

STM 1998

Jojk som musikalisk råvara: användningen av samisk musik inom svensk konstmusik under 1900-talet

Av Alf Arvidsson

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Jojk som musikalisk råvara: användningen av samisk musik inom svensk konstmusik under 1900-talet.

Alf Arvidsson

Flera svenska kompositörer inom konstmusikens område har använt sig av jolk som underlag för större musikverk.¹ För dessa gäller att de är tänkta för en publik som inte definieras som samisk, men också att den musikens samiska bakgrund på något sätt poängteras. Musikverket existerar inte fristående från retoriken om dess samiska associationer. I musikverken samt i konsertprogram- och tidskriftstexter vid uruppföranden och senare framföranden och i handboks- och fonogramkommentarer sker alltså en svensk konstruktion av "samisk kultur" i allmänhet och "jolk" i synnerhet. Även om dessa musikverk når en högst begränsad lyssnarskara, så bidrar deras existens till att göra jolk och samisk kultur synliga i det svenska samhället i sammanhang som har hög samhällelig status. Detta, föreställer jag mig, är i sin tur inte oväsentligt för den samiska kulturens ställning i samhället i bredare bemärkelse och för samers egen självbild.

Den akademiskt utbildade Kompositören har under 1800- och 1900-talen haft en hög position i samhället (i jämförelse med andra musikroller) och bemötts med aktning i det offentliga livet (Se Citron 1993:200f). Kompositörer har inte enbart setts som producenter av musik för olika ändamål utan också som experter på musik i allmänhet, och i vidare mening som samhällsfilosofer. De har alltså haft en tyngd som bedömare av musikaliska kvalitéter. Den samiska musiken har inte haft någon självklar plats i det svenska samhällets officiella musikliv; att kompositörer använt sig av samisk musik kan följaktligen ses som ett positivt ställningstagande i offentligheten för jolkens estetiska kvalitéter - samtidigt som det också bidrar till en konstruktion av samerna som "den andre".

Användning av drag från folklig musik är ett viktigt drag i 1800-talets europeiska konstmusik som också fortsatt in i 1900-talet. Under 1800-talet hade denna strömning huvudsakligen nationella förtecken, vilket märktes mest markant hos etniska grupper som inte hade nationellt oberoende. Grieg i Norge, samt Smetana och Dvo-

1. Artikeln bygger på ett föredrag hållet vid jolkkonferensen i Umeå 1996.

rak i Böhmen kan exemplifiera detta. I Sverige företräder framför allt Hugo Alfvén denna nationalromantiska ådra (Se Karlsson 1993). Vid sidan om den exotism som finns hos Debussy och Ravel (se Kramer 1995, kap 8) uppstår under 1900-talets första decennier en idéströmning där folklig musik frikopplas från denna nationella laddning, och istället får stå för en allmänmänsklig "urkraft", en form av primitivism (se Griffiths 1994:56). Det tidigaste internationella genombrottet är Stravinskij's 1910-talsbaletter, speciellt *Våroffer*. Större och mer långvarigt inflytande hade dock Bela Bartók, som ca 1905 påbörjade ett omfattande arbete med insamling av folkmusik inom dåvarande Österrike-Ungerns gränser. Bartók blev både en av pionjärerna inom musiknologin och vägröjare för ett ickeromantiskt användande av folkmusik i konstmusiken (Griffiths 1994:39-42, 56-61).

Parallellt med denna riktning som betonar det psykologiskt ursprungliga hos folkmusiken, och som kan samordnas med modernistiska, absolut-musikaliska strömningar under 1900-talet, fortsatte den mer nationalromantiska användningen, och i Sovjetunionen lyftes den sociala laddningen hos folkmusiken fram, knuten till det nationalromantiska idiomet. Under seklets andra hälft tillkom dessutom ett stort intresse för utomeuropeisk musik, t ex hos John Cage och efterföljare till honom (Griffiths 118ff, 187f). Den användning av samisk musik som finns hos svenska kompositörer är alltså del av internationella idéströmningar inom konstmusiken.

I denna artikel kommer jag att diskutera några musikverk av svenska tonsättare där melodiskt material från jojk ingår. Jag presenterar deras tillkomst och de uttolkningar av och associationer kring dem som finns tillgängliga i form av artiklar, recensioner, skivomslagstexter, handbokstexter m m; jag anser att dessa texter är del av musikverken som socialt existerande fenomen (se Kramer 1995:18). I min diskussion kommer jag att uppehålla mig vid följande frågeställningar:

- 1) Varifrån har kompositörerna hämtat musiken? Vad bygger de på?
- 2) Vilket innehåll tillskrivs de enskilda vuolleh i det nya sammanhanget?
- 3) Vilken är den bild av samisk musik i stort som förmedlas?
- 4) Vilken är den bild av samer och samisk kultur som förmedlas?

De urvalsprinciper jag följt är att verken ska vara av mer betydande kompositörer samt vara idag lättillgängliga på CD - till det sista har jag använt utgåvan "Svensk Musik på CD" från STIM:s informationsbyrå. De verk jag valt att studera är: Wilhelm Peterson-Berger, symfoni nr 3 "Same Ätnam" skriven ca 1913-1917 (se diskussion om datering, Bohlin 1993:110f); Eduard Tubin, pianosonat nr 2 (1949-1950); Hilding Rosenberg, sats 3 ur Louisville-Concerto (1954); Erland von Koch, Lapplands-metamorfoser (1957); Rolf Enström, Tjiddtjag och Tjiddtjaggaise (1986) samt Folke Rabe, Naturen, flocken och slakten (1991). Begränsningen till svenska kompositörer är av praktisk art - för att underlätta materialsökning - men också för att svenskt konstmu-

sikliv kan ses som en nationellt avgränsad arena. En förteckning över norska kompositörer som använt jojk finns hos Graff 1993. Tillgängligheten, det faktum att inspelningar var lättillgängliga genom handeln, tar jag som en intäkt för att dessa musikverk har fått en etablerad status inom konstmusikens värld, att de i nuet är aktuella. Jag har därför inte tagit upp verk av t ex Gunnar Hahn eller Torbjörn Lundqvist (se Connor 1977:290, 448); detta innebär inte något estetiskt ställningstagande.

