



Satie i Sverige

En receptionshistorisk studie av Erik Saties musik och estetik
genom svenska aktörer, arenor och pedagogiska material

Examensarbete
Musikpedagogexamen
Vårterminen 2012
Poäng: 15 hp
Författare: Klas Ahlman
Handledare: Owe Ander

Abstract

Uppsatsen är en receptionshistorisk studie av Satie genom svenska aktörer och arenor 1890-1980. Studiens syfte var att undersöka Satiereceptionen i Sverige med fokus på mottagandet av Saties musik, dess betydelse för stilriktningar i musikutvecklingen, samt dess påverkan på musik av svenska tonsättare. Undersökningen bedrevs genom receptionsforskning där ett brett källmaterial granskades. För eftersökning av påverkan från Satie i musik av svenska tonsättare användes stilkomparation. Studien klarlägger att från slutet av 1920-talet fram till slutet av 60-talet överväger de mer oförstående och avståndstagande framställningarna av Satie och hans konst. Perioden från början av 1970-talet intill 1980 präglas av en större förståelse och ett mer genuint intresse för Satie och hans musik. Studien visar att 1970-talet markerar startpunkt till Saties bredare genomslag i Sverige och han anses betydande för moderna tonsättare som Terry Riley, John Cage och La Monte Young. Saties musikestetik återfinns i viss mån i musik av Knut Brodin, Ulf Björlin, Carl-Bertil Agnestic och Mats Persson.

Förord

Arbetet med uppsatsen har involverat personer som varit viktiga för studiens färdigställande. Förordet vill därför tacka: Inger Enquist för assistans med framtagning av material ur arkiven i Sveriges Teatermuseum och Musik/Teaterbiblioteket, ansvarig för arkiven i Dansmuseet för framtagning av pressklipp på svenska baletten och Jean Börlin, Stina Carlsson vid radioarkivet för snabba och uttömmande svar via e-post, Theresa Widjeskog/Ahlman för kritisk korrekturläsning, Mats Persson för starkt bidragande till ämnesvalet och Owe Ander för sitt breda kunnande och inspirerade handledning.

Tack!

Innehållsförteckning

1. Inledning	s.1
1.1. Syfte och frågeställningar	s.1
1.2. Samlingsbegreppen aktörer och arenor	s.2
1.3. Receptionsforskning	s.2
1.4. Avgränsning	s.3
1.5. Forskningsläge och källor	s.4
1.6. Metod, metoddiskussion, disposition och förkortningar	s.5
2. Bakgrund	s.7
2.1. Undersökningens aktörer; görare, vetare och makare	s.7
2.2. Undersökningens arenor; skrifter och radiotjänst	s.13
2.3. Begreppen ”Musikalisk stil”, ”likhet” och ”påverkan”	s.13
2.4. Allmän stilkaraktäristik i fransk musik kring Saties levnadsår	s.16
2.5. Saties musikestetik	s.17
2.6. Satie- receptionen	s.18
3. Satie genom svenska aktörer och arenor 1890-1980	s.19
3.1. Saties verksamma år 1890-1925	s.19
3.1.1. Molander – ”Modern dramatisk konst”, <i>Hufvudstadsbladet</i> (1892)	s.19
3.1.2. Dahl – <i>Manuskript för Stockholmstidningen</i> (1920)	s.19
3.1.3. Dahl – <i>Musikundervisning och musikkultur</i> (1923)	s.20
3.2. Saties postuma tid 1925-1960	s.20
3.2.1. Norlind – <i>Allmänt musiklexikon</i> (1928)	s.20
3.2.2. Jeanson – <i>Musiken genom tiderna</i> (1931)	s.21
3.2.3. Ljungdorff – <i>Svensk uppslagsbok</i> (1935)	s.21
3.2.4. Norlind – <i>Lärobok i musikhistoria</i> (1939)	s.21
3.2.5. Rootzén – <i>SvD</i> (1940)	s.21
3.2.6. Anonym – <i>Bonniers illustrerade musiklexikon</i> (1946)	s.23
3.2.7. Anonym – <i>Röster i radio</i> (1951)	s.23
3.2.8. Wallner – <i>Expressen</i> (1951)	s.24
3.2.9. Rootzén – <i>Sohlmans musiklexikon</i> (1952)	s.24
3.2.10. Lindfors – <i>Svensk uppslagsbok</i> (1953)	s.24
3.2.11. Anonym – <i>Musikens värld</i> (1955)	s.25
3.2.12. Frieberg – <i>Tonkonsten</i> (1957)	s.25
3.3. Det återväckta intresset för Satie 1960-1980	s.26
3.3.1. Aulin – <i>Konst & Musik genom tiderna</i> (1967)	s.26
3.3.2. Engström – <i>En unik tonsättare, Stereo-hifi</i> (1971)	s.26
3.3.3. Boldemann – <i>Just nu spelar nio ..., 25 timmars konserten bör tas om, DN</i> (1972)	s.27
3.3.4. Säwén – <i>Satie-på skämt och allvar, Musikern</i> (1975)	s.28
3.3.5. Tallmo – <i>Erik Satie – Alltid före sin tid, Hifi & Musik</i> (1978)	s.29
3.3.6. Hanson – <i>Sohlmans musiklexikon</i> (1979)	s.30
3.3.7. Anonym – <i>Röster i radio</i> (1980)	s.30
3.3.8. Sveriges Radio: spelade verk av Satie intill 1980	s.31
4. Påverkan från Satie i musik av svenska tonsättare	s.31
4.1. Knut Brodin – Tonsättningar av Lennart Hellsing texter	s.31
4.2. Ulf Björlin – Musik till <i>Vi på Saltkråkan</i>	s.33
4.3. Carl-Bertil Agnestic – <i>Vi spelar piano del 1-3</i>	s.35
4.4. Mats Persson – Tigertango 25 små stycken för unga pianister	s.37
5. Slutsatser & diskussion	s.39
6. Källor & Litteratur	s.42
Appendix	s.48

Närsynt från födseln, är jag vidsynt till hjärtat. Fly högmodet: av alla våra fel är detta det mest förargliga. Må den olycklige, som inte förstår mig, svärta sin tunga och spränga sina öron.¹ **Erik Satie**

1. Inledning

Uppsatsen är en receptionshistorisk studie av Satie genom svenska aktörer och arenor. Under Saties verkamma levnadsår (ca 1890-1925), var Paris metropol för konstnärer och konstnärliga riktningar inom bildkonsten, litteraturen och musiken. Flera svenska tonsättare studerade i Paris under den perioden, t.ex. Hilding Rosenberg, Viking Dahl och Gösta Nystroem.² Efter Saties bortgång 1925, präglades den första postuma perioden internationellt sett av ett generellt ointresse för hans musikaliska arv,³ men på 1960-talet kom Satie åter i fokus främst genom John Cage som ordnade konserter med hans musik och framhöll honom som en betydelsefull föregångare till utvecklingen av den moderna musiken.⁴

I Sverige bildas den svenska sektionen av ISCM (International society of contemporary music) 1923 och markerar den moderna musikens uppmärksammande och inträde i landet.⁵ Fransk musik i Sverige påpekas av Julius Rabe 1957 vara ”otillbörligt förbisedd” samt att ”förståelsen för de ideal som besjalar fransk tonkonst borde kunna skänka vårt musikliv nya nyanser och värdefulla impulser”.⁶

Hur manifesterar sig intresset och mottagandet av Satie i Sverige vid undersökning av svenska aktörer och arenor?

