Kenneth Schlaich
		Ulrika Westerberg	Roland Wiklund
STIPENDIEJURYER 2006		GITARR	ACCORDEON
SÅNG	ACKOMPANJEMANG	<i>Göran Söllscher</i>	<i>Göran Malmgren</i>
<i>Märta Schéle</i>	FREUND/PAULI	Mats Bergström	Håkan Elmquist
Curt Appलगren	<i>Stefan Bojsten</i>	Göran Josefsson	Lars Holm
Gunnel Bohman	Greta Erikson	Gunnar Spjuth	
Matti Hirvonen	Bengt-Åke Lundin		
Christina Högman Sparf	Birgitta Svendén	ORGEL	HARPA
Eva Nässén	Iwa Sörenson	<i>Johannes Landgren</i>	<i>Göran Malmgren</i>
	Britt Marie Aruhn adj.	Ralph Gustafsson	Christine Mülbach-Eriksson
PIANO	VIOLIN/VIOLA	Olle Johansson	
<i>Staffan Scheja</i>	<i>Ulrika Jansson</i>	Mattias Wager	
Bengt Forsberg	Christian Bergkvist		
Anders Kilström	Henrik Frenidin		
Hans Pålsson	Bernt Lysell		
Fredrik Ullén	Sven-Ole Svarfvar		
BOON			
<i>Inger Wikström</i>			
Lilian Carlsson-Nyqvist			

In memoriam

Ledamoten, Hovsångerskan Birgit Nilsson avled den 25 december 2005. Här återges Professor, Hovsångerskan Kerstin Meyer-Bexelius minnesord som ej publicerades i årsskriften för 2005.

Meddelandet att Hovsångerskan BIRGIT NILSSON avlidit på juldagen 2005 nådde världen den 11 januari 2006, samma dag som hon begravdes i sin barndoms kyrka i Västra Karup. Det drabbade inte enbart oss älskare av klassisk musik och opera utan alla hennes vänner och kollegor runt om i världen. Alla som mött denna spontana och mänskliga storsångerska via radio, tv, sommarkonserter etcetera greps av budet och insåg att vi förlorat en av Sveriges genom tiderna största sångerskor. Birgit Nilsson var en i ordets bästa bemärkelse populär artist.

Birgit Nilssons karriär är unik och har redan under hennes livstid tagit sagans form: Flickan från pappas betfält i Skåne som med ihärdighet, okuvlig energi och en aldrig sviktande inre tro på sig själv och den gåva naturen skänkt henne, banade sig väg till den absoluta toppen, i den av konkurrens hårt styrda operavärlden.

Inte utan motstånd! Först hemifrån – vem skulle ta över gården? – Sedan från oförstående sånglärare som inte insåg storheten i den ännu ej färdigslipade ädelstenen och därefter en viss tvekan från teaterledningens sida under hennes första år vid Kungl. Teatern i Stockholm, där hon debuterade som Agathe i Friskyttan direkt efter studietiden i Kungl. Musikhögskolans sång- och operaklasser.

Trots ett fantastiskt inhopp som en rasande intensiv Lady Macbeth 1947, vilket väckte berättigad beundran och spådomar om kommande världskarriär, tog karriären inte riktigt fart här hemma. Hon började dock uppmärksammas alltmer utomlands. Konserter i Berlin, Idomeneo i Glyndebourne, Beethovens 9:a i Bayreuth blev stationer på vägen. Rösten slipades. Hon berättar själv i sina memoarer om hur hon, svårt indisponerad, inför sin debut som Elsa

i Lohengrin i Bayreuth, i panik tvingade sig till att sjunga hela rollen med en närmast Mozarts tonansats och därmed fann sin egen speciella sångteknik, den som fick höjdtönen att gnistra som diamanter och bära över vilken orkester som helst.

1954 föddes så *skådespelerskan* Birgit Nilsson. I Göran Genteles uppsättning av Salome mötte vi inte bara en stor sångerska vars sångkonst nu nått perfekt balans: ton, text, nyanser, intonation – allt stämde. Nu fanns där även en aktris med total kontroll av rollens alla uttryck och utspel.

Resten är historia. Världen låg öppen för Birgit Nilsson: Wien, München, La Scala (första utländska sångerska som fick äran att inviga säsongen), Paris Teatro Colon, San Francisco för att nämna några. Och så Metropolitan där hennes Isolde fick rubriker på tidningarnas förstasidor och där hon under en föreställning »avverkade« en tenor för varje akt. Rubrikerna följde sedan Birgit Nilsson!

I Bayreuth befästes hennes rykte som världens främsta Isolde och Brünhilde. Wagnerrollerna liksom Strauss' hjälttinnor passade henne perfekt. Ofta sjöng hon sina roller för första gången i Stockholm. Målmedvetet och klokt vidgade hon sin repertoar, hela tiden medveten om att rösterna måste behandlas med respekt. Spänna bågen ja! Men på röstens villkor!

I Stockholm föddes hennes Salome, Turandot, Isolde, Brünhilde, Elektra med flera och som sista nya stora roll Färgarhustrun i »Die Frau ohne Schatten«. Hon fann konstnärlig trygghet i att pröva ut sina roller hemma där hon visste sig vara bland vänner.

Mellan de tunga rollerna roade det henne att överraska publiken. Hon fick wienarna på knä med »Wien Du Stadt meiner Träume«. Hon menade för övrigt varje ord; hon älskade verkligen Wien, och wienarna henne! Amerikanerna jublade när hon dansade in på Metropolitanens scen sjungande »I could have danced all night«. Hennes humor och glada skratt »gick hem i stugorna« när hon intervjuades av Lasse Holmqvist i tv:s »Här har du ditt liv« och blev hela Sveriges Birgit.

Birgit Nilssons karriär kom att helt sammanfalla med den explosionsartade utvecklingen av grammo-fonindustrin under den andra hälften av nittonhund-ratalet. De konkurrerande bolagen exploaterade sina stjärnor i en strid ström av LP:s och senare CD:s. Det blev ett relativt fåtal musiker/sångare som i påkos-tade inspelningar kunde höras runt hela världen, av-lyssnas hemma i lugn och ro eller med freestyle på bussen eller under träningsrundan. Fixstjärnorna var nåbara överallt och Birgit var en av dem, och tack vare alla hennes inspelningar kommer musikälskare i all framtid att kunna njuta återklngen av denna ena-stående röst och ett lysande konstnärskap.

1984 gjorde Birgit Nilsson sin sista turné i Tyskland och drog sig sedan utan åthävor tillbaka till sin barn-doms älskade Skåne. Hon fortsatte dock att verka ge-nom »masterclasses« och delade vart annat år ut sitt stipendium vid en konsert i Västra Karups Kyrka till unga lovande sångare. Hon gav med sitt namn som hedersledamot glans åt bland annat Operavännerna och Wagnersällskapet. Som hedersordförande i Dal-halla Vänförening fyrade hon av pistolskottet som invigde Dalhalla. Kungl. Musikhögskolan instiftade en professur i sång som bär hennes namn.

Hon blev ett sångens monument under sin livs-tid, hyllad och ärad som få med medaljer och ord-nar, hedersdoktorat och hederstitlar i mängd. Svensk hovsångerska 1954, österrikisk Kammersängerin 1968, tysk dito 1970, förlänades Litteris et Artibus, Illis Quorum, Kungl. Teaterns guldmalj. Hon blev kommandör av Vasaorden liksom Commandeur des Art et des Lettres samt kommandör St Olavsorden i Norge, tilldelades Ingenio e Arte i Danmark och fick tyskt Verdienstkreuz 1:a klassen samt ett antal ordnar var hon drog fram.

Birgit Nilsson blev ledamot av denna Akademi 1960 och förlänades 1961 medaljen »För tonkonstens främjande«.

Men inte bara monument! Hon blev även stilbil-dare, någon att mätas mot för många unga sånger-

skor som med skräckblandad förtjusning fick höra sig nämnas som »en ny Birgit Nilsson«.

Nej det blir ingen ny Birgit Nilsson. Det kommer många fina till och med lysande sångerskor att följa i hennes spår, inspirerade av hennes enastående konstnärskap och sporrade av hennes livsverk.

Men hon var BIRGIT – helt unik. Vi kan bara tacka för vad hon gav och glädjas åt vad vi fick!

Kerstin Meyer Bexelius

Den 14 februari 2006 avled klarinettisten PUTTE WICKMAN, med hans bortgång har den svenska jazzmusiken förlorat en av sina främsta företrädare och det svenska musiklivet en av sina största personligheter.

Putte Wickmans liv kom att sammanfalla med nästan hela den svenska jazzhistorien, sin första skiva spelade han in 1945, samma år som tidningen *Expressen* utsåg honom till den främste på sitt instrument. Många betraktar den så kallade Parisorkesterns stora framgångar vid den första europeiska jazzfestivalen i Paris 1949 som den svenska jazzens internationella genombrott, i gruppen fanns bland andra generationskamraterna Arne Domnérus, Alice Babs Sjöblom och Putte Wickman, bland övriga festivalmedverkande märktes Charlie Parker och Miles Davis.

Att Putte Wickman (eg. Hans-Olof) skulle bli musiker var ingen självklarhet i det wickmanska grosshandlarhemmet i Borlänge, snarare motarbetades sonens tankar, en juristbana ansågs mycket säkrare. Men flytten till Stockholm och gymnasiestudierna kom samtidigt att innebära nära kontakt med jazzmusiken inte minst på Nalen och redan våren 1944 fick Putte Wickman sitt första engagemang i Hasse Kahns orkester. Sommaren 1944 tillbringades på Strand i Båstad med en grupp som bland andra innehöll herrar John Hylbom och Gustav Gröndahl från Hovkapellet och pianisten Sixten Ehrling. Fyra år senare bildade Putte Wickman sin första egna sextett, vid pianot fanns den blinde pianisten Reinhold Svensson

som även kom att bli gruppens arrangör. Denna sextett betraktades som stilbildande i sin konstellation där Goodman-jazz blandades med modern Lennie Tristano-harmonik. Under denna period ägnade sig Putte Wickman även åt eget storband och sånggruppen Ögonstenarna, framförallt på Gröna Lund och på det egna dansstället Puttes vid Hornstull.

Men pop och rock skulle komma att ta över den improviserade musiken, folkparkerna som varit många orters kulturcentra och många musikers arbetsplats slog igen, Nalen stängde redan 1960 och jazzmusiker- nas arbetsmöjligheterna minskade drastiskt.

Nu skulle Putte Wickman komma att ägna sig åt musicerande i mer kammarmusikaliskt format, dessutom med en repertoar som utökades åt det klassiska hållet. Tillsammans med violinisten Svend Asmussen och under olika perioder pianisterna Leif Asp, Lars Roos och Ivan Renliden konserterade Wickman i en rad kyrkor runt om i Skandinavien, kyrkorna var fyllda till bristningsgränsen av ivriga lyssnare. Här blandades Telemann, Händel och Mozart med Ellington, Gershwin och Cole Porter.