Wilhelm Peterson-Berger var den kompositör som tidigast framhöll den samiska musikens kvalitéer. Genom sin bekantskap med Karl Tirén uppmärksammades han på jojken, först genom brevväxling, sedan genom Tiréns inspelningar när dessa demonstrerades i Stockholm 1913. Som musikskribent i Dagens Nyheter hade han stort inflytande i dåtidens musikliv, och han skrev en uppskattande artikel vilken senare kom att ingå i Tiréns utgåva *Die lappische Volksmusik* (Peterson-Berger 1913, 1942). För sin tredje symfoni, som finns utförligt behandlad i Wallner 1956a och Bohlin 1993, fick han tillgång till Tiréns transkriptioner och byggde på flera vuolleh. Symfonin fick undertiteln *Same Ätnam* och gavs ett program, där de olika jojkarnas titlar ingick som betydelsebärande enheter. Detta program finns i flera varianter (Peterson-Berger 1917, 1918; Hedwall 1983). Symfonins fyra satser har underrubrikerna *Forntidsbilder*, *Vinterkväll*, *Sommarnatt* och *Framtidsdrömmar*. I *Forntidsbilder* avspeglas hur en vandrare i fjällen konfronteras med "den stora vildmarken" som "ligger melankolisk och människotom", representerad av jojkar till Blesikälven och Gåbdespakte offerklippa. Vandraren får visioner av forntida offerfester. I *Vinterkväll* färdas en person efter ren på väg till ett lappläger, ser gnistorna från elden på långt håll, hör ulvarna yla, kommer till sist fram till värme och vila. I *Sommarnatt* inspirerad av en målning av Hoving avbildas hur en sameyngling ser ut över "ett underbart landskap" och grips av en stor sorg. Här används en vuolle som omväxlande kallas "bönen till Radien Attje" (P-B 1917), "An den himmlischen Vater" (Tirén 1942:149), "till den himmelske fadern" (Wallner 1956), "till den högste guden" (Connor 1977:193, Hedwall 1983:220). I *Framtidsdrömmar* slutligen avbildas hur den nya tiden bryter in i vildmarken, representerat av en vuolle till de odlade bygderna runt Degerfors (nuvarande Vindeln). Brytningen mot äldre tid markeras genom återupprepande av bönen till Radien Attje.

Peterson-Berger var inspirerad av Wagners ledmotiv-idé och såg här en parallell. Följaktligen bygger han upp sitt program för symfonin kring de titlar de olika vuolleh har, vilket gör att symfonin får karaktären av en berättelse skapad av sammanställningen av vuolleh från olika platser. Detta ger intryck av en "autenticitetshållning" hos P-B, vilket dock bleknar vid upplysningen om att en av hänvisningarna inte stämmer. Sats 2 sägs skildra en färd till lägret från vars eldar gnistorna syns på långt håll, och den melodi som används uppges vara hämtad från en jojk betitlad "Gnistorna". Folke Bohlin har påpekat att melodin finns med två gånger i Tirénsamlingen, efter samme

sångare som dels jojkar om flyttningen till Norge, dels om sig själv (Tirén nr 496 och 498; Bohlin 1993:112).

Peterson-Bergers symfoni kan sägas vara präglad av en ambivalent hållning vad gäller inställningen till den samiska kulturen. Programmet innehåller flera subjekt; i första och förmodligen också andra satsen är subjektet en vandrare som uppträder ”den stora vildmarken” i Svenska Turistföreningens pionjäranda, en roll som Peterson-Berger hade egen erfarenhet av (musikaliskt uttryckt i kvartettsången *På fjället i sol*, 1892). Den samiska kulturen finns i första satsen med endast som något som inte längre existerar. I andra satsen representerar samerna närmast en mänsklig utpost i vildmarken; det är främst i tredje satsen sameynglingens känslor står i fokus. Samtidigt är det inte en fullständig identifikation med ynglingen, utan han finns med i verket genom en betraktares ögon. I den fjärde satsen hörs ljud från den nya tidens frammarsch: ”Hårt, tåligt arbete bryter breda vägar och nya livsformer söka sig trevande fram genom obygdena” (P-B 1918). Beträktaren är fylld av en framtidsoptimism; det är viktigt att komma ihåg att symfonin skrevs under en tidsperiod då Norrland omtalades som framtidslandet (se Sörlin 1988). Peterson-Berger tillskriver också samerna denna framtidsoptimism. Inför uruppförandet skrev han att finalen antyder ”de möjligheter till odling och kultur som genom arbetets hårda, men fredliga kamp och nutidens medel kunna förverkligas i den stora vildmarken. En fingervisning i denna riktning har kompositören tyckt sig finna i den vuolla (nr 12 [hänvisning till notexempel i artikeln, AA]) som så träffande målar nomadens förtjusning över de stora öppna odlade bygderna i den västerbottniska nejden Degerfors”. Förtjusningen över åkerbruket tar Peterson-Berger alltså till intäkt för att även samerna välkomnar samhällsomvandlingen; *Utvecklingen* är en process som är övervägande positiv för alla, oavsett etnisk tillhörighet. Samtidigt är Peterson-Berger medveten om att någonting värdefullt är på väg att gå förlorat vilket markeras genom att *bönen till Radien Attje* återkommer och får avsluta verket. Men vad är det som riskeras? 1917 skriver P-B: ”...som en önskan att Lapplands naturförtrollning ej måtte gå förlorad...”, och tar då närmast naturromantikerns perspektiv; 1918 sägs däremot återtagandet av temat representera ”Sameynglingens suck”, en motsägelse som uppmärksammas av Bohlin (1993:104).