1.1. Syfte och frågeställningar

Det grundläggande syftet med uppsatsen är att:

- 1) Undersöka Satiereceptionen i Sverige genom att i ett historiskt utvecklingsperspektiv granska ett brett källmaterial bestående av musikkritik, lexikon, uppslagsverk, recensioner och artiklar i dagstidningar etc.⁷
- 2) Belysa perspektiv och värderingar som framkommer gällande Saties musikestetik och påverkan till stilriktningar i musikutvecklingen. För att inkludera kopplingar till musikpedagogik, läggs särskild vikt vid undersökning av aktörer och arenor som påverkats, influerats och inspirerats av Satie till pedagogiska syften och ändamål.

I studien går det möjligtvis att närma sig en samlad bild kring Satiereceptionen i Sverige, samt klarlägga aktörer och arenor där intryck och påverkan av Satie gjort sig särskilt gällande:

- 1) Hur beskrivs Saties musik beträffande kompositionsteknik och stilelement?
- 2) Vilka perspektiv och värderingar lyfts fram angående Saties betydelse för stilriktningar i musikutvecklingen?
- 3) Finns påverkan från Satie i musik av svenska tonsättare?

¹ Carin Höjers Dahlsamling MTB, Dahl – Essäsamling Erik Satie s.1

² Edling 1982, se inledningen.

³ Att Satie och hans musikaliska arv skulle varit föremål för ett ”generellt ointresse” är baserat på Wilkins i NG 1980 s.519: ”There was a considerable revival of interest in Satie during the early 1970s, especially in the USA,”[...]

⁴ Cages och Satie tas upp i exempelvis R. Kostelanetz: *John Cage* (1970), M. Nyman: *Cage and Satie* (1973). Det är svårt att påvisa en exakt tidpunkt eller händelse som bidragit till att intresset för Satie uppstod. Cages engagemang i Satie påbörjades kring 40-talet, men fick ett större offentligt genombrott vid uruppförandet av Saties *Vexations* i New York 1963, se Ekblom (2009 s.257f).

⁵ Reimers 1994, s.156

⁶ Rabe 1957, se förordet.

⁷ Se 1.5. Forskningsläge och källor, samt 1.6. Metod, metoddiskussion och disposition.

1.2. Samlingsbegreppen aktörer och arenor

Inledningsvis har begreppen aktörer och arenor använts. De är hämtade från Lundberg/Malm/Ronström (2000). Där delas aktörer in i kategorierna: görare, vetare och makare. Begreppen har i viss mån anpassats till studien och skiljer sig därför något från hur de definieras i förlagan.⁸

I studien används aktörer som samlingsbegrepp för görare, vetare och makare med följande definitioner: 1) görare: skapar, utövar och framför musik. Till görare hör: kända och etablerade tonsättare, pianister, vokalister, orkestrar och dirigenter. 2) vetare: beskriver, analyserar, recenserar musik och görare i skrift. Till vetare hör: forskare, kritiker, skribenter och författare. 3) makare: marknadsför och säljer görares och vetares arbete. Till makare hör: skivproducenter, förläggare, arrangörer och entreprenörer. Ett viktigt påpekande gällande samlingsbegreppet aktörer är:

Görare, vetare och makare är tre positioner som aktörer kan inta i förhållande till en verksamhet och skall inte förväxlas med egenskaper hos individer. Positionerna är heller inte varandra uteslutande. Individer kan renodla en eller växla mellan flera.⁹

Ovanstående rader innebär att t ex en tonsättare även kan vara verksam forskare och arrangör. En aktör kan alltså parallellt inta positionerna görare, vetare och makare.

Begreppet arenor avser i uppsatsen olika fysiska enheter och mediala utrymmen där aktörerna producerar sig och är aktiva.¹⁰ Arenor delas in i kategorierna: 1) noter och partiturer: förutsättningar åt aktörer att t ex framföra, analysera, förlägga och sprida musik. 2) skrifter: medium för aktörer att beskriva, analysera och recensera musik. Till skrifter hör: musiklitteratur, allmänna uppslagsverk, dagstidningar etc. 3) konserter, inspelningar, radio och TV: utrymmen för aktörer att framföra, sälja, sprida och marknadsföra musik.

Den kulturella verksamhet som sker genom aktörer och arenor är inte villkorslös utan styrs av en rad faktorer bl.a. politiska och ekonomiska där t ex kulturpolitik med kulturstödsregler, skivindustrins intresse och sponsring gör sig gällande.¹¹

1.3. Receptionsforskning

Hardwick (2003) behandlar receptionsforskning och presenterar förutsättningar och metoder för forskningsfältet:

Reception studies, [...], are concerned not only with individual texts and their relationship with one another but also with the broader cultural process which shape and make up those relationships.¹²

Förutom att studera enskilda texter i relation till varandra vägs av Hardwick även kulturella processer in som en viktig faktor för hur dessa relationer uppstår. Själva förekomsten av att något överhuvudtaget blir föremål för mottagande, föregås enligt Hardwick av processer som är av intresse vid receptionsstudier:

(i) The [...] intellectual process involved in selecting [...] works – how the text was ‘received’ and ‘refigured’ by artist, writer or designer; how the later work relates to the source. In relation to this it is necessary to consider (ii) The relationship between this process and the contexts in which it takes place. These contexts may include: the receiver’s knowledge of the source and how this knowledge was obtained; a writer’s or artist’s works as a whole; collaboration between writer/translator [...]; the role of the

⁸ Se Lundberg/Malm/Ronström 2000, s.48-50 för deras definitioner av görare, vetare och makare.

⁹ Ibid., s.49

¹⁰ Se Ibid., s.51-53 för deras definitioner av arenor.

¹¹ Ibid., s.51

¹² Hardwick 2003, s.5

audience/reader/public (both actual and imagined). In other words, factors outside the [...] source contribute to its reception and sometimes introduce new dimensions. (iii) The purpose or function for which the new work or appropriation of ideas or values is made – for instance, its use as an authority to legitimate something, or someone, in the present (whether political, artistic, social, or educational or cultural in the broadest sense).¹³

Den intellektuella process som föregår valet av vad som ska mottagas, hur det som valts sedan mottas och omdanas eller förnyas i relation till källan, är enligt Hardwick föremål för receptionsstudier som då nödvändigtvis ska beakta förhållandet mellan själva processen och i vilken kontext den verkar, t ex mottagarens kännedom om källan, hur den kunskapen erhöles, mottagarens arbeten i stort, den faktiska och föreställda publikens/läsarens/allmänhetens roll.