Under många år var Wickman kapellmästare i Hylands Hörna, övriga musiker i denna grupp var Leif Asp, Simon Brehm och Sture Kallin.

Från mitten av sjuttioalet blev solistengagemangen i svenska symfoniorkestrar fler och fler, ofta kombinerades en klassisk solokonsert med en avdelning improviserad musik och publiktrycket vid dessa konserter var stort. Bland de tonsättare vars solokonserter Putte Wickman spelade kan nämnas Mozart, Crusell, Copland, Hindemith, Finzi och Bernstein.

Sven-David Sandström tillägnade Wickman en solokonsert som uruppfördes med Göteborgssymfonikerna, andra verk av Sandström som till exempel Frihetsmässan och det musikdramatiska verket Sankt Görän och draken innehåller också partier för denne jazzmusiker. Att Putte Wickman gav sig in i den klassiska solokonsertens värld var ett utslag för den musikaliska nyfikenhet han hade, under hela sitt

musikerliv fortsatte han ständigt att utvecklas, sin teknik och musikaliska fantasi finjusterades under åtskilliga timmar varje dag.

Men den seriöse Wickman ersatte aldrig jazzmusikanten.

Redan tidigt inspirerades Putte Wickman av kända kollegor som Artie Shaw och Benny Goodman men när musikformerna stilistiskt utvecklades under femtiotalet blev det framförallt Buddy de Franco och Tony Scott som fick Putte att inspireras till en personliga stil som på många sätt var omisskänlig.

Internationellt sett var Putte Wickman en av de mest kända svenska jazzmusikerna, redan 1959 erbjöds han att etablera sig i USA och bilda ett band med amerikanska musiker, men avböjde. Under närmare fyrtio år var han en ofta sedd gäst i det amerikanska musiklivet och spelade ihop med en rad av de mest namnkunniga som Stan Getz, Lee Konitz, Ben Webster, Coleman Hawkins, Roger Kellaway, John Lewis och Eddie Davids.

Genom åren fick Putte Wickman en rad utmärkelser, bland annat Illis quorum 1994, den franska utmärkelsen Django d'Or 1998 Master of Jazz, Litteris et artibus 2005.

I Putte Wickmans ton kombinerades musikalisk värme med teknisk briljans, hans spel kännetecknades av lätthet och elegans och en fenomenal snabbhet. Även den personliga tonbildningen, den musikaliska fantasin och den harmoniska djärvheten hör till Wickmans speciella signum.

Många musikkritiker och jazzinitierade betraktar Putte Wickman som en av de stora jazzsolisterna jämte klarinettister som Benny Goodman, Artie Shaw och Buddy de Franco. Han har på ett övertygande sätt givit instrumentet en profil i jazzens utveckling efter swingeran.

Genom åren blev Putte Wickman en synnerligen folkjär artist, hans starka scennärvaro med en blandning av skämt och allvar grundlade denna popularitet.

Hans åttiöårsfirande blev något av en riksangelägenhet, han hyllades landet runt i en rad fullsatta konserthus. Till dessa konserter omdiktade Akademi-ledamoten Povel Ramel sin text Det gamla gänget till: »Vi är det gamla gänget som spelar så länge ljuset är tänt«. Nu har ett ljus slockat och scenen känns lite mörkare.

Putte Wickman blev ledamot av denna akademi 1994.

Gustaf Sjökvist

ERIK BERGMAN är borta. Född under den nationalromantiska Nordens sena blomstring ville han strax annat: något nyare, närhetsupplevelser med det fjärranliggande. Han fann det, gjorde det till sitt eget och hämtade det hit och till nuet.

Han var experimentator, exotiker, opponent – slagverkets och talkörens mästare, kolorismens och fjärrhorisontens poet, absurditetens humorist och fantastiker. Hans väg förde från Morgensterns Lalula till Huldéns Hä Li Bomp, från det forna Egypten till Solveig von Schoultz' land. Han var internationalist, och antiromantiker – fast han inte gillade negationer.

Men nu ser vi honom som klassiker och universalist, och att världen runt resenären hade återvänt hem. Den oupphörliga experimentören var ju perfektionist, de extrema stämningarnas entusiast var ju balansens mästare. Det apartas sökare blev alla själs-tillståndssångare.

Matti Lehtinen sjunger, kör och orkester är med: Noa! Kallelse från Gud, djuren kommer med sin fantastiska mångfald, vattnet hotar och destruerar. Till slut lovsjunger den återfrälsta jorden Elohim och Adonai. Lyssnom i dag till vokalkonserten Noa – kanske Eriks mest representativa, mest vidsynta, mest lysande arvsskatt för oss.

Eriks musik är otänkbar utan Solveig von Schoultz poesi. Det vackraste i svensk diktning går in i och blir det bästa och sannaste i ny musik.

Bland de sista verken lyser två stora a cappellakörer, där Kalevala blir en ny och subjektivt sedd realitet. På finska i Lemminkäinen och på svenska i Huldéns autentiska Kalevala-språk i Väinämöinen.

Vad två språk, två stämmor i nära och harmonisk kontrapunkt kan betyda i en kultur och ge, därom hade Erik mycket att visa – kanske undervisa.

Operan Det sjungande trädet i Berlin, Borealis i Washington DC – världen var Bergmans forum. Hans manuskript bevaras i Sacher-fondens samling i Schweiz.

Men Erik vandrar nu bland Tuonelas hjordar.

Erik Bergman är nära.

Erik Bergman avled den 24 april, invald 1961.

Paavo Heininen

Den 12 juni avled tonsättaren GYÖRGY LIGETI och därmed förlorade det internationella musiklivet en av sina absoluta centralgestalter under andra halvan av sin absoluta centralgestalter under andra halvan av sin nittonhundratalet. Hans enorma betydelse kan ännu knappast överblickas, utan detta får bli en uppgift för framtida musikforskare. En så omfattande och mångfacetterad gärning som Ligetis kan naturligtvis inte heller sammanfattas på några korta rader och det följande får bli några fragmentariska och kalejdoskopiska personliga minnesbilder av en av vår tids största.

Ligeti föddes i den lilla staden Tirnaveni i Transsylvanien, då som nu tillhörande Rumänien men historiskt en integrerad provins i den ungerska delen av den gamla dubbelmonarkin. Ligetis föräldrar tillhörde båda den betydande ungerska delen av befolkningen. Fadern var bankman, sedermera en författare av socialistiskt färgade böcker i ekonomi, och modern var läkare. Båda var skolade i Budapest och höll styvt på sin ungerska identitet; ingen av dem kunde ens tala rumänska. De var sekulariserade judar och tog ingen del i det judiska församlingslivet, något som också skulle komma att gälla Ligeti själv.

När Ligeti var sju år flyttade familjen till provins-

huvudstaden Cluj som också var regionens kulturella centrum. Där fanns både symfoniorkester och operaföreställningar som flitigt besöktes av familjen Ligeti. Denna hade ett starkt intresse för musik, men det musicerades inte i hemmet. När Ligeti låg efter sina föräldrar för att få ta pianolektioner, sade hans far nej med motiveringen att sådana lektioner inte skulle tjäna något till. Det var inte förrän vid närmare femton års ålder som Ligeti slutligen fick tillstånd att ta sådana lektioner. I hemmet fanns inget piano, men Ligeti fick tillstånd att använda ett sådant hos en granne. Där tillbringade han åtskilliga timmar om dagen i, som han själv uttryckte det, pianistisk besatthet. Han var emellertid klart medveten om att han aldrig kunde bli någon pianovirtuos och lika medveten om att det var tonsättare han skulle bli. Han skaffade sig elementära musikteoretiska kunskaper genom böcker lånade på biblioteket, och det är också från denna tid hans första kompositionsförsök daterar sig.

1941, samma år som Ungern tog över förvaltningen av Transsylvanien, var det dags för Ligeti att söka in vid konservatoriet i Cluj, vilket var lättare sagt än gjort därför att den nazistiska ungerska Horthy-regimen infört lagar avsedda att utestänga judar från högre utbildning. Trots detta lyckades Ligeti ta sig in på Cluj inte alltför högklassiga konservatorium, där den konservativa och föga framstående tonsättaren Ferenc Farkas blev hans första kompositions lärare. De första krigsåren gick Cluj ganska störningsfritt förbi men situationen skärptes efter hand, och 1944 tvångsrekryterades Ligeti till en grupp judiska tvångsarbetare. De framryckande ryska styrkorna kom efter hand allt närmare och det gick snart upp för honom att tyskarna skulle komma att likvidera tvångsarbetarna innan de drevs ut från Ungern. Han bestämde sig därför att försöka rymma. Historien om hur han lyckades sticka sig undan i skogen och där efter till fots ta sig över till den ryska sidan av fronten liknar närmast manuskriptet till en actionfilm. På

detta sätt räddade han emellertid livet. Så bra gick det inte för de andra medlemmarna av hans familj. Hans far och bror mördades i koncentrationslägren och hans mor slapp undan Auschwitz med livet endast därför att tyskarna ansåg sig behöva hennes tjänster som läkare.

Efter kriget begav sig Ligeti till Budapest, där han blev antagen som elev vid Lizst-akademien. Kompositionslärare där var Sándor Veress, som övertagit Bartoks lärostol. Veress var en kompetent kompositionslärare av traditionellt snitt, men någon Bartok var han förvisso inte. Den ledande personligheten vid akademien var istället Zoltán Kodály, som Ligeti kom att beundra som komponist men som han inte hade mycket till övers för som person. Denne krävde att Ligeti skulle delta i arbetet att transkribera och bearbeta folkmusik från Balkan, vilket han också gjorde med begränsad entusiasm. Många av hans kompositioner från akademitiden utgörs emellertid av körbearbetningar av främst transsylvansk folkmusik. Kodály hjälpte emellertid så småningom Ligeti till en tjänst som teorilärare vid konservatoriet, något som passade honom bättre. Det europeiska avantgardets kompositoriska landvinningar var i stort sett okända vid konservatoriet och det lilla de visste väckte föga anklang bland de ledande personligheterna. Ligeti lyckades emellertid efterhand att få sig en del musikalier och skrifter tillsända per post, vilket han beskriver som en stor uppenbarelse och det blev dessutom i begränsad omfattning möjligt att lyssna till radioutsändningar från väst. Allt detta fick honom att besluta sig för att på något sätt ta sig över till väst. Detta lät sig emellertid knappast göra på laglig väg, och Ligeti var dessutom numera på väg att gifta sig, hade en relativt tryggad existens som lärare vid konservatoriet och började bli lokalt etablerad som tonsättare.