Framtidsoptimismen och -determinismen måste ses som ett tidstypiskt drag, och det är också den fjärde satsen som längre fram utsattes för kritik ur musikestetiskt perspektiv för sin hastighet (se Bohlin 1993:103, Hedwall 1983:220).

Samtidigt med Peterson-Berger skrev också Yngve Sköld en symfonisk dikt med samiskt motiv, *Nischerburgjes vandring till Sames söner*. Skölds verk byggde på Launis uppteckningar (Launis 1908). Det tillkom inom ramen för Skölds kompositionsstudier - han var 17 år då det skrevs - och framfördes i det sammanhanget (Wallner

1956:100). Efter dessa två verk dröjer det till 1940-talet då vi möter nästa grupp av verk. Då har Karl Tiréns samling *Die Lappische Volksmusik* kommit ut 1942.

Eduard Tubin som föddes i Estland 1905 kom 1945 som flyktning till Sverige (se Connor 1978). Här skrev han 1949-50 sin pianosonat ”nr 2” vilken räknas till ett av hans viktigaste pianoverk, och ägnats en särskild studie av Gunnar Larsson (Larsson 1981, 1985). Det anknyter till det estländska nationaleposet *Kalevipoeg*, men han använder sig inte av estnisk folkmusik, vilket han annars gjort i flera pianoverk, utan av jojkmelodier hämtade från Tiréns utgåva. Orsaken är att den sång ur *Kalevipoeg* som sonaten anknyter till, den kanske mest kända bland ester i gemen, handlar om Kalevipoegs resa till världens ände, en resa som går via Lappland och där den samiske nåjden Varrak visar honom vägen. I sats 2 använder Tubin en katnihavuolle och en vuolle till Jango i Arvliden, båda efter Nila Ribja (Tirén nr 343 resp 326. I Larsson 1981/1986 där Tiréns numrering saknas kallas den sistnämnda ”Rakesluoteh” vilket ger felaktiga geografiska associationer; beteckningen [i plural!] är hämtad från Tiréns kap. 6, styckerubriken på sid 71 som syftar på kärleksjojkar som kategori). Vidare ingår teman och rytmiska mönster som är inspirerade av jojk.

Tubin använder de båda vuolles i sats 2. Katnihavuollen inleder, och kärleksvuollen följer direkt på. De båda vuolles presenteras alltså omedelbart med melodilinjerna i stort sett intakta. Vad som skiljer Tubins presentation från Tiréns uppteckningar är den avsevärda tempoförändringen: Tiréns tempobeteckningar är åttondel=138 resp punkterad fjärdedel=96 dvs åttondel = 288, eller om den sistnämnda skrivs om till sextondelar vilket är fallet i Tubins verk, åttondel = 144 att jämföra med Tubins tempoangivelse: åttondel = 63. Tubin har alltså mer än halverat tempot. Ett sådant långsamt tempo finns inte angivet för någon jojk i Tiréns samling. Av Larssons text att döma (se ovan) har Tubin utgått från återgivningen hos Tirén på sid 57 och 71, där metronomangivelse saknas i motsats till sid 156 resp 160. Har Tubin varit omedveten om jojkarnas ursprungliga tempo? Samtidigt hör det till pianosonatens konventioner att andra satsen ska vara långsam.

Tubin försöker i sin pianosonat att ge en bild av spåtrumman. Han har konstruerat ett rytmiskt mönster i 7/8-takt (4+3) utifrån olika jojkar till trumman. Här kan man ifrågasätta om trumman verkligen användes för att utföra rytmiska mönster. Ett alternativt synsätt vore att trumman istället gav en jämn monoton puls för att underlätta infallande i trancetillstånd. Olle Edström karakteriserar den samiska trumman som ljudredskap, inte som musikinstrument (Edström 1978, kap. 6.1). Dessutom är det rveksamt om samtliga jojkar som åsyftas verkligen har direkt koppling till trumman. I Tiréns samling används *Zaubertrommelgesänge* som översättning till *naiteluoteh* (Tirén 1942:58). En av de jojkar som åsyftas sägs vara vad en nåjd jojkade till sin dotter som inte ville gå med på ett föreslaget äktenskap (nr 342); en annan, nr 166 - den enda av de tre som har den 7/8-takt Tubin använder sig av - har titeln *An dem Berg Gåb-*

despakte och texten "Jag offerar till örnen". Peterson-Berger gjorde utifrån fonografrullen en mer frimetrisk uppdelning (Peterson-Berger 1913). Den tredje sägs vara den sång som sjöngs av 1600-talsnåjden Mats Nilsson Drori vid invigningen av trumman (nr 37). Ingen av dem har alltså någon direkt relation till trumrytmer.

Tubins har också använt sig av samisk musik i ytterligare ett orkesterverk, "Variationsid kahde lapi viisile" (Larsson 1986:37). Den känsla av kulturell samhörighet mellan ester och samer som Tubins verk bygger på är ingen individuell skapelse utan är en realitet i dagens Estland där en förening för estnisk-samiska kontakter bildats (Viidang 1991).

Tubins pianosonat var länge okänd för svenskt musikliv: förutom ett uppförande 1960 uppmärksammades den inte förrän 1981 i samband med ett baltiskt seminarium där den framfördes och diskuterades (Larsson 1981, 1986; Rumessen 1986:14-16).