Hardwick menar att det finns faktorer och aspekter utanför källan som bidrar till mottagandet och ibland adderar nya dimensioner. Syftet och funktionen med det nya arbetets anslag av idéer eller gjorda värderingar är också enligt Hardwick av vikt vid receptionsstudier, t ex användandet av arbetet som auktoritet för att legitimera något eller någon.

Reception studies require us to look closely at the source text and context as well as the receiving ones. This does not imply that the source is a yardstick of value but rather that a 'critical distance' between source and reception illuminates both. [...]. Reception is and always has been a field for the practice and study of contest about values and their relationship to knowledge and power.¹⁴

Enligt Hardwick fordrar receptionsstudier en ingående undersökning av källans text samt dess kontext och mottagare. Genom en kritisk hållning till källtexten och mottagaren kan belysning av både källa och mottagare åstadkommas. Hardwick menar att mottagande är och alltid har varit ett fält för utövande och granskning av värderingsstrider och deras relation till kunskap och inflytande.

I modern tid omfattar receptionsstudier även betydelsen av mediala utrymmen som t ex radio, tv och inspelningstekniken. Det uttrycks av Hardwick: "reception studies [...] also have to take into account the impact of new technologies and art forms [...]."¹⁵

1.4. Avgränsning

En del i avgränsningen ligger i uppsatsens begränsade omfång. Flera moment övervägs i avgränsningsproblematiken: 1) den tidsmässiga fixeringen, 2) urvalet av aktörer och arenor och 3) presentation och analys av aktörer och arenor.

1) Studiens tidsmässiga fixering sker genom att:

blicka bakåt i tiden till Saties första mottaganden i Parisisk press på 1890-talet.¹⁶ Studien tar sin startpunkt kring 1890 med Saties "allmänna- offentliga" genombrott i fransk massmedia, då det möjligen uppmärksammats i Sverige. Den främre tidsgränsen fixeras till 1980, drygt tre decennier bort från vår tid. Enligt Hardwick bör studier inte omfatta en alltför närliggande tidsgräns om slutsatser ska kunna dras utifrån resultatanalyser i undersökningar.¹⁷

¹³ Ibid., s.5

¹⁴ Ibid., s.11

¹⁵ Ibid., s.10

¹⁶ Sandberg-Brennan 1983, s.7: "This study [...] is based on articles and notices found in Parisian periodical literature and in daily newspapers dating from 1892 (the first known article) [...]"

¹⁷ Hardwick 2003, s.113 tar upp betydelsen av en historisk tillbakablick vid receptionsstudier: "Some [...] judgements about the making of differences and their impact require time and critical distance before they can be made. In this respect the study of very recent appropriations and refigurations has special requirements for the finding, preservation and analysis of the data which will inform judgements that can only be made in the future."

2) Urvalet av aktörer och arenor är problematiskt av flera skäl. Satie komponerade i huvudsak pianomusik för solopiano men det förekommer även fyrhändiga verk. Under sin tid som kafé- och kabaré-pianist producerade han en repertoar (förvisso inte så omfattande) för sång och piano. Vidare skrev Satie också verk för blandade orkestersättningar.¹⁸ Det sammantaget gör att urvalet av aktörernas görare gäller: pianister, vokalister, orkestrar och dirigenter. Aktörernas vetare består av: forskare, kritiker, skribenter och författare. Aktörernas makare utgörs av: skivproducenter, förläggare, arrangörer och entreprenörer.

Arenorna omfattas av: noter och partitur, skrifter, konserter, inspelningar, radio och TV. Studien avgränsas i urvalet av aktörer och arenor genom att: 1) utesluta undersökning av händelser i TV med direkt anknytning till Satie. 2) i vilken utsträckning noter, partitur och inspelningar med Saties musik har producerats och getts ut i Sverige tas inte upp. 3) framföranden och konserter med Saties musik som inte sänts i radio eller omskrivits utesluts.

3) presentation och analys av aktörer och arenor är inte heller oproblematiskt. I undersökningens del bestäms presentation och analys i första led av det gjorda urvalet, studiens frågeställningar och arbetets omfång. Aktörerna omfattas av vilken position/positioner de har. Intressefördelningen positionerna emellan är ojämn, t ex betraktas en tonsättare som även är pianist och som har uttryckt sig i skrift om Satie mer intressant och tar generellt större utrymme i presentation och analys än en ordinär kritiker i en dagstidning. I en del fall saknas uppgifter om aktören och i vissa fall är aktören svårbestämd (t ex i uppslagsverk där arbetet fördelats på flera aktörer och där hänvisning till textens författare saknas), i studien betecknas aktören då som anonym.

De tonsättare som studien undersöker i kap 4 har valts utifrån ett på förhand stort intresse av just dessa. Metoden i studien kan genomföras på (strängt taget) alla tonsättare.

Arenorna har genom urvalet avgränsats till skrifter och radiosändningar. De skrifter som utgör källor till studien omfattas också av olika intressegrader gällande aktörernas position(er), historiskt skede, kategori av skrift, textens omfång och innehåll, omfattningen av det publika mötet etc.

1.5. Forskningsläge och källor

Någon litteratur som specifikt, med bred sammanställning och analytisk inriktning behandlar Saties mottagande genom svenska aktörer och arenor finns inte. Närmanden har gjorts i anknytning till översättning av Satie biografier: i Rey (1974) översatt av Törnkvist (1986) finns en sammanställd diskografi i urval, innehållande bl.a. svenska inspelningar (s.155-162), och i Volta (1989) översatt av Hedlund (1992) ges en uppställning av litteratur på svenska av och om Satie (s. 217).

Svenska tonsättare samtida med Satie tas upp i Edlings avhandling *Franskt i Svensk musik 1880-1920* (1982). Edling ger inblick i vilka svenska tonsättare som påverkats och influerats av fransk tonkonst och franska tonsättare. Kapitlet om Viking Dahl (s.246-254) visar att Dahl tagit intryck av Satie.

Svenska orkestrars framföranden av Saties musik under ledning av Ulf Björilin redogörs i Eulau doktorsavhandling *Ulf Björilin dirigenten, kompositören, arrangören* (2009). Eulau visar genom tabelluppställningar (s.139, 140, 431, 433, 435, 436, 442, 444, 455), att Björilin dirigerat musik av Satie sammanlagt nio gånger med tre olika orkestrar, en gång 1972 (SON) och åtta gånger 1975, tre med (SON), fyra med (HSO) samt en med (SFO).

Svenska aktörers och arenors mottagande av Satie har behandlats fragmentariskt på olika områden, men har ännu inte blivit föremål för breda, systematiska, analytiska och

¹⁸ Orledge 2001, s.318f

sammanställande undersökningar. Uppsatsen kan bidra med ny kunskap utifrån den breda tidsfixeringen, samt den analytiska och sammanställande inriktningen.