Allt sattes emellertid på sin spets genom revolten i Ungern 1956 och ryssarnas fasta beslutsamhet att krossa den med vapenmakt. Tusentals ungrare flydde över gränsen till Österrike och Ligeti beslöt sig för att

följa deras exempel innan ryssarna hunnit skaffa sig ett fast grepp över gränstrakterna.

När Ligeti kom till Wien hade han redan en verklista med hundratalet kompositioner bakom sig, men var helt okänd utanför Ungern. Att en ny era i hans skapande nu skulle inledas markerade han genom att helt drastiskt förbjuda framföranden av alla hans verk från Ungerntiden, ett förbud som sedermera lyckligtvis luckrades upp en hel del. Wien blev en besvikelse för Ligeti. Musiklivet där gick på i gamla hjulspår, och de få mer avantgardistiska tonsättare som fanns, sådana som Apostel, Cerha och Haubenstein-Ramati hörde inte hemma bland avantgardets större ljus och hade föga eller inget stöd i det lokala musiklivet. Wientiden blev för Ligeti främst en tid av studier under vilken han på förvånansvärd kort tid hann tillägna sig alla avantgardets landvinningar, om vilka han dessförinnan varit i stort sett okunnig.

Ligeti ville vidare till Köln. Där fanns Stockhausen och Kagel och där låg den av Ligeti hett åtrådda elektronmusikstudion. Vid sin ankomst till Köln på nyåret 1957 var han inte sen att ta kontakt med Stockhausen och Kagel, men hans främste gynnare blev elektronmusikstudions grundare och chef Herbert Eimert, en numera nästan glömd elektronmusikpionjär. Eimert skaffade Ligeti en blygsamt avlönad anställning vid studion, där dess tonmeister Gottfried Michael König blev hans läromästare. Under de två följande åren komponerade Ligeti där två verk, Glissandi och Artikulation, av vilka åtminstone det sista förtjänar en viss uppmärksamhet eftersom det förebådar en del särdrag som sedan skulle bli centrala i Ligetis komponerande. Ungefär samtidigt påbörjade Ligeti den komposition som skulle bli hans genombrottsverk, orkesterstycket Apparitions. Där introduceras många stilelement som skulle bli karaktäristiska för tonsättaren, till exempel låga, harmoniska clusters och kontinuerliga förändringar i stråkklangen, åstadkomna genom växlingen mellan olika speltekniker, inte minst ett flitigt användande av col

legno, samt extrema dynamiska språng där partier på hörbarhetens gräns abrupt avbryts av plötsliga och våldsamma klangmassor. Stycket blev ett av de mest uppmärksammade inslagen vid ISCM-festivalen i Köln 1960, kanske inte minst därför att den dominerande seriella kompositionstekniken inte alls används. Konstnärligt är stycket knappast övertygande och kan av en sentida lyssnare mest uppfattas som en provkarta av instrumentella effekter men i avsaknad av en bärande logisk stomme. Proportionerna i stycket var tänkt att bestämmas av de sedermera så populära fibonacciserierna, men Ligeti gjorde så många avsteg från dessa att de knappast längre är skönjbara. För Ligeti innebar emellertid Apparitions att hans status inom avantgardet, där han dittills uppfattats som en tonsättare av rätt ordinära elektronmusikstycken, i ett slag höjdes avsevärt. ISCM-festen i Köln ledde emellertid också till en brytning mellan de två huvudfigurerna Kagel och Stockhausen, en brytning som kom att övergå i en livslång fiendskap. Båda parter försökte enrollera Ligeti i kampen, men han, som uppskattade dem båda ville inte ta ställning mellan dem. Båda kom därför att betrakta honom med misstänksamhet och uteslöt honom ur sina inre kretsar, vilket gjorde hans ställning i Köln så pass svår att han bestämde sig för att återvända till Wien.

Efter Apparitions började Ligeti genast att arbeta på den komposition som skulle bli hans första mästerverk, nämligen orkestertycket Atmospheres. Detta verk innebar något radikalt nytt. Ligeti hade redan tidigare planerat ett verk med detta namn i elektronmusikstudion i Köln, men den dåför tiden ganska primitiva apparaturen medgav inte att hans intentioner kunde realiseras. Han avbröt därför arbetet och bestämde sig i stället för att använda orkestern för sina syften. I Atmospheres underlagras en långsamt föränderlig klangkropp av kontinuerliga mikropolyfona förlopp och berikas av snabba, individuellt knappt hörbara korta melodiska fragment. Uruppförandet vid Donaueschingen-festivalen 1961 blev en

enorm framgång som gav verket en bofast plats på repertoaren och som i ett slag placerade tonsättaren i avantgardets centrum.

Typiskt för Ligetis stora flexibilitet är att han samtidigt med komponerandet av Atmospheres intresserade sig för den anarkistiska Fluxus-rörelsen, kanske främst manifesterat i Trois bagatelles skriven för rörelsens frontfigur, pianisten David Tudor och av Poème Symphonique för 110 metronomer, uruppfört vid Gaudeamusveckan i Hilversum 1962.

Samtidigt med Poème Symphonique började Ligeti skissa på ett annat av sina mästerverk, vokalverket Avantures till egna, fonetiska texter. Här använde sig Ligeti av vokala effekter som gick långt utöver traditionell sång. Verket är trots sina många innovativa effekter förvånansvärt homogent och kom också att bilda skola för många försök till utvidgning av det vokalmusikaliska språket. Ligeti följde sedan upp Avantures med ett liknande verk, Nouvelle Avantures. Verken fann en genial uttolkare i Bruno Maderna. För mig personligen, som intresserade mig starkt för nya vokalklanger, blev dessa stycken en prövosten som i Madernas tolkningar på grammfon under två års tid praktiskt taget dagligen snurrade på min skivtallrik.

Vid det laget hade Ligetis förbindelser med Sverige redan etablerats. Efter ett första besök 1959 inleddes året efter Ligetis långa rad av mer än månadslånga sejourer vid Musikhögskolan, som kom att sträcka sig sextioåret igenom. Han etablerade också livliga kontakter med svenskt musikliv, manifesterade inte minst genom de förnämliga tolkningar av Apparitions och Atmosphères som Sixten Ehrling och Stockholmfilharmonikerna gjorde 1961 och 1962 och genom den långa rad av förnämliga beställningsverk Ligeti skrev för svenska beställare. Under Stockholmsåren lärde han sig också en nästan perfekt svenska, som satt gott i livet igenom. Själv minns jag honom som en inspirerande, livlig och ständigt talande person som med aldrig falnande entusiasm och det ostyriga håret

spretande i alla väderstreck ivrigt lade ut texten om det ena eller andra.

För mig etablerades en närmare bekantskap med Ligeti 1961–62 genom deltagande i en orgelworkshop som han ordnade tillsammans med Karl-Erik Welin i avsikten att undersöka de olika möjligheterna att på orgeln skapa långa sjok av kontinuerligt föränderliga klangmattor av den typ som med så stor framgång använts i *Atmosphères*, och som möjliggjordes genom att det på orgeln gick att spela kontinuerliga strukturer praktiskt taget hur långa som helst. Det resulterande stycket *Volumina*, färdigt 1962, har också blivit ett nyckelverk inom orgelmusiken av samma dignitet som *Atmosphères* inom orkestermusiken.

Det märkligaste av de beställningsverk Ligeti skrev för svenska beställare är hans *Requiem* han skrev på uppdrag av Sveriges Radio, kuriöst nog för att framföras vid en konsert för att celebrera Nutida Musikseriens tioåriga existens. Detta *Requiem* är helt profant och saknar alla religiösa övertoner. I stämningläget är det snarast en pendang till Ingmar Bergmans några år tidigare tillkomna film *Det sjunde inseglet*. Det finns väl ingen som utan stor gripenhet kan åhöra detta *Requiem*, där Ligeti förövrigt fullkomnar de vokala landvinningarna från *Avantures* och *Nouvelles Avantures*.

I slutet av sextioalet kontaktades Ligeti av Stockholmsoperans chef och mästeregissör Göran Gentele som ville beställa ett verk, som inte skulle vara en konventionell opera utan »en komposition för ett operahus«. Vad man hade i tankarna var närmast en vidareutveckling av landvinningarna i *Avantures/Nouvelle Avantures* och *Requiem*. Gentele skulle vara djupt involverad i projektet från början, och Ligeti skrev i samråd med honom en libretto som fritt byggde på *Oidipus*-myten. Strax efter att detta libretto blev färdigt avled Gentele helt oväntat genom en olyckshändelse, och projektet fick skrinläggas. Det var bara att söka efter ett nytt uppslag och Ligeti bestämde sig, på förslag av sin dekoratör Meczies, för en adaptation

av Michael de Geloderodes pjäs *La Balade du Grand Macabre*. Ligeti blev snart entusiastisk över denna pjäs, som han beskriver som »bisarr, demonisk, grym men också djupt komisk«. Textadaptionen kom att utföras av Michael Mescke, som dock olyckligtvis var vida mer till sin fördel som marionettmanipulator än som författare.

Premiären i Stockholm 1978 blev ett stort internationellt evenemang och en publiksuccé, även om ett cirkulerande bon mot beskrev operan som »svår att spela, svårare att sjunga och allra svårast att fatta«. Mottagandet bland de professionella bedömarna var dock mera blandat. Man fann de snabba sprången mellan till exempel det groteska och det sublimala och de många olika musikaliska stilgrepp som avlöste varandra i snabb takt diskutabla ur helhetssynpunkt. Operan kom emellertid snabbt till framföranden vid många av världens främsta operahus. Ligeti själv var inte särskilt nöjd, bland annat fann han resultatet mera konventionellt än han tänkt sig, och gjorde smärre eller något mera genomgripande ändringar i verket inför snart sagt varje uppförande, framförallt gällde ändringarna texten, ur vilken de ursprungliga talade partierna gradvis försvann för att i den sista och mest genomgripande bearbetningen så sent som 1997 vara helt försvunna. Även musiken hade då genomgått en ganska radikal revision. Huruvida denna sista bearbetning verkligen innebar någon förbättring är föremål för diskussion. Klart står emellertid att *Makabern* trots vissa brister vunnit i längden och idag framstår som ett av de få operaförsöken från det sena nittonhundratalet som fortfarande är aktuellt för iscensättningar.

Det är uppenbart att turerna kring *Makabern* var svåra för Ligeti och det dröjde tre år innan han återkom med något större verk. Jag måste här tyvärr förbigå Ligetis åttiotalproduktion som trots flera högklassiga verk inte har den musikhistoriska och knappast heller den konstnärliga digniteten hos sextio- och sjuttiotalsproduktionen.