Hilding Rosenberg (1892-1985) betraktas som modernismens banbrytare inom svenskt musikliv. 1949 skrev han sin andra konsert för symfoniorkester, där han byggde på samma vuolle "Till den himmelske fadern" som Peterson-Berger använt (Wallner 1956). 1954 skrev Rosenberg på beställning av symfoniorkestern i Louisville, Kentucky, en tresatsig konsert för orkester - hans tredje i genren, vilken blivit allmänt känd som "Louisvillekonserten" (Berg 1957). Tredje satsen bygger på en björnjojk, nr 313 i Tiréns samling (Wallner 1956:108). I CD-utgåvan från 1988 med återutgivning av en inspelning från 1972 anspelar textförfattaren Calle Friedner på att den är skriven för USA: "Att det rör sig om nordisk musik märks särskilt väl i finalen, där Rosenberg lånat ett tema från en jojk". Jojk definieras alltså som en del av nordisk musik. I flera andra kommentarer omnämns jolkens "komiska kraftfulla", "Tungt lufsande, kraftfull/a/", "robusta" karaktär, samt att den är till björnen (Wallner 1956b, Berg 1957 resp Connor 1971:121). Någon längre utläggning om det samiska innehållet finns inte.

Louisville-concertos tredje sats öppnas med björnjojken, presenterad av valthorn. Rosenberg håller sig inte strikt till Tiréns version, utan har dels punkterat den jämna fjärdedelsrytmen, dels ändrat ett g till g# i tredje takten vilket förändrar motivets karaktär (se Wallner 1956a:106).

Rosenberg har också använt jojk som underlag för musiken till filmen "Pan" efter Knut Hamsuns roman. De användes för att ge "en viss ödemarksstämning omkring guden Pan som symboliskt vandrade omkring i filmens bakgrund" (Rosenberg 1978:119).

Erland von Koch, född 1910, fick under 1930-talet upp ögonen för folkmusik efter ett föredrag av Bela Bartok (von Koch 1989:59). Intresset för den lapska folkmusiken väcktes redan i mitten av 30-talet vid ett möte med Tirén, som uppmanade von Koch

att skriva ett orkesterverk över jojkmelodier (von Koch 1989:211). Under 1940-talet var han verksam som kompositör av filmmusik, och använde sig av Tirén-material för bl. a. filmen *Sampo Lappelill* (von Koch 1989:145). På 1950-talet skrev han tre fristående orkesterverk som byggde på folkmusikmaterial: Oxbergs-variationer (1956), *Lapplands-Metamorfoser* (1957) och Svensk dansrapsodi (1958). I CD-utgåvan nämns att det tematiska materialet för *Lapplands-Metamorfoser* är hämtat från Tiréns utgåva. I sina memoarer specificerar han att motiven är "renar, lämlar och fjäll" (von Koch 1989:170). I en notis i Röst i Radio-TV till uruppförandet 18 april 1958 (RiR nr 15, 1958) ges direkta hänvisningar till de enskilda uppteckningarna.

nr 92 'Till renarna', nr 115 'Lämmelmotiv' och nr 125 'Fanfarartat fjällmotiv'. Behandlingen av detta strävar inte efter etnografisk likhet, säger tonsättaren. Melodiformlerna har varit utgångspunkter för koloristisk och arkitektonisk gestaltning efter metamorfosprincipen.

De tre vuolleh har i Tirén följande uppgifter. Nr 92, "An die Rentiere des Anders Sjulsson, Umbyn" är efter Sigfrid Larsson, Granbyn; nr 115 och 125 är båda efter Kristina Johansson, Björkfjället, Granbyn. Nr 125 används mycket riktigt som inledande fanfar, men enligt Tirén är den inte till något fjäll utan är istället Ludvig Grahns (Granbyn) vuolle! Här föreligger alltså en förväxling från von Kochs sida.

Det förelåg alltså förutom dessa hänvisningar ingen större utläggning från von Kochs sida om styckets karaktär eller innehåll. I början av 1970-talet gav Herbert Connor följande karaktäristik (Connor 1971:71f, något omarbetat i Connor 1977:323):

Jag uppfattar vid första åhörandet demoniska trolltrummor, expressiva och ödsliga melodier i fagott och horn, en magiskt hamrande, ödesbetonad rytm och svävande pentatonik över räta taktväxlingar. Lappmarkens ensamma majestä, fångad i tomta kvinters och rytmiska mikrostrukturers färgspektrum... [... Vid andra lyssningen, AA:] Nu kommer stillheten, kvällen vid fjällsjön. Röken stiger ur lappkåtorna mot en oändlig himmel som skiftar i rött, grönt och blått. Musiken är lika långt borta från P.B.:s pompösa Same-Ätnam som jag är fjärran från allt vad ismer och kompositionsdoktriner heter. [...] Ibland känns det som at gå uppför ett högt fjäll, ibland går det nedåt igen och man befinner sig plötsligt nere i dalen vid den skimrande älven. Allt emellanåt hörs fagottens ödsliga röst och trolltrumornas dova kvinter.

Även om Connor betonar väsensskillnaderna mot Peterson-Bergers symfoni, hamnar Connor delvis i samma associationsfält, med fjällvärlden, hedniska seder och röken från kåtorna.

1977 återkom von Koch till jojk i "Symfoni Nr. 5 ('Lapponica') Till det samiska folket". 1981 skrev han "Sarek, lapsk fantasi för orgel solo". Ingen av dessa är tillgänglig på CD. I samband med att symfoni nr 5 skrevs besökte han en utställning på Kulturhuset i Stockholm som handlade om samernas situation i Sverige - "förstörda renbets-

marker, kalhyggen, giftbesprutningar, vattenregleringar och annat. Jag greps av helig vrede över att vårt land, som ömmade för så många minoriteter i fjärran länder, så totalt nonchalerade sin egen minoritet - samerna" (von Koch 1989:210). Upprörd över de hot mot samisk kultur som utställningen förmedlade, skrev han en starkt engagerad artikel med rubriken "Rädda samerna!" vilken han fick placerad på Dagens Nyheters ledarsida 17 feb 1977.