På det internationella området vad gäller svenska aktörer och arenor i förhållande till Satie finns inte mycket skrivet. Svenska baletten och samarbetet med Satie i föreställningen *Relâche* är det som rönt internationell uppmärksamhet och omskrivs i exempelvis Fokine/Claudel (1931), översatt av Häger (1947), Rey (1974) och Volta (1989).

Den internationella forskningen och litteraturen om Satie är omfattande och utgörs till stor del av kritiska och analytiska studier. Första franska Satie-biografin författades av Templier (1932), den engelska av Myers (1948), den tyska av Wehmeyer (1974), den amerikanska av Gillmor (1988) och den spanska av Careaga (1990). Vidare finns också samtida och postuma artiklar och rapporter, kataloger och dokument samt övriga källor.¹⁹

I studien förekommer flera olika källor som i huvudsak utgörs av skrifter, arkivsamlingar och Internet. De skrifter som är källor till undersökningen kan delas in i tre huvudkategorier: 1) Vetenskapliga skrifter baserat på forskning: 2) Allmänt musikkbildande skrifter: 3) Nyhets- och musikjournalistiska skrifter.²⁰ Dessa huvudkategorier kan indelas vidare- och görs så i bakgrundskapitlet (se 2.2.).

De källor som utgörs av arkivsamlingar gäller urklipp från tidningar och tidskrifter samt manuskript. De aktuella samlingarna för studien är: 1) Sveriges teatermuseums klipparkiv och ”lilla utländska serien- Satie mappen”, där utländska och svenska artiklar, recensioner och notiser finns, 2) dansmuseets samlingar med pressklipp på svenska baletten och 3) musik- och teaterbibliotekets Dahl arkiv med artiklar, brev och manuskript. Hädanefter används förkortningar för bl.a. klipp-samlingsarkiven (se 1.6.).

SMDB och radioarkivet utgör källor till informationen om svenska inspelningar samt radiosändningar med Saties musik. Uppsatsens källor presenteras mer utförligt i enlighet med studiens syfte, vid presentation och analys av aktörer och arenor i undersökningens del.

Litteraturen som används i arbetet hänvisas fortlöpande i fotnoterna och återfinns i litteraturlistan, kapitel 6.

1.6. Metod, metoddiskussion, disposition och förkortningar

Grunden till uppsatsarbetet har lagts via kartläggning av källmaterial. Utifrån de kartlagda källorna har kompletta förteckningar sammanställts av Saties förekomst mellan 1890-1980 i 1) radiosändningar i SR, 2) svenska dagstidningar, 3) svensk musikkritik, och 4) uppslagsverk och lexikon (se **Appendix**).

För genomsökning av musikkritik och uppslagsverk användes fackbiblioteken i Stockholm KB, MTB och SB samt nätet via projekt Runeberg (runeberg.org), som erhåller digitaliserade och sökbara utgåvor av de tidigaste uppslagsverken.

För kartläggning av artiklar i dagstidningar har nätet använts genom fritextsökning på satie via presstext.se, svep.bib.miun.se (svenskt pressregister) och artikelsök.se. Vid hänvisning till och ”på chans” kring viktiga datum bakåt i tiden (främst gällande premiären av *Relâche* 1924 och *Vexations* uruppförande i Sverige 1972) har KB:s mikrofilmarkiv använts.

Kartläggning av specialiserad litteratur har skett genom sökning i STM och RIPM online.

STMU:s, MTB:s och DM:s klipp-samlingsarkiv har genomlysts beträffande Satie, Viking Dahl, Jean Börlin och Svenska baletten. Inspelningar och radiosändningar har kartlagts via SMDB, samt genom mail-korrespondens med radioarkivet.

¹⁹ Se Orledge 2001, s.320-21 för uppställning av internationell litteratur och källor.

²⁰ Indelningen är inspirerad av den i Reimers (1994, s.147).

Angående sökning efter artiklar om Satie i tidningar och tidskrifter via Internet finns det två okontrollerbara luckor. Första aktuella luckan (Saties förekomst i parisisk press sker tidigast ca 1890) är mellan ca 1890-1904 då sökning genom digitaliserade svenska dagstidningar är begränsad. Andra luckan uppstår mellan 1911-1919 av samma orsak. 1904-1911 finns ca ett femtontal svenska storstadstidningar (komplett från 1904-1906) att söka via svep.bib.miun.se. Från 1919 och framåt finns sökbara utgåvor av STM online.

Ambitionen med studien är delvis att försöka sammanställa Saties förekomst genom ett urval av svenska aktörer och arenor mellan ca 1890-1980. Studiens sammanställning kan endast betraktas som komplett utifrån de kartlagda källorna. Ett neutralt insamlande är heller inte önskvärt och därför är studiens syfte även att analysera hur Satie mottagits.

Uppsatsen består i sin helhet av sex delar. **1. Inledning:** ämnet presenteras i en inledning följt av ett syfte och relevanta frågeställningar för studien. Nyckelbegreppen aktörer, arenor och receptionsforskning introduceras och redovisas, sedan sker avgränsningen för studien som problematiseras och motiveras i förhållande till syfte och frågeställningar. Vidare följer en presentation av forskningsläget där tidigare forskning med anknytning till studiens ämne och syfte redogörs, källor till grund för undersökningen ringas in och kategoriseras, litteratur som uppsatsen bygger på presenteras inte utan hänvisas till via fotnoter och litteraturlistan. Arbetets metod inför undersökningen återges i korthet och diskuteras. Studiens uppläggning redogörs kronologiskt, kortfattat och kapitelvis.

2. Bakgrund: presenterar övergripande de aktörer och arenor som förekommer i undersökningen. Sedan ges en kortare inblick i begreppen stil, likhet och påverkan i musikalisk mening, följt av bakgrundsställning till allmän stilkaraktäristik i fransk musik kring Saties levnadsår. Vidare framställs utmärkande stilelement och kompositionstekniska aspekter i Saties estetik och efter det sker en kort översikt av Satiereceptionen.

3. Satie genom svenska aktörer och arenor 1890-1980: första delen av uppsatsens undersökning redogör, analyserar och kommenterar urvalet av de insamlade källorna i kronologisk ordning utifrån aktörernas arenor. Det sker mot en naturlig uppdelning om tre stadier: 1) Saties verkamma levnadsår 1890-1925, 2) Saties postuma tid 1925-1960 och 3) det återväckta intresset för Satie 1960-1980.

4. Påverkan från Satie i musik av svenska tonsättare: Undersökningens andra del tar upp indirekt/direkt påverkan från Satie i musik av svenska tonsättare, där verk av Knut Brodin, Ulf Björlin, Carl-Bertil Agnestic och Mats Persson granskas och jämförs med verk ur Saties produktion utifrån stilelement och likhetstyper.

5. Slutsatser & diskussion: resultat av undersökningen presenteras och diskuteras med inriktning mot generell evidens och verifiering där vidare forskning även vidrörs.