Ligeti kände själv att han på något sätt nått vägs ände och att en musikalisk och konstnärlig omprövning var av nöden. Under de möten jag hade med honom under åttiotalet hänvisade han med sin vanliga entusiasm till komponister hos vilka kanske nya musikaliska utgångspunkter stod att finna. Det kunde röra sig om så skilda musikpersonligheter som Revueltas, Scelsi och Nancarrow. De två förstnämnda förvånade mig en hel del, eftersom de tycktes mig stå på en låg musikalisk nivå i jämförelse med Ligeti själv.

Conlon Nancarrow, däremot är en tonsättare som med obönhörlig konsekvens och utan att låta sig påverkas livet igenom drev en monoman estetik, där alla musikens parametrar utom den rytmiska medvetet lämnades därhän. Ligeti var långtifrån den ende att entusiasmeras av den Nancarrowska musiken, framförd från rullar på mekaniska pianon där klubborna klätts med metall för att göra klangen distinkt och efterklangsfri för att den genomgående rytmiska kontrapunkten skall framstå så klart som möjligt. Samtidigt som fascinationen för Nancarrow fattade Ligeti ett glödande intresse för afrikansk polyrytmisk musik.

Ett första exempel på sin nya polyrytmiska metod framlade Ligeti i sin under stor vända tillkomna pianokonsert, som fullbordades 1992 men som påbörjades tre år dessförinnan. Ålderdomens huvudverk blev emellertid de pianoetyder som publicerades från 1985 och framåt i två fullbordade böcker och en tredje som var ofullbordad vid Ligetis död. Här är den rytmiska strukturen helt i centrum för intresset. De ytterst svårspelade etydena har bedömts olika. En del menar dem vara ett betydelsefullt steg i Ligetis och därmed nittonhundratalets musikskapande medan andra saknar den outtömliga klangfantasin och den fascinerande blandningen av kontroll, musikanteri och fantasmagori som tillförne kännetecknat Ligetis musik. Framtiden må döma om vilken värdering som blir den bestående, men i vilket fall lär ingen

kunna fränkänna deras komponist en särställning i det slutande århundradets musikskapande.

György Ligeti blev ledamot av denna akademi 1964.

Sten Hanson

Under sommaren gick en av ledamöterna av denna akademi, tillika violinisten och spelmannen PELLE JAKOBSSON, bort. Han blev invald i Akademien 1983 som efterträdare till Knis Karl Aronsson. Han var länge den ende spelmannen i Akademien.

Pelle Jakobsson var en mångsidig person, spelman på både fiol och vallhorn, violinist, folkskollärare, musiklärare och musikledare med betydelse för musiklivet i Orsa och landskapet Dalarna men också för svensk folkmusik både nationellt och internationellt. Hans inspelningar av vallåtar på både vallhorn, spelpipa och lur är några av de viktigaste och mest älskade inspelningarna av fäbodmusik från Sverige. Genom sin höga musikaliska kvalitet, ett sublimt och tekniskt perfekt framförande på svårspelade instrument har hans inspelningar kommit att bli en inkörsport till traditionell svensk folkmusik och en symbol för svensk fäbodmusik av närmast emblematiske dimensioner. Många, många har börjat spela vallhorn eller fått ett intresse för svensk folkmusik genom dessa inspelningar. Pelle Jakobsson har sålunda tillsammans med några få andra, som till exempel kulerskorna från Transtrand, starkt bidragit till att denna musik lever vidare och utvecklas idag.

Denna betydelse var dock knappast något som Pelle Jakobsson berömde sig av. Han var en ödmjuk person, med ett brett musikaliskt kunnande och verksamhet som sträckte sig utanför folkmusiken. Pelle Jakobsson var född i Säter 1928. Han började spela fiol vid 12 års ålder och studerade klassiskt parallellt med låtspel, där södra Dalarnas nestor på området, Ingvar Norman, blev hans läromästare. Vägen till fäbodmusiken gick via farbrodern, som gav honom ett horn som funnits i släkten. 1948 erövrade han Zornmärket

i silver och blev då Sveriges yngsta riksspelman. Zornmärket i guld blev han tilldelad 1972. Sedan 1950-talet har han som spelman genomfört otaliga turnéer både i Sverige och utomlands, framträtt i både radio och tv och på fonogram. Under studietiden vid folkskoleseminariet i Uppsala på 1940-talet vidareutbildade han sig också som violinist.

1951 kom han till Orsa som folkskollärare och han kom att arbeta som lärare i grundskolan i Orsa fram till pensioneringen 1993. Vid sidan av detta arbetade han som timlärare vid Orsa kommunala musikskola och var med och byggde upp denna livaktiga musikskola under många år som dess föreståndare. Han kom också tidigt med i Orsa spelmanslag och var en synnerligen aktiv person i det lokala musiklivet, i både kyrkokör och musiksällskap och som konsertarrangör. Han upptecknade och samlade in folkmusik från bygden och gav 2003 ut boken *Toner än från forna dar* ljuda där i skog och dal om två seklers traditionsbärare i folkmusikens Orsa. För sina insatser för det lokala musiklivet tilldelades han Orsa kommuns kulturpris 1988 och år 2000 fick han också Hugo Alfvén-priset. Pelle Jakobssons vallåstoner kommer att fortsätta att inspirera, idag och i framtiden. Hans gärning kommer inte att bli glömd.

Till slut några personliga minnen från Ole Hjorth: Under tiden runt 1948 hörde jag Pelle som solist med orkester i Romans d-mollkonsert i Gamla Uppsala kyrka. Jag vill minnas att vi träffades genom att vi hade samma fiollärare (Willy Böck vid Uppsala Musikskola) och vi spelade lite stråkkvartett ihop. Vi hade däremot ingen gemensam låtrepertoar. Under alla år sedan dess hade vi en fin kontakt. Jag upplevde honom som en suverän musiker och mycket fin människa. Under 1960-talet gjorde vi tillsammans med Björn Ståbi en välgörenhetskonsert på Värmlands nation i Uppsala som jag minns med stor glädje liksom en offentlig radiokonsert på 1970-talet i Köln på torget utanför Domen med Pelle, Assar Bengtsson, Björn Ståbi, Ivar Tallroth och jag Ole. Pelles hornspel

gjorde ett oförglömligt intryck på alla. På ett OMUS-projekt med svensk folkmusik för musiklärarna på КМН i början 1970-talet engagerades Pelle med horn och pipa – Vilken succé! Jag var stolt över att få äran att dela Hugo Alfvén-priset med Pelle Jakobsson som jag beundrade så mycket.

Pelle Jakobsson avled den 26 juni 2006. Han invaldes år 1983, ledamotsnummer 844.

Sven Ahlbäck och Ole Hjorth

Musikaliska Akademiens utländske ledamot nr 364 – den engelske dirigenten CHARLES FARNCOMBE – insomnade stilla den 30 juni på St. Mary's Hospital i London. Några utvalda vänner och hans dotter följde honom till graven; hustrun Sally hade avlidit i cancer tre år tidigare. Men den vänkrets han efterlämnar är så enorm, att flera organisationer nu har samlat sig till en manifestation för att hedra hans minne i St. Pauls Cathedral den 1 november.

1977 blev han Commander of the Order of the British Empire. Uppskattning från vår sida saknades inte heller. Under ett par decennier betraktade han Sverige till och med som sitt andra hemland. Mellan den 21 maj 1968 och den 11 augusti 1984 dirigerade han inte mindre än 270 opera- och balettföreställningar på Drottningholmsteatern. Eftersom han snart visade sig ha särdeles god hand med körsångare och i sitt bagage medförde aldrig tidigare framförda körverk av bland andra Händel, Elgar och Berlioz, inbjöds han ofta av landets konsertföreningar och operainstitutioner. Han tog sig även helhjärtat an bortglömda svenska körverk som Otto Olssons Requiem och Hilding Rosenbergs konsertversion av oratoriet »Josef och hans bröder«.

Förutom Drottningholmsteaterns förtjänsttecken och invalet till Musikaliska Akademien 1972 belönades han även med Nordstjärnan.

Skälet varför han överhuvudtaget kom till Sverige var för att Drottningholmsteatern behövde en specialist som kunde blåsa liv i Orlando furioso, en

Händelopera, vars sceniska krav passade sällsynt bra till några av teaterns bevarade sättstycken från Piccinis opera med samma namn och handling. Den hade spelats ett tjugotal gånger i början av 1950-talet och behövde nu fräschas upp. Vem kunde i så fall göra det bättre än den konstnärlige ledaren för Handel Opera Society i London – ett ideellt operasällskap som Charles Farncombe hade grundat 1955 tillsammans med den kort tid efteråt avlidne musikforskaren Edward Dent?

Gästspelet slog så väl ut att Farncombe omedelbart återengagerades. Redan följande säsong, i september 1969, kunde han presentera en exklusiv nyhet: hans egen rekonstruktion av den tredje och definitiva versionen av Händels »Il Pastor Fido«.

I Kungliga Operans före detta balettchef Mary Skeaping fann han en syskonsjäl som också brann för stilopera. Hennes encyklopediska vetande om barockens dansstilar samt hans egna erfarenheter av epokens ornamentala figursång förenades nu i denna dittills ospelbara ballet-opera från 1734 vilket i sin tur banade vägen för en internationell uppmärksamhet för Drottningholmsteatern även utan televisionens medverkan. Gästföreställningen av »Il Pastor Fido« i samband med Edinburghfestspelen 1974 betecknades av engelska kritiker som det bästa Händelframförandet på 200 år!

Sedan Charles Farncombe utsetts till Drottningholmsteaterns musikchef 1970 inleddes en blomstringstid för den glömda svenska 1700-talsmusiken med namn som Roman, Kraus och Naumann och kulmen med Abbé Voglers opera »Gustaf Adolf och Ebba Brahe«. Hans nydanande tolkningar av Rameau och Gluck, Rossini och Donizetti innebar också spännande utmaningar för många av våra unga sjöngare.

I sitt hemland låg det honom i fatet att han så gärna och ofta samarbetade med amatörer. Till skillnad från sina kolleger såg han aldrig ned på dessa, främst av det skälet att samtliga, även sjöngare och musiker av yrket,

i viss mån fortfarande var amatörer. Det vill säga när de konfronterades med uppgiften att tolka barockens musik eller det tidiga 1800-talets bel canto.

För honom föll det sig naturligt att sätta sig vid pianot och med sina snedvuxna fingrar och sitt aldrig sviktande tålmod och under många veckors obetald arbetstid söka hjälpa dem till rätta. Många bevarar dessa stunder i livslång tacksamhet.

Men det grundläggande skälet var att han själv mindes tiden som amatör utan tanke på att bli musiker på heltid. Det hade han nog förblivit om inte landet tvingats ut i krig.

Han var född i London den 29 juli 1919, och alltså tjugo år när England höll sin krigsförklaring. Sin just påbörjade ingenjörskarriär fick han lägga på hyllan när han anmälde sig till fallskärmstrupperna. Därför kom han att delta vid invasionen av Normandie. Jeepen han färdades i gick på en landmina som dödade kamraterna. Själv blev han allvarligt skadad, och tvingades släpa på sitt stelopererade ben så länge han levde.