Folke Rabe skrev 1991 en konsert för valthorn och stråkorkester, "*Naturen, flocken och släkten*", på beställning av Svenska Rikskonserter på initiativ av hornisten Sören Hermansson som också uruppförde den tillsammans med Helsingborgssymfonikerna. Detta framförande finns utgivet på en nyutkommen CD. Beställningen var rent musikaliskt motiverad; användningen av jojk och titelsättningen tillkom på Rabes initiativ (FR, intervju). Sedan mitten av 1980-talet hade Rabe samiskt umgänge i Jokkmokk och därigenom personligt förhållande till samisk kultur och jojk. Han lät också samiska vänner ta del av inspelningen före utgivningen. I CD-utgåvan står: "Titeln alluderar på de vanligaste ämnessfärerna i den samiska joken, 'en starkt känsloladdad sång som ofta odlas i ensamheten; konserten är komponerad i en känsla av respekt för ett folk som levit i harmoni med dessa fundamentala beståndsdelar i existensen". De jokkar som använts är Lars Nilsson Ruongs vuolle, Sarek, Barturte (ett vidsträckt betesland norr om Hornavan) och Sara Kristina Johansdotter Ruongs vuolle. Det påpekas särskilt att "Inledningen är dock en transkription av havsdånet vid det gotländska Sudret" varför man drar slutsatsen att Rabe inte enbart associerar till samernas naturmiljö utan till Naturen i en mer allmänmänsklig betydelse. Det är både Rabes och samernas konkreta naturupplevelser som kombineras till en gemensam vördnad inför Naturen.

Källa uppges inte i CD-utgåvan, endast att konserten bygger på "nedteckningar". I intervju berättar Rabe att de är hämtade dels från den EP Jokkmokks museum gav ut på 1960-talet, dels från den nedbantade utgåvan av radions inspelningar 1953 som återutgavs 1980.

Rolf Enström (f 1951) arbetar i andra musikaliska media än de verk vi tidigare diskuterat. Han är företrädare för vad som numera kallas Elektro-Akustisk Musik (EAM), en sammanfattande term för de musikformer som bygger på elektronisk teknologi och kompositionsarbetet resulterar i en färdig inspelning (se Åstrand 1994:491-499, 521-524). Radiokonserter och CD-utgåvor är mer än traditionella konserter de vanligaste formerna av publikkontakt för dessa musikformer. Så var det också på uppdrag av Riksradios Musikdramatiska grupp som *Tjildtjag och Tjildtjagaise* tillkom. Verket har namn efter en jojk framförd av Jonas Edvard Steggo från radions inspelningar 1953, och inspelningen med Steggo används i stycket. Det innehåll Enström tillskriver stycket anknyter däremot till den förkristna samiska religionen; stycket är ett försök att avbilda "en shamans färd i det shamanska medvetan-

detillståndet" (Stenman 1989 sid 4). Den text som beledsagat uruppförande och CD-utgåva är författad av musikforskaren Inger Stenman, som vid tiden för kompositionens genomförande var anställd vid Riksradios folkmusikredaktion som utförde originalinspelningarna. Hennes text presenterar såväl Enströms program och verkets tekniska genomförande, Steggos framförande och en allmän introduktion till jojk som självständig konst. Hon gör läsaren uppmärksam på skillnaderna mellan Steggos innehåll och Enströms: "I Rolf Enströms verk ges Steggos ålderdomliga vuolleh nya betydelser och funktioner, samtidigt som kraften och storheten i den autentiska jokkningen bibehålls". Förutom de sedvanliga formerna för framförande - radioutskickning, eam-konserter och CD- har Enström också genomfört framföranden i samiska sammanhang som SSR-kongress i Lycksele 1988. Uppföranden vid museet i Härnösand och vid etnomusikfestivalen i Ammarnäs är också att se som strävan att nå ut till flera än den sedvanliga eam-publiken. Enström citerar i intervju spontana kommentarer han fått från samer i dessa sammanhang: "Du har pekat på något vi har glömt".

Sammanfattande diskussion

Till frågan om varifrån har kompositörerna hämtat musiken, kan konstateras att de bygger på en förmedlad kontakt med samisk musik. Peterson-Berger hade tillgång till jokkning via Tiréns inspelningar, vilket gör att han hade en auditiv uppfattning om vad Tiréns transkriptioner vilka han använde sig av refererade till. Mellangenerationerna - Rosenberg, Tubin, von Koch - bygger på Tiréns tryckta utgåva från 1942. Rabe och Enström slutligen bygger på inspelningar. Tirénsamlingen har alltså haft en stor genomslagskraft i att förmedla vad den samiska musiken bestod av - förmodligen matchad endast av radions utgåva 1969 av Arnbergs/Ruongs/Unsgaards inspelningsresa 1953. I de flesta fall refereras också uttryckligen till Tiréns utgåva som källa. Detta intryck förstärks genom att studera handbokstexter som Aulin-Connor 1974 och det nyutkomna *Musiken i Sverige*.

Vilket innehåll tillskrivs de enskilda vuolleh i det nya sammanhanget, eller hur handskas kompositörerna med det faktum att varje vuolle har en yttre referens? För den som lånar in befintlig musik till ett nyskapat verk gäller att musiklånet inte ska ge oönskade associationer utan ansluta till det nya verkets innehåll. Hypotetiskt kan man tänka sig att det bland publiken kan sitta personer som känner igen de vuolleh kompositören använt, och då får givna associationer som stämmer med eller avviker från kompositörens intentioner. Här finns flera linjer. Peterson-Berger är den som tydligast hållit fast de enskilda vuollehs tillskrivna innehåll, i enlighet med sin anknytning till Wagners ledmotivsidé.