6. Källor & litteratur: de källor studien baserats på presenteras i uppställning om olika källtyper, samt den för studien använda litteraturen listas bokstavs enligt efter författarnamn.

Förkortningar

SMDB Svensk mediedatabas

KB Kungliga biblioteket

SB Stockholms stadsbibliotek

STM Svensk tidskrift för musikforskning

RIPM Retrospective Index to Music Periodicals

STMU Sveriges Teatermuseum

MTB Musik/teaterbiblioteket

DM Dansmuseet

2. Bakgrund

2.1. Undersökningens aktörer: görare, vetare och makare

Följande del av uppsatsen ger i korta drag bakgrund till; **2.1.** aktörer som förekommer i undersökningen (inkluderat de svenska tonsättare som förekommer i kapitel 4.) och **2.2.** arenor som förekommer i undersökningen. Receptionsstudier fordrar som tidigare nämnts, en viss kännedom om mottagaren (aktören) och arenan (källan) då det bidrar till de kontexter som vägs in vid analys av källtexten. Här presenteras aktörerna i kronologisk ordning så som de förekommer i undersökningen. Avvikelser sker naturligt då några aktörer är mindre namnkunniga och därigenom svårtillgängliga för information.²¹ En aktör kan omfatta samtliga positioner av görare, vetare och makare (t.ex. Dahl). I studien förekommer nedanstående aktörer enbart som vetare, tonsättarna förekommer enbart som görare.

VETARE

Harald Molander (1858-1900), teaterregissör och skriftställare från Stockholm. Molander var 1884-86 regissör vid Nya Teatern i Stockholm, intog intendentbefattningen vid Helsingfors Nya Teater 1886-93. Han ledde teaterturnéer åren 1893-94 och blev intendent vid Vasateatern i Stockholm 1896. För scenen författade han flertal verk t ex komedin *Rococo*, 1882, skådespelet *Beatrice*, 1887, och lustspelet *Flirtation*, 1893.²²

Viking Dahl (1895-1945), tonsättare, organist och skriftställare från Skåne. Dahl studerade 1915-19 komposition, harmonilära och orgel vid Musikkonservatoriet med organistexamen som följd. Vistades 1920-21 som verksam kompositör i Paris, där han skrev musik till svenska baletten på beställning av Jean Börlin. Han studerade även piano för Nathalie Radisse och Ricardo Viñes, samt komposition för Paul Vidal, Maurice Ravel och Charles Koechlin. 1921 återvände han till Skåne och verkade som musiklärare i Lund, för att 1926 beträda en organisttjänst i Varberg som upprätthölls intill hans bortgång.

Verket *Maison de fous* som skrevs till svenska baletten var en förening av ton, dikt och danskonst, något som Dahl benämnde ”ett allkonstverk” och som blev en strävan i hans fortsatta konstnärskap.²³ *Maison de fous* anses vara Dahls mest framträdande verk och det har betydande symbolvärde för den tidiga svenska modernismen på 20-talet.²⁴

Tobias Norlind (1879-1947), musikforskare, lärare och skriftställare från Vellinge i Skåne. Norlind var pionjär inom den svenska musikforskningen. Han erhöll en oavlönad docentur i Lund från 1909 i litteratur och musikhistoria. Norlind var en av de tio forskare som 1919 stiftade Svenska samfundet för musikforskning som samma år började ge ut Svensk tidning för musikforskning.²⁵

Gunnar Jeanson (1898-1939), musikforskare och skriftställare från Stockholm. Jeanson var elev till Norlind och hade en liknande docentur i musikhistoria och musikteori vid Stockholms universitet från 1926. På 30-talet styrde han Konserthörsföreningen med chefsdirigenten Václav Talich, som framgångsrikt uttolgade ny musik.²⁶

²¹ Exempelvis har biografisk fakta inte hittats, eller varit knapphändiga gällande: Britta Frieberg (upphovsman till Satiereceptionen i Tonkonsten 1957), Per-Arne Säwén, saknar persondata om födelseår.

²² Hofberg 1906, s.144

²³ Edling 1982, s.246f

²⁴ Höjer 1980, s.23

²⁵ Reimers 1994, s.148

²⁶ Reimers & Åstrand 1994, s.148., s.399

Vilhelm Ljungdorff (1876-1944), litteraturhistoriker och järnvägstjänsteman från Lund.²⁷ Ljungdorff förekommer i Svensk uppslagsbok 1935.

Per Lindfors (1908-1970), musikradiochef och skriftställare. Lindfors var chef över musikradion 1952-55.²⁸ Han genomförde frågelekar, historiska rapsodier och tonsättarporträtt för lyssnarna som därigenom fick förutsättningar till ett ökat intresse för musiken.²⁹

Kajsa Rootzén (1904-1978). Musikkritiker och skriftställare med professionellt journalistisk bakgrund. Aktiv som recensent i Svenska Dagbladet 1938-66.³⁰

Bo Wallner (1923-2004). Musikforskare och skriftställare, lärare vid Musikhögskolan i Stockholm från 1954, konsult vid Musikradion 1956-74. Wallner var betydande i främjandet av modernismen med insatser som pedagog och popularisator bl.a. genom handböckerna ”Musikens material och form” (1-3, 1968).³¹

Arne Aulin (1909-1984). Musikpedagog, skriftställare och musikadministratör, ledamot i Kungliga Musikaliska Akademien från 1975.³²

Åke Engström (1912-1996). Musiksribent för och om klassisk musik i musiktidningen *Hifi & Musik*. Engström förekommer där 1971 med en längre artikel om Satie.

Marcus Boldemann (född 1950). Journalist och kultursribent för Dagens Nyheter. Boldemann har vid ett flertal tillfällen bevakat händelser rörande Satie och förekommer i studien genom hans recension av *Vexations* uppförande i Sverige 1972.

Per-Arne Säwén (?). Musiksribent i musiktidskriften *Musikern*. Säwén har publicerats med en längre artikel om Satie 1975 som behandlas i undersökningen.

Karl-Erik Tallmo (född 1953). Författare, musikkritiker, artist, föreläsare och publicist. Tallmo skrev konkret poesi på 60-talet, inspirerad av minimalismen i musik hos bl.a. Terry Riley och Steve Reich på 70-talet, började han föra in repetitiva element i sina texter. Tallmo har förekommit med artiklar och kritik i nyhetstidningar och magasin i över trettio år. Vidare har han även deltagit som expert i statliga undersökningar om nya media i Sverige, samt varit medlem i styrelsen för svensk forskning.³³ Tallmo förekommer med en artikel om Satie i musiktidningen *Hifi & Musik* 1978.