Men för att sysselsätta sig under konvalescensen började han öva sig i att dirigera med en blyertspenna. Taktpinnen som han sedermera använde var heller inte större. Han tränade också upp sin förmåga att spela valthorn, bland annat bemästrade han Brahms horntrio på naturhorn. Sålunda inbjöds han att tillsammans med kollegerna i Wiens filharmoniker spela åttonde horn i den sista av Mahlers Kindertotenlieder, när Bruno Walter inför den berömda inspelningen med Kathleen Ferrier begärde dubbel uppsättning av valthorn.

Åren 1949–1951 gick han igenom Royal School of Church Music och Royal Academy of Music. Större nytta gjorde råden han fick av tonsättaren Ralph Vaughan Williams och dirigenten Sir Thomas Beecham. Av dem lärde han sig att hålla tusen kör-sångare på spetsen av sin taktpinne och föra dem in i pianissimots underbara värld. Hur väl det fungerade demonstrerade han på Scandinavium i ett oförglö-

ligt framförande av Händels Messias jubileumsvåren 1985.

Därefter försvann han från svensk horisont men gjorde sig lika oundgänglig på operan i Karlsruhe med sina Händeldagar och en årlig Händelfestival, senare också på Komische Oper i Berlin. Efter Malcolm Sargents död var det han som axlade ansvaret för de engelska jättekörerna.

I november före året förberedde han ett slags svensk comeback. Återigen med Messias, men denna gång med World Festival Choir i Gävles konserthus.

Precis före avfärd kollapsade han och tvingades inhibera sitt besök. Han återhämtade sig aldrig helt och hållet. Mot bättre vetande bestämde han sig ändå att dirigera avslutningskonserten i den walesiska musik- och dramafestival som han grundat redan 1962 i Llantilio Crosseny, eller på walesiska Landeilo Gresynni. Efter denna kraftprestation, som han med största ansträngning lyckades genomföra, bestämde han att detta hade varit hans absolut sista konsert i livet.

Det var den 21 maj i våras. På dagen exakt 38 år tidigare fick den svenska publiken för första gången stifta bekantskap med honom på Drottningholmsteatern.

Carl-Gunnar Åhlén

ELISABETH SCHWARZKOPF, Dame Olga Maria Elisabeth Fredrike Legge-Schwarzkopf, har avlidit i sitt hem i Schweiz den 3 augusti 2006.

Tysk Kammersängerin 1961, utländsk ledamot av denna akademi 1964, och 1966 fick hon Litteris et artibus av Gustav VI Adolf. Den överlämnades av prinsessan Sibylla vid Wienoperans gästspel med *Così* på Drottningholmsteatern. 1982 fick hon Unescos Mozart-medalj, 1986 blev hon Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres, 1992 blev hon Dame of the British Empire. Listan över hennes utmärkelser är lång. Som synes blev hon älskad i vårt land, som hon besökte första gången 1948.

Elisabeth Schwarzkopf föddes i norra Tyskland

och tillhörde en intellektuell familj. Fadern var lärare i klassiska språk och modern Elisabeth hemmafru. De båda Elisabethdamerna inte bara hade samma namn. De lär ha varit utseendemässigt mycket lika. Dottern Elisabeth fick en god humanistisk utbildning och visade tidigt intresse för musik. Hon spelade piano, gitarr, viola och orgel. Framför allt ville hon bli konsertpianist. Hon var enda barnet och hade starkt stöd hemifrån. Modern var henne till stor hjälp, kanske allra mest, då hon lyckades befria dottern från en mycket dominant lärare i sång på Musikhögskolan i Berlin. Under årens lopp hade det visat sig, att Elisabeth hade en förtjusande hög sopran. Hennes första ämne på högskolan blev då sång och det andra piano. Hon fick som lärare en mycket berömd mezzosopran, Lula Mysz-Gmeiner, vars uttrycksfulla Liedersjungande lär ha gjort intryck på Elisabeth, dock inte, som Elisabeth sa, hennes tutande sångsätt. Denna sångerska, vars storhet inte i något avseende ifrågasattes, blev nu Elisabeths lärare. I två och ett halvt år försökte hon göra Elisabeth till mezzo, vilket misslyckades. Till slut ryckte mamma in och såg till att Elisabeth fick en annan lärare, en doktor Egonolf, utanför högskolan. I och med detta blev Elisabeth den koloratursopran hon i grunden var. Nu gick hennes utveckling snabbt.

Att i det här läget inte ta upp hennes medverkan i NSP, det nationalsocialistiska partiet, vore fel. Det har kommit att bli av betydelse för hennes eftermäle, i väldigt hög grad på grund av hennes envetna förnekande av fakta. Det hela började på musikhögskolan i Berlin. Propagandamaskineriet startade med kraft. 1934 beordrades studenterna att varje söndag mellan klockan 10 och 13 följa politiska föreläsningar om Nationalsocialismens förträfflighet. 1935 blev hon medlem av NSP:s studentavdelning på Högskolan. Hon blev en tid Führerin. Till hennes uppgifter hörde bland annat att hålla ett öga på studenterna, så att de talade väl om Führern och partiet. Pappa tyckte inte om att hon gick in i partiet, men mamma såg

det som en möjlighet till sångkarriär. Under sin tid på Deutsche Oper i Berlin gick hon in som medlem i huvudpartiet. Efter kriget har hon inte bara under självvranssakans tid i Tyskland utan även i England och Amerika utsatts för hårda attacker från journalistkåren. New York Times kallade henne »NaziDiva«. Hon blev också portförbjuden i Amerika under ett antal år. Till slut blev hon tvungen att tillstå medlemskapet men förklarade det med att »det var som att gå in i ett fackförbund och få arbete«. Det anses, att hennes förnekande gjort henne större skada än medlemskapet i sig.

Elisabeth Schwarzkopf kom efter musikhögskolan till Deutsche Oper i Berlin, där hon debuterade som en blomsterflicka i Parsifal. Sitt genombrott fick hon med Zerbinettas parti. Hon stannade i Berlin i fyra år. Sedan tog Karl Böhm henne till Wien, där hon var med och byggde upp Wienoperans berömda Mozartensemble. Förutom alla Mozartroller inom det lyriska facket, kom Elisabeth Schwarzkopf att sjunga bland annat Mimi, Violetta, Rosina, Gilda, pagen i Maskeradbalen, grevinnan i Capriccio, i Rosenkavaljeren inte bara Fältmarskalkinnan utan även Sophie. Hon gjorde Anne Trulove vid uruppförandet av Rake's progress i Venedig 1951. Vid återinvigningen i Bayreuth 1951 sjöng hon sopranpartiet i Beethovens nionde symfoni, Eva i Mästersångarna och en Rhendotter, Woglinde. Mest ihågkommen blir hon nog som Grevinnan i Figaros bröllop och som Fältmarskalkinnan. Hon gjorde två bejublade föreställningar i Stockholm som Fältmarskalkinnan. 1949 lämnade hon Wienoperan för att sedan verka tillsammans med sin make, direktören för EMI i London, Walter Legge. Deras partnerskap började med en provsjungning, som hon gjorde för honom i Wien 1946. År 1953 gifte de sig. De kom att tillsammans utarbeta det förfinade, silvriga, många gånger litet kyliga sångsätt, som blev hennes. Förnämlig textning, ett oöverträffat legato och en genomarbetning av varje stavelse. Hon var också en romanssångerska av högsta klass. Hennes

repertoar var omfattande och hon gav romansaftnar under hela sitt liv. Hon kom att bli en förebild för det kvinnliga romanssjungandet, precis som Fischer-Dieskau blev för männen.

Elisabeth Schwarzkopf avslutade sin operakarriär med första akten av »Rosenkavaljeren« i Bryssel år 1971. Därefter fortsatte hon att under flera år ge romansaftnar.

Elisabeth Schwarzkopf kom också att verka som pedagog, med masterclasses och privat. Hon lär inte ha varit nådig, lika stora krav på eleverna som på sig själv. Generös var hon samtidigt. Hon tog sällan betalt och hon kunde bjuda på uppehälle.

Elisabeth Schwarzkopf finns givetvis på en mängd inspelningar, även som operettsångerska och ofta tillsammans med Nicolai Gedda. Hon närmade sig operetten med samma noggrannhet som allt annat.

Berit Lindholm

Den 22 oktober avled den tidigare förste konsertmästaren i Hovkapellets kontrabasstämman, THORVALD FREDIN.

Thorvald Fredin föddes i Söderhamn 1928, började spela violin vid åttaårsåldern för att sedan fortsätta med kontrabas i 16-årsåldern. Hans musikaliska utbildning och studier var mycket omfattande. Åren 1946–47 gick han på Folkliga musikskolan i Inggesund, mellan åren 1947 och 1952 studerade han vid Musikhögskolan i Stockholm och 1954–55 vid Akademie für Musik und darstellende Kunst i Wien. 1952 anställdes han i Hovkapellet och var kontrabasstämmans förste konsertmästare under åren 1958–94.

Han var medlem av Mozarteum i Salzburg, orkestern vid Volksoper och österrikiska radions orkester, Drottningholms kammarorkester 1952–74 samt var med och grundade Stockholms kammarorkester 1952 och Stockholms Sinfonietta 1980.

Thorvald Fredin var lärare vid Musikhögskolan i Stockholm 1961–94 och utgav »Kontrabasskolan« 1969, reviderad 1989. Åren 1980–94 undervisade han

på sommaren vid National Youth Orchestra i Kanada. Han framträdde i radio och television samt förekommer på skiva med verk för kontrabas och piano samt i konserter för kontrabas och orkester.

Som lärare vid Musikhögskolan var han mycket uppskattad och omtyckt av sina elever. Han hade en förmåga att med stor entusiasm vidarebefordra sina djupa kunskaper. Ofta spelade han själv på lektionerna för att visa hur man skulle öva svåra passager. Särskilt noga var han med stråkföringen och gjorde egna övningar för att förbättra elevernas stråkteknik. Många av Thorvald Fredins elever som finns utspridda i många orkestrar, har haft stora framgångar i det svenska och internationella musiklivet.

Thorvald Fredin var som stämledare mycket noggrann. I god tid före föreställningens början tog han plats i orkesterdiket för att gå igenom stämman, spela igenom solon och kontrollera att inskrivna stråk stämde. Kollegerna i stämman har vittnat om att man alltid kunde lita honom. Han utstrålade trygghet i sitt musicerande och hade ett mycket vänligt och sympatiskt sätt i umgänget med kollegerna.

Som solobasist spelade han på operans Maggini-bas, byggd 1597, och fick fram en mjuk, rund, varm och vacker ton.

Thorvald Fredin fick professors namn 1980 och blev ledamot av denna akademi 1977.