I de övriga fallen är det ”rent musikaliska” val eller anknytningen till samisk kultur i stort som är avgörande. Bo Wallner skriver om Hilding Rosenbergs användning av ”Till den himmelske Fadern” att det endast var absolut musikaliska motiv bakom hans val, i motsats till Peterson-Berger som också hade ”litterära” motiv. Vidare fastslår Wallner att Rosenbergs ”personliga relationer till den lappländska naturen och den lapska kulturen är ringa” (Wallner 1956a:101). Även i sin användning av svensk folkmusik var det de rent musikaliska kvalitéerna som Rosenberg fäste sig vid, inte nationella eller etnologiska.

Rabe har genom sin titel ”Naturen, flocken och släkten” ringat in den största delen av jolkens ämnesområden; han syftar på jolk som helhetsbegrepp, varför det urval han gör av natur- och personjokkar inte ger några andra associationer. För Tubin, von Koch och Enström är det inte den enskilda jolkens innehåll som i sig är viktigt, utan den associativa förbindelsen är närmast att jolk symboliserar det samiska folkets närvaro i musikverket. Larsson poängterar att Tubin inte använt sig av den vuolle till norrskenet som finns i Tiréns utgåva, trots att norrskenet har en viktig roll i den berättelse Tubin lutar sig mot (Larsson 1986:39). Här kan strängt taget den källkritiska strävan att redovisa så noggrant som möjligt ge delvis irrelevanta associationer i sammanhanget; följaktligen saknas dessa uppgifter i CD-utgåvorna av Rosenberg och von Kochs verk.

Vilken är den bild av samisk musik i stort som förmedlas? Något som verkar ha varit en självklarhet för majoriteten av kompositörerna är synen på melodilinjens som den centrala musikaliska dimensionen. Förutom Enström låter samtliga jolkerna representeras av instrument och inte av människoröst, vilket är det helt dominerande i samiska sammanhang. Enström låter lyssnaren höra inspelningar av jolk, och ger därigenom en direkt auditiv upplevelse. Steggos röst presenteras till en början tämligen obearbetad för att sedan försvinna i mer diffusa klanger. I de partier där Steggos röst kan höras är det en varsam hantering av klangförloppen; Enström har närmat sig inspelningarna med respekt för rösten.

Rabe låter i viss mån valthornisten framträda i rollen som jolkare; det för jolk karaktäristiska upprepandet av den melodiska frasen återfinns också här. Här kan troheten mot jolkens estetik komma i konflikt med konstmusikens estetik: en recension av uruppförandet (Larsson 1991) är negativt inställd till Rabes ”ganska enahanda och stillastående hornkonsert” med dess ”solitära och ständigt återkommande, ja näst intill tjatande, resignerade hornfanfarer”. Kritik av upprepning drabbar också delvis von Kochs femte symfoni: ”Tyvärr är tonsättarens [...] energiska ostinatoteknik trots rytmisk livfullhet ofta mekanisk” (Hedwall 1983:324).

I de skriftliga presentationerna av musikverken ges i de flesta fall ingen djupare introduktion till samisk musik. Hos verken av Tubin, Rosenberg och von Koch är det

främst en fråga källhänvisningar (förutom diskussionen kring trumman i samband med Tubins sonat); samerna har en musik, från den har kompositören lånat melodier. Peterson-Berger framhåller jolkens ursprunglighetskaraktär, att jolk representerar en slags urform av musik; att studera Tiréns samling blir en ”repetitionskurs över musikens embryologi” (Peterson-Berger 1913). Rabe presenterar jolkens funktion att för utövaren i ensamhet skapa känslöstämningar, vilket ingår som en viktig del av förståelsen av Rabes verk. I Inger Stenmans text till Enströms verk ingår en presentation av jolk som har mer av helhetskaraktär; den är inte underordnad syftet att förstå Enströms verk, utan snarast att förstå Steggo. Med utgångspunkt i denna presentation diskuterar hon sedan relationerna mellan Steggos jolk som sådan och som del av Enströms verk.

Vilken är slutligen den bild av samer och samisk kultur som förmedlas? Peterson-Berger målar upp ett ålderdomligt levnadssätt, som är under förvandling. Connor hamnar i sin uttolkning av von Koch i samma bildspråk. Tubin använder jolkmelodier för att förmedla estnisk-samisk samhörighet. von Koch och Rabe understryker en vördnad inför och ett samspel med naturen; för Enström förmedlar den samiska kulturen kunskap om transcendentala erfarenheter. Gemensamt för dem (undantaget Tubin) är att de etablerar bilder av samerna som ett kollektiv utanför svenskarna - en del av samhället men också en etnisk grupp som bär fram vissa budskap om livet och tillvaron.

Slutord

Alla här behandlade verk kan i princip ses som ställningstaganden för jolkens musikaliska kvalitéer, med individuella och tidstypiska variationer. Förutom hos Peterson-Berger kvarstår inte varje enskild vuolles specifika referenser, utan jolk används för att ge mer allmänna associationer till samisk kultur. Tre olika tidsskikt kan urskiljas. I Peterson-Bergers allmänna framtidsoptimism får jolkerna stå för en psykologisk urkraft. Under 1940- och 1950-talen hålls diskursen på en tekniskt-musikalisk nivå (förutom hos Tubin). Jolk, och folkmusik i allmänhet, ses som en arkaisk musikform som har status av ”ursprunglig källåder”. Den samiska kultur den existerat i omnämns egentligen inte; inbegripet i folkmusikbegreppet vid denna tid ligger tydligen att kulturformerna är försvunna eller borttynande. Endast det musikaliska materialet återstår, lämpligt som en råvara för den moderna tidens musikspecialister att bearbeta för den moderna människans behov. Det är också i detta tidsskikt som kompositörerna tar de största friheterna med jolkerna; även om det ligger i den symfoniska musikens normsystem att teman *ska* bearbetas inom ett musikverk, så gäller den första exponeringen av ett tema som ett slags redovisning av dess ursprungsform och detta är inte helt fallet i verken av Tubin och Rosenberg. Från 1970-talet och framåt blir det en förpliktelse hos kompositörerna att arbetet sker i samspel med och erkännande av samerna som