Sten Hanson (född 1936). Tonsättare och författare. På 50 och 60-talet ägnade han sig åt lyrik och diktning. Ett exempel är diktsamlingen *Sträv som starren* (1959). Hanson utforskade även musikens fält på 60-talet utifrån bandspelarens möjligheter till text-ljud-komposition. I Hansons vidare kompositionsmaterial märks elektroniken som ett viktigt element. Politiskt innehåll och burlesk humor är också kännetecknande, t.ex. i *How are you?* (1969). Bland övrig verksamhet i olika musikorganisationer var han ordförande i Föreningen Svenska

²⁷ <http://www.ub.lu.se/upload/ub/soka/handskrift/bestandsregister.pdf>, Lunds universitet 2012-02-28

²⁸ <http://www.dn.se/kultur-noje/musikradion-inte-langre-mitt-i-musiken>, 2012-02-28

²⁹ Hallingberg 1999, s.392

³⁰ Reimers 1994, s.159

³¹ <http://www.ne.se/bo-wallner> 2012-03-03

³² http://sv.wikipedia.org/wiki/Arne_Aulin 2012-03-03

³³ <http://www.nisus.se/tallmo/> 2012-03-03

Tonsättare 1984-94.³⁴ Hanson förekommer som artikelförfattare i Sohlmans musiklexikon 1979.

GÖRARE

Knut Brodin (1898-1986), pianist, tonsättare, pedagog och författare. Utbildad pianist vid Musikaliska akademiens konservatorium (1918-22) för Lennart Lundberg.³⁵ Åren 1924-27 genomförde Brodin konsertturnéer i bl.a. Värmland, Stockholm och Köpenhamn. På repertoaren fanns egna kompositioner och verk av t.ex. Schönberg och Bartók. 1931-41 var han verksam pedagog vid Olofskolan i Stockholm³⁶ som förespråkade kreativ och gestaltande skolning. Där undervisade han barnen i sång med en blandning av rörelsevisor, ljudhärmande sånger och fråga-svar-sånger, men han utgick även från barnens egna önskemål och inre musikvärld.³⁷

I mitten av 40-talet blev Brodin kontaktad av Lennart Hellsing som ville få sina texter tonsatta i samlingen *Nyfiken i en strut*. 1947 gavs samlingen ut där bl.a. Krakel Spektakel finns med i tonsättning av Brodin. Samarbetet fortskred och genererade ett flertal publikationer med barnvisor t.ex. *Summa summarum* (1950) och *De bästa barnvisorna* (1954).³⁸

Ulf Björilin (1933-1993), kompositör, dirigent, arrangör och pianist. Efter studier i Sverige som elev i pianospel för Tor Ahlberg, dirigering för Carl Garaguly och harmonilära för Valdemar Söderberg³⁹, fortsatte han sina studier i dirigering och pianospel i Paris 1954-57 för Nadia Boulanger (1887-1979).⁴⁰ Efter hemkomsten 1957 (på grund av militärtjänstgöring) arbetade han en tid som repetitör vid operan och som lärare vid Malmö musikkonservatorium. På 60-talet anställdes Björilin på Sveriges Radio som musikproducent och skrev därefter musik till ett flertal filmer och TV-serier bl.a. *Vi på Saltkråkan* (1964) och spelfilmen *Tjorven och Skrållan* (1965). På 70-talet var han aktiv både som dirigent och pianist vid konsertturnéer runt om i landet med Sven-Bertil Taube som sångare och artist. Eulau (2009) anger att Björilins ”professionella verksamhet som dirigent, kompositör, arrangör, pedagog och pianist/ackompanjator, har i bredd och kvalitet få motsvarigheter inom svenskt 1900-tal”.⁴¹

Carl-Bertil Agnestig (född 1924), tonsättare, körledare och musikpedagog. Agnestig har vid Musikhögskolan i Stockholm varit lärare och kyrkomusiker, samt varit verksam studierektor och lärare vid Nacka musikskola. Han har lett barnkörer, komponerat körmusik och barnvisor, sammanställt pedagogiska arbeten för sång och olika instrument.⁴² Pianospelskolan *Vi spelar piano* del 1-3 kan nog sägas tillhöra det mest kända och använda spelaterialet av Agnestig: ”Vi spelar piano och hans andra pedagogiska utgåvor har sammanlagt används av över en miljon unga musikanter”.⁴³ Han belönades 2005 med Svenska Musikförläggarföreningens hederspris Life Time achievement.

³⁴ <http://www.ne.se/sten-hanson> 2012-03-04

³⁵ Barkefors 2006, s.21f

³⁶ Ibid., s.9

³⁷ Ibid., s.128

³⁸ Ibid., s.10

³⁹ Eulau 2009, s.40

⁴⁰ Ibid., s.44

⁴¹ Ibid., s.1ff

⁴² <http://www.ne.se/carl-bertil-agnestig>, Nationalencyklopedin, 2012-03-09

⁴³ http://www.gehrmans.se/upphovsman/carl-bertil_agnestig, 2012-03-09

Mats Persson (född 1943), pianist, tonsättare, pedagog och skribent. Persson tog pianopedagogisk examen 1968 och solistdiplom med jetong 1969 i Stockholm efter pianostudier för Catherine Dalban, Sven Brandel, Greta Erikson, samt nutida ensemblespel för Siegfried Naumann. Han fortsatte sedan med studier vid Hochschule für Musik i Köln med piano för Aloys Kontarsky, kammarmusik för Alfons Kontarsky och romansackompanjemang för Wilhelm Hecker. Han medverkade även i de internationella feriekurserna i Darmstadt. Från 70-talet har han konserterat i Sverige och internationellt som solist men även med olika ensembler t.ex. Harpans Kraft, ensemblen för ny musik och kanske främst i pianoduon med Kristine Scholz.

Persson har en bred repertoar med nyskriven svensk musik där ett 30-tal svenska tonsättare har komponerat för honom. Vidare märks musik av undanskymda kompositörer som Gösta Oswald, Claude Loyola Allgéns och Viking Dahl. Internationella tonsättare som t.ex. Aldo Clementi, Chris Newman och Christian Wolff har också komponerat för Persson. Musik av bl.a. Satie, Cage, Wolff och Morton Feldman hör till Perssons repertoar och han uppförde verk av dessa långt före dem var accepterade av det offentliga musiklivet. Vidare finns även Busoni, J.M. Hauer, Schönberg och Stravinsky på Perssons repertoar, gemensamt med Kristine Scholz.

Inom den pedagogiska verksamheten jobbar Persson bl.a. med undervisning utifrån ny musik i ensemblespel med betoning på improvisation och komposition. Han var verksam vid Birkagårdens Folkhögskola- linjen för ny musik 1976-84, lärare i nutida pianospel vid Musikhögskolan i Stockholm 1980-85, 1985 och framåt, lärare i pianospel, ensemble och improvisation/komposition vid SMI. Persson har även komponerat för piano, bl.a. musikpedagogiska stycken direkt för unga pianister genom *Tiger tango* (1999).⁴⁴

2.2. Undersökningens arenor; skrifter och radiotjänst

Här sker en bakgrundsställning till de arenor aktörerna förekommer genom i undersökningen. Några av dags- och nyhetstidningarna har en lång historik som kortas ned för att snarare belysa deras aktuella ställning vid publicerande av en aktörs Satiereception.⁴⁵ Studien är avgränsad till arenorna skrifter och radio (undantag utgörs av tonsättarnas musikalier som granskas, samt musiken till TV-serien *Vi på saltkråkan*). En lång rad arenor finns med komplex samverkan t.ex. inspelningar, konserter, film och TV. De nedanstående arenorna gäller olika skrifter och radiotjänst.