Åke Holmquist / Börje Ljungkvist

Den 2 november avled den utländske ledamoten, dirigenten SILVIO VARVISO. Schweizare till bördan var Silvio Varvisos början i yrkeslivet den då traditionella för en operadirigent. Efter studier vid musik-konservatoriet i Zürich inledde han sin bana vid en mindre teater, Stadsteatern i Sankt Gallen, där han vid 22 års ålder blev kapellmästare. Efter inte minst mycket tekniskt och rutinbefrämjande operettdirigerande kom han så fyra år senare till Operan i Basel där han blev musikchef 1956, en post som visade sig bli en språngbräda ut i operavärlden. När han, vid

40 års ålder, 1964 första gången kom till Stockholm och Operan var han därför redan en internationellt välrenommerad operadirigent med många framträdanden på bland annat Covent Garden i London, Metropolitan i New York och Wienoperan bakom sig. Den internationella karriären fortsatte, väldokumenterad genom många grammofoninspelningar, men Stockholmsoperan blev nu och sju år framåt en fast punkt i hans resande tillvaro. Här blev han förste kapellmästare 1965, ledamot av denna akademi 1967 och hovkapellmästare 1970.

Silvio Varviso trivdes uppenbart på Stockholmsoperan och här trivdes man med honom. Beundrade hans odiskutabla mästerskap, hans levande vitala musicerande, hans förmåga att locka fram differentiering och värme i orkesterklängen. Man inspirerades av den glada entusiasm som lyste om honom där han stod på pulten. När något gick speciellt bra kunde han då likna ett lyckligt barn som just öppnat en hett och länge önskad present. Sådant var man inte så van att se på pulten och det smittade. När det någon gång hände att det inte alls gick som han ville kunde han å andra sidan bli mycket ledsen, sårad som om det hade gällt en personlig förolämpning. Då kunde det hända att hans trogne bundsförvant, dåvarande operachefen Göran Gentele ryckte in för någon form av samtalsterapi. Molnen skingrades och solen sken igen!

Tveklöst betydde samarbetet och vänskapen med Gentele mycket. Såväl till det yttre som inre liknade de varandra. Nästan som bröder. Gentele hade redan när han knöt Varviso fastare till huset lockat med Wagner, Ringen inte minst. Varviso hade nämligen dittills nästan uteslutande arbetat med italiensk och fransk opera. Och Mozart förstås. Det var han berömd för, den repertoaren passade hans kynne ansågs det med rätta vilket dock gjorde att hans Wagner kunde motses med viss skepsis. Det tog sig sedan på sina håll i pressen uttryck i tveksamhet beträffande hans Wagneruppfattning. Den var förvisso annorlunda än

man var van vid här. Det var så vackert, klangligt avrundat, inga hårda kanter som jag minns det. Ibland ovanligt långsamt då han älskade att mejsla ut detaljer till magiska ögonblick av andlös skönhet.

Vad man än på sina håll här hemma ansåg så uppmärksammades det i Bayreuth som tog honom till sig strax efteråt.

Bakom hans till synes så spontana musicerande låg ett ingående och tålmodigt partiturstudium det förstod man om inte annat när man såg hans partitur. Han hade ett personligt system med olikfärgade pennor för instrumentgrupper, temposkiftningar, nyanser med mera. Partituret var fulltecknat, för att inte säga fullklottrat, och den dirigent som till äventyrs ville låna det att dirigera efter fick sannerligen kunna sina saker då notbilden var starkt skymd av alla dessa glada färger.

I Stockholm verkade dessa år tre till sina respektive institutioner fast knutna dirigenter. Förutom Varviso på Operan, Antal Dorati på Konserthuset och Sergiu Celibidache på Radion. Hos de tre institutionerna fanns en tendens att framhålla sin dirigent som den främste och finna de andras något överreklamerade. Så här efteråt kan det väl sägas ha varit en stimulerande, lite roande om än inte alltid helt sund konkurrenssituation. Denna akademi hade också den diplomatiska klokheten att så gott som samtidigt kalla alla tre till ledamöter!

Denna epok tog också slut samtidigt kring 1970. Varviso blev generalmusikdirektor i Stuttgart och fortsatte sedan resten av sitt liv som kär gäst på opera- och konserthus världen över.

Efter vårt samarbete med den Stockholmska Ringen i slutet av 60-talet gick det 30 år tills vi arbetade tillsammans igen. Det var i Oslo och gällde en så kallad revival av Rosenkavaljeren på Den Norske Opera. Varviso hade just kommit till stan när vi möttes i hotelllobbyn. Till det yttre var han sig lik men han mådde inte bra, det gnistrade inte om honom som förr. Nu talade han i stället ivrigt och detaljerat om sjukdom

och krämpor och framhöll sammanfattningsvis att han nog inte skulle vara i stånd att genomföra detta engagemang. Vet du om de har någon som kan ta över frågade han. Det visste jag inte men gick till den första repetitionen med onda aningar. Detta var ju inte den Varviso jag mindes. Men när han kommit upp på pulten var det det! Det lyste åter om honom som förr. Av vitalitet och musisk glädje!

Konstnären lever mest och bäst under utövandet av sin konst har det sagts men så påtagligt som den gången har jag aldrig fått bevittna det. Det var som Silvio Varviso nu åter stod där som en levande inkarnation av Carl Niensens berömda ord: Musik är liv och som detta outsläcktigt.

Folke Abenius



Nyinvalda ledamöter

MATS BERGSTRÖM, född 1961, gitarrist, växte upp i en musikerfamilj, mamma korist i Radiokören, pappa flöjtist. Han fick sin utbildning vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm och Julliard School of Music i New York. Det stora genombrottet fick han med inspelningen av Birger Sjöbergs sånger tillsammans med Mikael Samuelson. Därefter följde framgångarna med Die schöne Müllerin, tillsammans med Olle Persson där han själv transformerade pianostämman till gitarr. Kammarmusik är hans signum och genrebredden är påfallande. Han har till och från haft sin försörjning som musiker vid turnéer med populärartister. Mats Bergström verkar också som lärare vid Kungl. Musikhögskolan.



FOTO: MATS BÄCKER

MALENA ERNMAN, född 1970, är en synnerligen mångsidig och gränsöverskridande operaartist. Genom sitt konstnärskap bidrar hon till att bredda och förnya intresset för opera.

Malena Ernman fick sitt stora genombrott 1998 på Kungl. Operan i så vitt skilda roller som »Kaja« i Sven-David Sandströms »Staden« och »Rosina« i Gioacchino Rossinis »Barberaren i Sevilla«. Sedan dess är hela Europa Malena Ernmans arbetsplats. Hon gästar kontinuerligt operahus som de i Paris, Bryssel, Berlin, Wien, Glyndebourne med flera och sjunger under ledning av bland andra Daniel Barenboim, William Christie och René Jacobs.

Hennes repertoar sträcker sig från barock till nutid, i roller som »Nero« i Monteverdis »Poppeas kröning«, »Sextus« i Händels »Julius Ceasar« och via Mozart och Rossini-operor fram till uruppförandet 2005 av Boesmanns »Julie« (baserad på Strindbergs »Fröken Julie«), en roll skriven för Malena Ernman, på La Monnaie i Bryssel.

Malena Ernmans konsertverksamhet är omfattande. Även den, samt en rad cd-inspelningar präglas av kreativ nyfikenhet.

Våren 2008 återkommer Malena Ernman till Kungl. Operan med rollen »Angelina« i Rossinis »Askungen«.



FOTO: ERIK NILSSON

JOHANNES JOHANSSON, tonsättare och rektor, född 1951. Han läste först filosofi, idéhistoria och musikvetenskap innan han utbildade sig till kyrkomusiker, kompositör och körpedagog. Bland hans kompositions lärare kan nämnas Sven-Eric Johanson, Hans Eklund, Jan W. Morthenson och Brian Ferneyhough.

Han grundade 1986 Ensemble Ars Nova i Malmö vars konstnärlige ledare han var under tio år. 1999–2005 var han prefekt på Malmö Musikhögskola och 2004 valdes han till president för AEC (Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen). Som rektor för Kungl. Musikhögskolan i Stockholm sedan 2006 fortsätter Johannes Johansson sin gärning som engagerad ledare för den högre musikutbildningen i Sverige och Europa.

Under de senaste åren har han som tonsättare framförallt arbetat med vokalmusik och med musik för instrument och elektronik. Han har haft nära samarbete med flera olika författare bland andra Tomas Tranströmer, Eva Ström och Ylva Eggehorn. 2006 kom en cd helt ägnad hans verk – »Swift over the dark cave«.



CHRISTINA TOBECK, född 1950, studerade vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm och avlade där 1975 musikdirektörsexamen. 1975–82 deltog hon i Bo Wallners seminarier i formlära inom ramen för den teoripedagogiska utbildningen vid КМН liksom i de kompositionsseminarier som leddes av Wallner och Ingvar Lidholm 1975–82. Hon disputerade vid Göteborgs universitet 2002 på en avhandling om Karl-Birger Blomdahl. En musikbiografi med inriktning på förhållandet mellan ord och ton i hans tidiga produktion. Avhandlingen tilldelades 2002 års stipendium ur Hilding Rosenbergs fond för svensk musikvetenskap.

Christina Tobeck har sedan 1979 varit knuten till Sveriges Radio i olika befattningar. Hon har bland annat varit redaktör för Nutida musik 1979–89, chef SR:s musikbibliotek 1993–96 och är sedan 1998 producent vid Musikradio P2. Såsom sådan var hon 2002–05 ansvarig för det musikvetenskapliga magasinet Tontanken där såväl avhandlingar som övrig mu-

siklitteratur inom det musikvetenskapliga området recenserades. Hon arbetar nu med gestaltande och kunskapsberikande program med tonsättarporträtt av skilda komponister som bland annat Andreas Hallén, Dag Wirén, Paul Hindemith och Egon Wellesz.

Hon har ingått i redaktionerna för STM, FST och är sedan 2005 medlem av forsknings- och publikationsnämnden inom Akademien. Christan Tobeck var projektledare för Akademiens symposium ägnat Bo Wallner och är redaktör för symposierapporten Bo Wallner – pedagog, musikforskare, skriftställare, radiomedarbetare, mentor, ideolog vilken ingår i Akademiens skriftserie.

Christina Tobeck kommer att under 2007–09 att arbeta med ett forskningsprojekt Bo Wallner – en modernismens förkämpe i svenskt musikliv finansierat av Riksbankens Jubileumsfond.



KALEVI AHO, född 1949, tonsättare.

Studerade för Einojuhani Rautavaara och Boris Blacher. Tidigare verksam som lektor i musikvetenskap vid Helsingfors universitet och fram till 1993 professor i komposition vid Sibeliusakademien.