etnisk grupp; samerna finns med som subjekt i processen, deras roll är inte längre förlagd enbart till förfluten tid. Vidare tillerkänns den samiska kulturen fler kvalitéer än att enbart ha producerat musikaliska strukturer. På den svenska konstmusikens fält konstrueras en "positiv stereotypisering" av samerna: samiska förhållningssätt rörande relationer mellan människor, till naturen och till transcendentala upplevelser lyfts fram som nutida kvalitéer, värdefulla för alla samhällsmedborgare. Ett direkt ställningstagande i aktuella samiska frågor ligger mer latent, men kan som i form av von Kochs DN-artikel komma till explicit uttryck. Detta samspel med samerna kommer också att vara en förutsättning för denna typ av verksamhet i framtiden. Här kan erinras om den internationella debatt som förs kring värn av folklöre (se t ex Baumann 1992). Med utgångspunkt från Tiréns samling har kompositörer hittills kunnat se jojk som traditionell musik, som kan användas fritt utan inskränkningar. Detta synsätt, som är del av hur begreppet "tradition" har konstruerats under 1800-talet, är inte längre hållbart: det bygger på illusionen att nyskapande har upphört och att upphovsmän är okända och döda sedan sekler tillbaka. Har begreppet "tradition" någon mening idag, är det som beteckning för ett *nyskapande* inom en kontinuitetens ram (se Kirshenblatt-Gimblett 1995). Även om jojken existerat inom ett kulturellt sammanhang där reglerna för rättigheter till musik varit annorlunda, måste det understrykas att i det svenska samhället och i internationella sammanhang gäller upphovsrätt på samma villkor för samiska musikskapare som för andra.

Epilog

Vid den konsert som hölls under jojkkonferensens första kväll av violinisterna Cecilia och Martin Gelland, medlemmar i Umeå symfoniorkester, framfördes ett stycke skrivet för dem av Olof Lindgren, *Livets jojk*. Den hade tillkommit på initiativ av Pål Doj, som uppmanat Lindgren att skriva något över material från Tiréns utgåva. Det var också Doj som i efterhand formulerade verkets titel. Det ska påpekas att Doj är väl medveten om problemställningarna: se exempelvis hans kritik av Peterson-Berger, Gunnar Hahn m fl (Doj 1975). Detta kan alltså sägas representera ytterligare en form av relation: kompositören använder jojk på direkt samiskt initiativ, konstmusiken blir direkt del av en samisk musikverksamhet.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

Fonogram

Rolf Enström. Caprice CAP 21374.

Erland von Koch. Swedish Society SCD 1024.

Wilhelm Peterson-Berger: Symfoni nr 3. Musica Sveciae MSCD 630.

Folke Rabe: Basta. Phono Suecia PSCD 67.

Hilding Rosenberg. Swedish Society SCD 1026.

Eduard Tubin: Piano Works. Kassett/bokalalbum CAPRICE CAP 13030-32.

Intervjuer

Folke Rabe 960202 (telefon). Tidningsklipp förmedlade av FR.

Rolf Enström 960209 (telefon)

Litteratur

Arnberg, Matts; Ruong, Israel & Unsgaard, Håkan 1969: *Jojk/Yoik*. Stockholm:Sve-
riges Radios förlag.

Aulin, Arne & Herbert Connor 1974: *Svensk Musik 1. Från vallåt till Arnljot*.
Lund:Bonniers.

Baumann, Max Peter 1992 (red): *World Music/Musics of the World: Aspects of Docu-
mentation, Mass Media and Acculturation*. Intercultural Music Studies 3. Wil-
helmshaven:Florian Noetzel.

Berg, Curt 1957: Louisville och Hilding Rosenberg. *Dagens Nyheter* 570602.

Bohlin, Folke 1993: Om jojkarna i Peterson-Bergers samiska symfoni. *Thule*, Kungl.
Skytteanska Samfundets Årsbok, s 101-113.

Citron, Marcia J 1993: *Gender and the Musical Canon*. Cambridge:Cambridge UP.

Connor, Herbert 1971: *Samtal med tonsättare*. Stockholm:Natur och Kultur.

Connor, Herbert 1977: *Svensk Musik 2. Från Midsommarvaka till Aniara*. Lund:Bon-
niers.

Connor, Herbert 1978: Eduard Tubin: est, svensk, kosmopolit. *Svensk Tidskrift för
Musikforskning*, s 47-82.

Doj, Pål 1975: Den farliga jojken. *Musikens Makt* nr 5/6, s 20-21.