Tidningar & tidskrifter; allmänna & musikspecialiserade

Hufvudstadsbladet, grundad i Helsingfors 1864 av August Schauman, från 1921-61 ägd av Amos Andersson med konservativ profil. Från 1961 ägs tidningen av föreningen Konstsamfundet som Andersson grundade 1940. Sedan 1971 betecknar sig tidningen som ”obundet liberalt borgerlig”.⁴⁶

Stockholms-Tidningen, etablerades och ägdes mellan åren 1889-1906 av Anders Jeurling, som ville skapa en lättläst tidning för en bred publik. Tidningens innehåll bestod bl.a. av insändare, nyheter och förströelse. 1900 hade tidningen en upplaga på 100 000 ex och 1913 blev den en sjudagarstidning. 1956 såldes den till LO med Gustaf Näsström som chefredaktör och blev då politiskt obunden. 1962 betecknades den som socialdemokratisk och utsåg Viktor Vinde till chefredaktör och Ivar Sundvik till politisk redaktör. 1966 lades den ner med

⁴⁴ <http://mats-persson.se/html/biografi.html>, 2012-03-09

⁴⁵ Det gäller främst SvD, Dagens Nyheter och Expressen.

⁴⁶ <http://www.ne.se/lang/hufvudstadsbladet>, Nationalencyklopedin, 2012-03-04

130 000 ex. i upplaga, återuppstod 1981, lades ner igen 1984 och startades åter upp 1993 som socialdemokratisk endagstidning i Stockholm.⁴⁷

Svenska Dagbladet, *SvD*, utgiven i Stockholm som daglig morgontidning-”obunden moderat”. Grundad 1884 som kanal för unionsfientliga och tullvänliga krafter, omformades 1897 till mer av en kulturell och opolitisk tidning med författare som Heidenstam, Hjalmar Söderberg och Tor Hedberg. Chefredaktör var då Helmer Key fram till 1934. Successivt under 1900-talets första decennium intog tidningen en mer konservativ politisk hållning men med fortsatt intresse för sociala reformer. Tidningen räknade med tysk seger under första världskriget, tongivande namn var t.ex. Gustaf Stridsberg, Gustav Cassel och Fredrik Böök. Trygger familjen med Carl Trygger (1894-1978) som VD och chefredaktör blev SvD:s ägare 1934. SvD:s ägande lades 1940 i en stiftelse då högermannen Ivar Andersson blev chefredaktör och VD. På 70-talet expanderade SvD och betecknades som ”obunden moderat”. Frekventa redaktörsbyten är kännetecknande från 1982 fram till 2004. 2000 blev SvD en tidning i tabloidformat.⁴⁸ 1940 publiceras en längre artikel om Satie av Kajsa Rootzén.

Dagens Nyheter, *DN*, utgiven i Stockholm som daglig morgontidning-”oberoende liberal”. Rudolf wall grundade tidningen 1864. På 1960-talet förändrades kultursidan, styrd av Olof Lagercrantz (kulturredaktör sedan 1951), till att bli mera öppen för differentierade åsikter än dem som var rådande på ledarplats. Den öppna hållningen fortskred även med Lagercrantz efterföljare, Per Wästberg (1976-82) och Arne Ruth (1982-98). Sedan 1998 betecknas DN som ”oberoende liberal” och ges ut i tabloidformat från och med 2004.⁴⁹ 1972 förekommer några recensioner av Saties verk *Vexations* som uppförs i Sverige, Marcus Boldemann är upphovsman till dessa.

Expressen, utgiven i Stockholm som liberal kvällstidning, grundad av AB Dagens Nyheter 1944 och till huvudredaktör utsågs DN:s kulturredaktör Ivar Harrie. Expressen startade riksredaktioner i landet i strävan mot att bli en rikstidning och 1952 var tidningen större i upplaga än Aftonbladet. 1958 var Expressen den största tidningen efter att ha passerat DN och förblev det in till 1996. Ett flertal chefredaktörsbyten har skett från 1991 till 2009 när den nu innehas av Thomas Mattson.⁵⁰ Bo Wallner recenserar en radiosändning 1951 av Saties balett *Parade* som sänts i radio.

Röster i radio, programtidning grundad av AB Radiotjänst 1933. Allers förlag köpte tidningen av Sveriges Radio 1992 och slog ihop den 1994 med Hänt i veckan till Se & Hör.⁵¹ I undersökningen förekommer notiser om Satie av anonym upphovsman 1951, 53 och 1980.

Stereo Hifi, teknik-och musiktidning utgiven i Stockholm 1971-1980 av Svenska HiFi-institutet: Norstedt. Åke Engström förekommer 1971 med en artikel om Satie.⁵²

Musikern, Svenska musikerförbundets tidning, scen-media-fritid. Utgiven sedan 1920, först i Stockholm 1920-24, Göteborg 1924-26 och sedan Stockholm igen 1927 och framåt. 1975 förekommer Per-Arne Säwén med en text om Satie.⁵³

Hifi & Musik, tidning för musik, ljudteknik, video, studio och instrument. Utgiven sedan 1976 i Stockholm Solna: Nordpress, 1976, Sundbyberg: Nordpress 1977-80, Bromma: Music Press Sweden, 1980-84, Solna: Music Press Sweden, 1984-86, Solna: Hifi & Musik, 1987-89, Stockholm: Hifi & Musik, 1989 och framåt. Karl-Erik Tallmo har med en artikel om Satie 1978.⁵⁴

⁴⁷ <http://www.ne.se/lang/stockholms-tidningen>, Nationalencyklopedin, 2012-03-04

⁴⁸ <http://www.ne.se/lang/svenska-dagbladet>, Nationalencyklopedin, 2012-03-04

⁴⁹ <http://www.ne.se/lang/dagens-nyheter>, Nationalencyklopedin, 2012-03-04

⁵⁰ <http://www.ne.se/lang/expressen>, Nationalencyklopedin, 2012-03-04

⁵¹ <http://www.ne.se/lang/röster-i-radio-tv>, Nationalencyklopedin, 2012-03-04

⁵² <http://www.muslib.se>, fritextsök- stereo hifi 2012-03-04

⁵³ <http://www.muslib.se>, fritextsök- musikern 2012-03-04

⁵⁴ <http://www.muslib.se>, fritextsök- hifi & stereo 2012-03-04

Uppslagsverk & lexikon; allmänna & musikspecialiserade

Allmänt musiklexikon (1928), författad av Tobias Norlind. Andra, omarbetade upplagan av den 1927 utgivna. Norlind gav ut tre tidigare framställningar av västerländsk konstmusik genom *Allmänt musiklexikon* (1916), *Allmän musikhistoria* (1922) och *Allmänt musiklexikon* (1927). Satie förekommer först i och med utgivningen av *Allmänt musiklexikon* (1928).⁵⁵

Svensk uppslagsbok, encyklopedi utgiven i två upplagor, den första med Gunnar Carlqvist som huvudredaktör 1929-37 och andra 1947-55 med Carlqvist och Josef Carlsson som huvudredaktörer. Andra upplagan blev samtidens största svenska uppslagsverk i omfång (ca 190 000 uppslagsord) och spridning.⁵⁶ Satie finns med i båda upplagorna av encyklopedin, (1935) och (1953).