Kalevi Aho är en av Finlands ledande tonsättare med en stor produktion av framförallt orkestermusik, 14 symfonier och en lång rad solokonserterskrivna för framstående solister. I sitt nära samarbete med symfoniorkestern i Lahtis har han genom inspelningar av en rad verk nått en världspublik, bland annat med flöjtkonserten spelad av Sharon Bezaly. I Sverige hörde vi senast hans musik i den virtuosa klarinettkonserten skriven för och tolkad av Martin Fröst.

Hans musik kännetecknas av en storslagen orkesterprakt, sprungen ur både modernism och senromantik.



FOTO: MAGNUS TORLE

ANDREW MANZE, född 1965, har kallats barockens förste superstar. Efter studier i violinspel vid Royal Academy of Music i London och senare på Kungliga Akademien i Haag fick han tjänst som konsertmästare i Amsterdams Barockorkester. Under 90-talet ägnade han allt mer tid åt dirigering och utsågs 1996 till Associate Director för The Academy of Ancient Music samt 2003 till konstnärlig ledare för The English Concert.

Från och med 2006 verkar Andrew Manze som chefsdirigent för Helsingborgs Symfoniorkester och har med sin demokratiska ledarstil och sina kongeniala interpretationer snabbt etablerat sig som en av Europas mest dynamiska musikpersonligheter.

Hans diskografi är omfattande och han har genom åren erhållit en rad internationella priser och utmärkelser för sina inspelningar, bland annat Gramophone Award, Diapason och Deutschen Schallplattenkritik.

Andrew Manze är medlem i Royal Academy of Music, London, gästprofessor vid Royal College of Music, London och föreläser även regelbundet på musikhögskolor och konservatorier världen över.

Akademiens ledamöter
den 31 december 2006

SVENSKA LEDAMÖTER

Abenius, Folke, professor, regissör
Ahlbäck, Sven, lektor, fiolspelman
Andersson, B. Tommy, dirigent, tonsättare, professor
Andersson, Greger, professor
Andersson-Palme, Laila, hovsångerska
Aruhn, Britt Marie, hovsångerska
von Bahr, Gunilla, flöjtist
von Bahr, Robert, skivproducent
Belfrage, Bengt, valthornist
Bergfelt, Ingemar, pianist
Bergström, Mats, gitarrist
Berlin, Leo, professor, violinist
Blomstedt, Herbert, professor, dirigent
Bodin, Lars-Gunnar, tonsättare
Bodin-Karpe, Esther, professor, pianist
Bohlin, Folke, professor em.
Bokstedt, Bertil, f. d. operachef
Bondeman, Anders, professor, organist
Boström, Erik, musikdirektör, organist
Bucht, Gunnar, professor, tonsättare
Börtz, Daniel, tonsättare
Chini, André, tonsättare
Crafoord, Gert, professor, violinist
Domnérus, Arne, jazzmusiker
Edlund, Lars, tonsättare
Ehrenlood, Lennart, professor, flöjtist
Eliasson, Anders, tonsättare
Elmqvist, Håkan, grammofonproducent
Engström, Bengt Olof, fil. dr
Eppstein, Hans, docent
Ericson, Eric, professor, kördirigent
Ericsson, Hans-Ola, professor, tonsättare, organist
Erikson, Greta, professor, pianist
Eriksson, Gunnar, lektor, kördirigent
Ernman, Malena, operasångerska
Eyron, Jan, pianist
Fagius, Hans, professor, organist
Finnilä, Birgit, sångerska
Forsberg, Bengt, pianist
Fresk, Lars, violinist
Gabrielsson, Alf, professor
Gabrielsson, Ingemar, professor
Gedda, Nicolai, hovsångare
Gefors, Hans, professor, tonsättare
Grünfarb, Josef, professor, violinist
Hagegård, Håkan, hovsångare
Hall, Bengt, teaterchef

- Hall, Lennart, professor
 Hallberg, Bengt, pianist, tonsättare
 Hallin, Margareta, hovsångerska
 Hanson, Sten, tonsättare
 Hardenberger, Håkan, professor, trumpetare
 Hardy, Rosemary, sångerska
 Hedström, Åse, tonsättare
 Hedwall, Lennart, docent, tonsättare
 Heijne, Ingemar von, producent
 Helmerson, Frans, professor, violoncellist
 Hillborg, Anders, tonsättare
 Hjorth, Ole, spelman
 Holm, Anna Lena, förste bibliotekarie
 Holmquist, Åke, fil. dr, Ständig Sekreterare
 Holmstrand, Bengt, musikdirektör
 Ingebretsen, Kjell, professor, dirigent, operachef
 Irving, Dorothy, professor, sångerska
 Ivarsdotter, Anna, professor
 Jahren, Helén, oboist
 Jennefelt, Thomas, tonsättare, vice preses
 Johansson, Bo, körledare
 Johansson, Johannes, tonsättare, kyrkomusiker, rektor
 Johnson, Bengt Emil, programdirektör
 Jormin, Anders, professor, kontrabasist
 Karkoff, Maurice, tonsättare
 Karlsson, Henrik, docent
 Kingstedt, Solve, professor, klarinettist
 Kjellberg, Erik, professor
 Koch, Erland von, professor, tonsättare
 Lanzky-Otto, Ib, solovalthornist
 Laretei, Käbi, pianist
 Larsson, Gunnar, fil. lic.
 Lavotha, Elemér, cellist
 Laurin, Dan, professor, blockflöjtist
 Leygraf, Hans, professor, pianist
 Lidholm, Ingvar, professor, tonsättare
 Ligendza, Catarina, Kammersängerin
 Lind, Michael, kammarmusiker, tubaist
 Lindal, Anna, violinist, vice preses
 Lindberg, Christian, trombonist
 Lindenstrand, Sylvia, hovsångerska
 Lindgren, Pär, professor, tonsättare
 Lindholm, Berit, hovsångerska
 Ling, Jan, professor
 Loguin, Anders, professor, kammarmusiker
 Lundén-Bergfelt, Elisif, pianist
 Lundkvist, Erik, musikdirektör, organist
 Lysell, Bernt, konsertmästare, violinist
 Lännerholm, Torleif, oboist
 Löndahl, Tomas, chef för levande musik SR P2
 Lönn, Anders, överbibliotekarie
 Malm, Krister, docent
 af Malmborg, Lars, professor, dirigent
 Malmgren, Göran, musikdirektör
 Mannberg, Karl-Ove, professor, violinist
 Mannheimer, Irène, professor, pianist
 Maros, Miklós, tonsättare
 Martinpelto, Hillevi, hovsångerska
 Meyer-Bexelius, Kerstin, professor, hovsångerska
 Milveden, Ingemar, docent, tonsättare
 Månsson, Ingemar, musikdirektör, kördirigent
 Negro, Lucia, pianist
 Nilson, Göran W., pianist, dirigent
 Nilsson, Alf, professor, oboist
 Nordenfors, Gunnar, f. d. domkyrkoorganist
 Nordmark, Hans, direktör
 Nässén, Eva, fil. dr
 Ohlin, Gösta, professor, kördirigent
 Olofsson, Åke, konsertmästare, violoncellist
 von Otter, Anne Sofie, hovsångerska
 Parkman, Stefan, professor, dirigent
 Parmerud, Åke, tonsättare
 Pehrsson, Clas, blockflöjtist, pedagog
 Petri, Gunnar, f. d. generaldirektör, Preses
 Pålsson, Hans, professor, pianist
 Pöntinen, Roland, pianist
 Ramel, Povel, artist
 Ramsten, Märta, docent
 Raymond, George, konsertmästare, violinist
 Rehnqvist, Karin, tonsättare
 Reimers, Lennart, professor, musikförläggare
 Riedel, Georg, kompositör
 Rondin, Mats, cellist, dirigent
 Rydinger Alin, Cecilia, dirigent
 Sædén, Erik, professor, hovsångare
 Samuelson, Bror, musikdirektör, kördirigent
 Samuelson, Mikael, sångare
 Samuelsson, Marie, tonsättare
 Sandström, Jan, professor, tonsättare
 Sandström, Sven-David, professor, tonsättare
 Schaub, Gerhard, professor, flöjtist
 Scheja, Staffan, professor, pianist
 Schéle, Märta, professor, sångerska
 Scholz, Kristine, pianist
 Schuback, Thomas, professor, pianist
 Schymberg, Hjärdis, hovsångerska
 Sjöblom, Alice »Babs«, hovsångerska
 Sjökvist, Gustaf, professor, dirigent, domkyrkoorganist

Sjöqvist, Gunnar, professor
Sjöström, Gunnar, professor, pianist
Solyom, Janos, pianist
Sparf, Nils-Erik, violinist
Stemme, Nina, hovsångerska
Stenlund, Dan-Olof, professor, kördirigent
Stenson, Bobo, pianist
Sundberg, Johan, professor
Svendén, Birgitta, hovsångerska
Söderström-Olow, Elisabeth, professor, hovsångerska
Söllscher, Göran, professor, gitarrist
Sönstevold, Knut, fagottist
Tegen, Martin, docent
Ternhag, Gunnar, professor
Thedéen, Harald, professor, violinist
Thedéen, Torleif, professor, cellist
Thorvaldsson, Christer, konsertmästare, violinist
Tobeck, Christina, fil. dr, musikdirektör
Wennberg, Gunnar, kammarmusiker, valthornist
Wiklund, Anders, professor
Wikström, Inger, pianist
Wilson, Sven, fil. lic.
Wixell, Ingvar, hovsångare
Wolf, Endre, professor, violinist
Zetterqvist, Mats, konsertmästare, violinist
Åberg, Lennart, jazzmusiker
Åhlén, Carl-Gunnar, fil. dr
Åstrand, Hans, professor
Öhman, Anders R., advokat
Öhrwall, Anders, professor, kördirigent
Östman, Arnold, dirigent

HEDERSLEDAMÖTER

Bergman, Ingmar, regissör
Welin, Ingrid, fru
Welin, Per, direktör
Wikström, Jan-Erik, f. d. landshövding

UTLÄNDSKA LEDAMÖTER

Aho, Kalevi, tonsättare
Alain, Marie-Claire, organist
Bengtsson, Erling Blöndal, professor
Berglund, Paavo, dirigent
Bonney, Barbara, operasångerska