- Edström, Karl-Olof 1978: *Den samiska musikkulturen: En källkritisk översikt*. Göteborg.
- Graff, Ola 1993: Den samiske musikktradisjonen. I: Aksdal, Björn & Nyhus, Sven (red): *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget, s 384-432.
- Griffiths, Paul 1994: *Modern Music. A concise History*. London: Thames & Hudson.
- Hedwall, Lennart 1983: *Den svenska symfonin*. Stockholm: AWE/Gebbers.
- Karlsson, Henrik (red) 1994: "Hemländsk hundraårig sång": 1800-talets musik och det nationella. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie 77.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1995: Theorizing Heritage. *Ethnomusicology* vol 39, s 367-380.
- von Koch, Erland 1977: Rädda samerna! *Dagens Nyheter* 770217.
- von Koch, Erland 1989: *Musik och minnen*. Stockholm: Författarförlaget.
- Kramer, Lawrence 1995: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Larsson, Anders 1991: Enformig hornkonsert. *Ystads Allehanda* 910917.
- Larsson, Gunnar 1981: Norrsken och lapsk magi: reflektioner kring Eduard Tubin's pianosonat (1950). *Musikaliska Akademiens Årsskrift*, s 32-37.
- Larsson, Gunnar 1986: Northern Lights and Lappish Magic - Reflections on Eduard Tubin's Piano Sonata. Bok till fonogram *Eduard Tubin: Piano Works*, Caprice CAP 13030-32, s 34-41.
- Launis, Armas 1908: *Lappische Juoigos-Melodien*. Helsingfors.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1913: Lapsk musik. *Dagens Nyheter* 130428.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1917: Nytt svenskt tonverk på Operan: Peterson-Berges Same Ätnam. *Dagens Nyheter* 171209.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1918: Same-Ätnam. Lapplands-symfonien som framföres vid aftonens konsert. *Dagens Nyheter* 180319.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1942: "Diese Weisen sind wie Blumen im Gebirgsmoose..." I: Tirén 1942, s 13-17.
- Rosenberg, Hilding 1978: *Toner från min örtagård*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Rumessen, Vardo 1986: Piano Works by Eduard Tubin. Bok till fonogram *Eduard Tubin: Piano Works*, Caprice CAP 13030-32, s 4-33.
- Röster i Radio/TV* 1956:46, 1958:15.

- Stenman, Inger 1988: Tjiddtjag och Tjiddtjaggaise. *Nutida Musik* 1987/88.
- Swedish Music on CD April 1995*. Stockholm: Svensk Musik, Swedish Music Information Center. Stencil.
- Sörlin, Sverker 1988: *Framtidslandet: Debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet*. Stockholm.
- Tirén, Karl 1942: *Die lappische Volksmusik. Aufzeichnungen von Juoikos-melodien bei den schwedischen Lappen*. Acta Lapponica III. Stockholm: Nordiska Museet.
- Viiirdang, Ene 1991: Estonian Saami Society. I: Graff, Ola (red): "Joikens frie lyder når lengre enn mange ord". *Rapport fra den første internasjonale forskningskongressen om samisk jojk*. Tromsø: Universitetet i Tromsø, s 49-54.
- Wallner, Bo 1956a: Till den himmelske fadern: en vuolleh som symfoniskt tema. *Svensk tidskrift för Musikforskning*, s 87-110.
- Wallner, Bo 1956b: Tack vare Louisville. *Röster i Radio* 1956 nr 46.
- Åstrand, Hans 1994: Konstmusik för vår egen tid. I: Jonsson, Leif & Åstrand, Hans (red): *Musiken i Sverige IV*, s 477-524. Sthlm: Fischer & Co.

Summary

Jojk as musical resource: the use of Sami music in Swedish art music during the 20th century.

During the 20th century, several Swedish composers have used extracts of Sami music as raw material for larger works. In this article, these works and their presentation in composer comments, handbooks and CD leaflets are viewed as a concert hall representation of Sami music and Sami culture aimed at an educated Swedish audience. The aim is to pinpoint how this representation has been done.

Since none of the composers has Sami origin, the mere use of Sami music can be seen as taking a stand for its musical qualities. The main contact with Sami music for the composers is through collector Karl Tirén, either through personal friendship (Wilhelm Peterson-Berger) or via Tirén's edition *Die Lappische Volksmusik* from 1942. From the 80s, recordings published by museums and the Swedish Broadcasting Company replace Tirén's edition as source.

The distinct character of every single jojk being dedicated to something or somebody is kept up only by Peterson-Berger in his third symphony (1913-1917).

P-B viewed the jojks as parallels to Wagnerian *Leitmotive* and built his symphony around a programme, where jojks picturing mountains, log-fires and cultivated land are

used as motives. Eduard Tubin, Estonian refugee in 1945, in his second piano sonata with a programme from the Estonian national epic *Kalevipoeg*, picturing the hero guided by a Sami shaman, attempts to reconstruct shamanistic drum rhythms from some of Tirén's transcriptions, but the actual ground for this might be just a translational error. Other composers reproduce in text the titles of the *jojks* but regard these associations as insignificant; instead, the *jojks* are said to represent more abstract values such as living in harmony with nature or transcendental religious attitudes.

Sami music was almost entirely vocal; however, all composers use the melodic lines instrumentally, except for Rolf Enström in his electro-acoustic work *Tjijtjag* and *Tjijtjaggaise* where an authentic field recording is presented and gradually electronically processed. The manifold repetition of a single motive, crucial to *jojk* aesthetics, is displayed by Folke Rabe in his horn concerto and von Koch in his fifth symphony; both have been criticized for this "nagging" technique, apparently not adhering to conventional aesthetics.

Three different historical attitudes, roughly corresponding to the spirit of the time, can be perceived. For Peterson-Berger during the 1910s *jojk* represents a psychological primordial force. Works from the forties and fifties by Hilding Rosenberg and Erland von Koch mainly view *jojk* as an archaic musical raw material, to be freely used. Composers working in the seventies and eighties (von Koch, Rolf Enström, Folke Rabe) stress *jojk* as a product of Sami culture and express respect for Sami attitudes toward interpersonal relations, nature and transcendental experiences. In these decades composers interact with Sami in the composition process and are eager to present the music to Sami people. There has thus been a change from seeing the Sami as carriers of a fading archaic culture to acknowledgement of them as independent active subjects, a standpoint which in the light of international views on safeguarding folklore, and of rising Sami ethnic consciousness, will be a necessity for non-Sami composers attempting to use sami musical material in the future.