Boulez, Pierre, tonsättare
Brincher, Jens, universitetslektor, cand. mag.
Comissiona, Sergiu, dirigent
Csaba, Pete, dirigent
Dausgaard, Thomas, dirigent
Davies, Peter Maxwell, Sir, tonsättare
DePriest, James, dirigent
Fischer-Dieskau, Dietrich, Kammersänger
Gilbert, Alan, dirigent
Graham Johnson, pianist
Groop, Monica, operasångerska
Gubaidulina, Sofia, tonsättare
Halffter, Cristóbal, tonsättare
Harnoncourt, Nikolaus, professor
Heiniö, Mikko, tonsättare
Hendricks, Barbara, sångerska
Holliger, Heinz, oboist
Honeck, Manfred, dirigent
Jarrett, Keith, pianist
Järvi, Neeme, dirigent
Kaljuste, Tõnu, kördirigent
Kamu, Okko, dirigent
Kelly, John Edward, saxofonist, professor
Klobučar, Berislav, dirigent
Krummacher, Friedhelm, professor
Kvifte, Tellef, professor
Leonhardt, Gustav, cembalist
Lindberg, Magnus, tonsättare
Manze, Andrew, violinist, dirigent
Massengale, James, professor
Muti, Riccardo, dirigent
Nordal, Jón, tonsättare
Nordheim, Arne, tonsättare
Nørgård, Per, tonsättare
Panula, Jorma, professor
Penderecki, Krzysztof, tonsättare
Pärt, Arvo, tonsättare
Rautavaara, Einojuhani, professor
Rilling, Helmuth, professor
Rostropovitj, Mstislav, professor, violoncellist
Rozjstvenskij, Gennadij, dirigent
Ruders, Poul, tonsättare
Russell, George, tonsättare
Saariaho, Kaija, tonsättare
Sallinen, Aulis, tonsättare
Salonen, Esa-Pekka, dirigent
Schreier, Peter, Kammersänger
Schwab, Heinrich W., professor, Dr Phil.
Segerstam, Leif, hovkapellmästare

Sigurbjörnsson, Thorkell, tonsättare
Spierer, Leon, konsertmästare
Stockhausen, Karlheinz, tonsättare
Sveinsson, Atli Heimir, tonsättare
Sørensen, Bent, tonsättare
Tellefsen, Arve, professor
Thommessen, Olav Anton, tonsättare
Vask, Péteris, tonsättare
Wenzinger, August, professor

Kungl. Musikaliska Akademien

BESKYDDARE
H.M. Konungen

FÖRSTE LEDAMÖTER
H.M. Drottningen
H.K.H. Kronprinsessan
Prinsessan Christina Fru Magnuson

PRESES
f.d. Generaldirektör Gunnar Petri

VICE PRESIDES
Tonsättare Thomas Jennefelt
Violinist Anna Lindal

STÄNDIG SEKRETERARE
Fil. dr Åke Holmquist

AKADEMIENS STYRELSE

Preses, vice presides, oboist Helén Jahren, professor Dan Laurin, tonsättare Miklós Maros, hovsångerska Birgitta Svendén, professor Anders Wiklund, jazzmusiker Lennart Åberg, professor Anders Loguin (suppleant), musikedirektör Göran Malmgren (suppleant)

AKADEMIENS KANSLI

Ständig Sekreterare: Åke Holmquist, Ständige Sekreterarens assistent: Kim Pettersson, kamrerare: Agneta Engblom, ekonomiassistent: Helena Karlsson, kanslisekreterare: Agneta Lagström Nyberg, producent: Esbjörn Mårtensson, huvudredaktör (Utgivning av äldre svensk musik): Margareta Rörby, vaktmästare: Kerstin Ericsson, arkivarie: Katarina Thurell

Musica Sveciae
Producent Ann-Charlotte Hell

MUSIKALISKA AKADEMIENS NÄMNDER

Förvaltningsnämnden

f. d. Generaldirektör Gunnar Petri (ordförande), rådgivare Bengt Ahrén, portföljförvaltare Staffan Thorslund, direktör Per Welin, f. d. landshövding Jan-Erik Wikström, Ständige Sekreteraren, kamreraren (föredragande)

Stipendienämnden

Musikdirektör Göran Malmgren (ordförande), violinist Ulrika Jansson, cellist Elmér Lavotha, professor Clas Pehrsson, professor Staffan Scheja, professor Märta Schéle, fagottist Knut Sönstevold, kanslissekreteraren (föredragande)

Forsknings- och publikationsnämnden

Professor Anna Ivarsdotter (ordförande), fil. dr Anders Carlsson, överbibliotekarie Anders Lönn, professor Gunnar Ternhag, producent Christina Tobeck, fil. dr Carl-Gunnar Åhlén, Ständige Sekreteraren, kanslissekreteraren (sekreterare)

Biografi-projektets redaktion

Ständige Sekreteraren (ordförande), docent Thomas Anderberg, musikkristställare Göran Bergendal, professor Gunnar Ternhag, fil. dr Carl-Gunnar Åhlén

Kammarmusiknämnden

Tonsättare Marie Samuelsson (ordförande), tonsättare Anders Hultkvist, oboist Helén Jahren, violinist George Kentros, violinist Anna Lindal, professor Anders Loguin, journalist Maria Eby von Zweigbergk (sekreterare)

Nämnden för Utgivning av äldre svensk musik

Professor Gunnar Bucht (ordförande), professor Gunnar Ternhag (vice ordförande), förste bibliotekarie Anna Lena Holm, Ständige Sekreteraren, huvudredaktören (föredragande)

Kommittén för Franz Berwalds Samlade Verk

Professor Gunnar Bucht (ordförande), fil. dr Karin Hallgren, fil. dr Erling Lomnäs, professor Hans Åstrand, fil. kand. Margareta Rörby (huvudredaktör)

Kommittén för Monumenta Musicae Svecicae

Professor Gunnar Ternhag (ordförande), fil. dr Owe Ander, fil. kand. Lars Hallgren, docent Lennart Hedwall, professor Lennart Reimers, fil. kand. Margareta Rörby (huvudredaktör)

Programråd

Preses (ordförande), tonsättare Thomas Jennefelt, violinist Anna Lindal, professor Thomas Schuback, Ständige Sekreteraren, producenten (föredragande)

Valberedningen

Dirigent, tonsättare B. Tommy Andersson, spelman Ole Hjorth, professor Jan Ling, tonsättare Karin Rehnqvist, professor Thomas Schuback, professor Hans Pålsson (suppleant), kompositör Georg Riedel (suppleant), professor Gustaf Sjökvist (suppleant)

VISSA STIFTELSE OCH FONDER

Stiftelsen Albin Hagströms Minnesfond

Arkivchef Håkan Elmquist (ordförande), fru Kärstin Hagström-Heikkinen, musiker Jan Schaffer, musiker Jörgen Sundeqvist, vD Ulf Zandhers (adjungerad), kamreraren (adjungerad), Ständige Sekreterarens assistent (adjungerad)

*Erik Järnäkers donation i Kungl.**Musikaliska Akademien**Stråkinstrumentfonden*

Musikförläggare Kjell-Åke Hamrén (ordförande), cellist Elemér Lavotha (vice ordförande), f. d. generaldirektör Axel Edling, konsertmästare Bernt Lysell, professor Torleif Thedéen, violinist Christian Bergkvist (suppleant), violinist Tale Olsson (suppleant), Ständige Sekreteraren (adjungerad), kamreraren (adjungerad)

Stiftelsen Saltö

f. d. Generaldirektör Gunnar Petri (ordförande), rektor Ingemar Henningson, tonsättare Paula af Malmborg Ward, tonsättare Sten Melin, ekon. dr Alf Westelius, tonsättare Oleg Gotskosik (suppleant), tonsättare Anders Hultkvist (suppleant), oboist Helén Jahren (suppleant), tonsättare Thomas Jennefelt (suppleant), professor Anders Wiklund (suppleant), Ständige Sekreteraren (adjungerad), kamreraren (adjungerad)

Göran Lagervalls Stiftelse

f. d. Generaldirektör Gunnar Petri (ordförande), Eva Sandberg, Akademissekreterare Olle Granath, Sigismund Bergelt (suppleant), arkitekt Mats Edblom (suppleant), kamreraren (suppleant)

Hugo Alfvén Fonden

Professor Gustaf Sjökvist (ordförande), civilekonom Måns Alfvén, docent Lennart Hedwall, programdirektör Bengt Emil Johnson, fil. lic. Jan Olof Rudén, kulturchef Anna Svensson, forskningsamördnare Gunnel Fagius, hovkapellist Alm Nils Ersson (suppleant), director mucices Stefan Karpe (suppleant), hovsångerska Berit Lindholm (suppleant), tonsättare Miklós Maros (suppleant), professor Stefan Parkman (suppleant), violinist Nils-Erik Sparf (suppleant), psykolog Cecilia Gylland (adjungerad), intendent Anders Lian (adjungerad), kamreraren (adjungerad)

Stina och Erik Lundbergs stiftelse

Fil. dr Horace Engdahl (ordförande), fil. dr Åke Holmquist, advokat Anders R. Öhman

Stiftelsen The Rolf Schock Foundation

(Priskommittén i de musikaliska konsterna)

Preses (ordförande), professor Håkan Hagegård, professor Håkan Hardenberger, oboist Helén Jahren, pianist Roland Pöntinen, tonsättare Karin Rehnqvist, professor Torleif Thedéen, Ständige Sekreteraren (adjungerad)

Stikkan Andersons Musikprisfond i Kungl.

Musikaliska Akademien

Styrelse: Ständige Sekreterare Åke Holmquist (ordförande), vd Kenth Muldin (vice ordförande), ek. dr Anders Anderson, tonsättare Thomas Jennefelt, professor Roger Wallis, kamrerare Agneta Engblom (adjungerad), direktör Marie Ledin (adjungerad), producent Esbjörn Mårtensson (adjungerad), projektkoordinator Kim Pettersson (adjungerad), dirigent Cecilia Rydinger Alin (adjungerad)

Prisnämnd: Ständige Sekreteraren Åke Holmquist (ordförande), vd Kenth Muldin (vice ordförande), ek. dr Anders Anderson, direktör Marie Ledin, professor Hans Gefors (FST), tonsättare Thomas Jennefelt (KMA), dirigent Cecilia Rydinger Alin (KMA), professor Roger Wallis (SKAP), musikförläggare Kjell-Åke Hamrén (SMFF), direktör Lars Anderson (suppleant), tonsättare Marie Samuelsson (suppleant, FST), tonsättare Daniel Börtz (suppleant, KMA), jazzmusiker Lennart Åberg (suppleant, KMA), musikproducent Johan Ekelund (suppleant, SKAP), musiker Tomas Ledin (suppleant, SKAP), musiker Bengt-Arne Wallin, suppleant (SKAP), vd Stefan Gullberg (suppleant, SMFF), informationschef Roland Sandberg (suppleant, STIM), projektkoordinator Kim Pettersson (adjungerad)

Polar Music Prize AB

Ständige Sekreteraren Åke Holmquist (ordförande), ek. dr Anders Anderson, direktör Marie Ledin, vd Kenth Muldin, professor Roger Wallis, direktör Lennart Wiklund (suppleant), kamrerare Agneta Engblom (adjungerad), producent Esbjörn Mårtensson (adjungerad), projektkoordinator Kim Pettersson (adjungerad)