Sohlmans musiklexikon, musikspecialiserat uppslagsverk utgiven i två upplagor, första 1948-52 i fyra band och andra 1975-79 i fem band. Första upplagans innehåll gäller främst västerländsk konstmusik och musikteori, andra upplagan har bredare behandling t.ex. andra kulturers musik, folkmusik och samtida populärmusik.⁵⁷ Satie förekommer i båda upplagorna: 1952 band fyra, genom Kajsa Rootzén och 1979 band fem genom Sten Hanson.

Bonniers illustrerade musiklexikon (1946), musikspecialiserat lexikon författat av Sven E. Svensson under medverkan av Erik Noreen, utgivet av Bonnier förlag Stockholm.

Tonkonsten (1957), internationellt musiklexikon utgivet i två volymer, 1955 (A-K) och 1957 (L-Ö). Redaktionskommitté: Natanael Broman, Johannes Norrby, Folke H. Törnblom; redaktionsledning: Hans Eppstein, Herman Glimstedt, Axel Elvin och Britta Frieberg. Frieberg är upphovsman till Satiereceptionen i andra volymen av *Tonkonsten* (1957).⁵⁸

Musikens Värld (1955/57), populärvetenskapligt musiklexikon i ett band som getts ut i flera upplagor sedan 50-talet. Huvudredaktörer för lexikonet är Sverre Hagerup Bull och Kjell Block Sandved. Innehåller bl.a. en kortfattad musikleära, populärmusik och västerländsk konstmusik.⁵⁹

Musiklitteratur; allmän & specialiserad

Musikundervisning och musikkultur (1923), författad av Viking Dahl som i skriften diskuterar bl.a. psykologi, psykoanalys, pedagogiskt sång och spelmaterial för barn, estetik och rytmik.⁶⁰

Lärobok i musikhistoria (1939), lärobok i allmän musikhistoria för musikskolor, seminarier och självstudium, författad av Tobias Norlind. Skriften behandlar musikens historia från den grekisk-romerska antiken fram till moderna skolor där bl.a. Stravinsky, Bartók, Honnegger och Schönberg framställs i korthet.⁶¹

Musiken genom tiderna (1931), musikhistoriskt översiktsverk i två delar av Gunnar Jeanson och Julius Rabe, ”en populär framställning av den västerländska tonkonstens historia”, del ett 1927 och del två 1931. Första delen behandlar musikens historia från den gregorianska sången fram till George Friedrich Händel, och andra delen börjar i den senare 1700-talsoperan och har sin slutpunkt med Schönberg och den moderna musiken.⁶²

Konst och musik genom tiderna (1967), musik- och konsthistoriskt översiktsverk, författat av Arne Aulin. Skriften är framställd som läromedel för gymnasiet.

⁵⁵ Detta har fastslagits vid genomlysning av de nämnda utgåvorna.

⁵⁶ <http://www.ne.se/lang/svensk-uppslagsbok>, Nationalencyklopedin, 2012-03-05

⁵⁷ http://sv.wikipedia.org/wiki/Sohlmans_musiklexikon, Wikipedia, 2012-03-05

⁵⁸ <http://www.muslib.se>, Fritextsök- tonkonsten 2012-03-05

⁵⁹ http://sv.wikipedia.org/wiki/Musikens_värld, Wikipedia, 2012-03-06

⁶⁰ Dahl 1923

⁶¹ Norlind 1939

⁶² Jeanson & Rabe 1931

Radiotjänst

Förmedlande av musik genom radio blev i Sverige möjligt från 20-talet. 1925 startade Radiotjänst sin verksamhet (på nyårsdagen) och övertog då sändningarna från rundradion och de fem statliga stationerna som inlett radioverksamheten i Sverige.⁶³ Redan från starten presenterades ett brett urval musik från schlager till jazz och konstmusik och en helt ny musikkultur växte fram, beskrivet av Hallingberg (1999): ”Så blandades genom radion intryck och upplevelser. Det gick inte att stanna i en enda fälla och stänga in sig i en enda musikkultur”.⁶⁴

Radions verksamhet präglades tidigt av en pedagogisk och folkbildande hållning som inte minst manifesterades genom programmet *musik med grammofonmusik*, där sändningstiden 1929 utgjorde 44,6 procent och blev det största programområdet. Flera etablerade musikvetare var från 40-talet och framåt anställda och bidrog starkt till kvaliteten på det pedagogiska och folkbildande planet:

[...] då slöts man in i de stora musikpedagogernas armar. Julius Rabe talade stillsamt och förälskat om det som var odödlig musik och förklarade varför den var det. Per Lindfors gjorde tonsättarporträtt så man kände en klump i halsen och hjärtat bankade. Sten Broman fyllde på med flotta historiska exposéer och inskräpte på sitt uttrycksfulla språk vad som var bra och vad som var skräp. Den försynte Ingmar Bengtsson tog vid och handledde i musikens formlära så att sonatform och fuga för den bara måttligt musikaliske blev intellektuella äventyr, även det en väg till musiken.⁶⁵

All musik fram till 1955 låg under musikavdelningen (gudstjänstmusiken undantaget) och den klassiska musiken dominerade hela 50-talet, men sedan skedde en uppdelning genom bildandet av en ny underhållningsavdelning och kvarvarandet av den gamla musikavdelningen. Sändningsprocenten för musiken (mätt i timmar) varierar från 1936-1956 beroende av att fler programpunkter tillkom i det enda riksprogrammet, (P2 blev musikradiokanal först 1966) t.ex. radioteater, reportage och debatter.⁶⁶ 1966 ombildades radions verksamhet genom den stora kanalreformen. P2 som startats 1955 blev kanal för den klassiska musiken och P3 populärmusikkanal.⁶⁷

Under populärmusikens genombrott och genomslag i radion från tidigt 60-tal och framåt, genomgick även musikradion och konstmusiken en utveckling. Olof Rydbeck (chef för Sveriges radio 1955-70) hade själv ett stort musikintresse och bidrog starkt till konstmusikens ställning genom rekrytering av namnkunniga musiker och tonsättare till radion. Musikavdelningen leddes 1955-57 av Julius Rabe, 1957-64 av Nils Castegren, 1965-68 av Karl-Birger Blomdahl, 1968-79 av Magnus Enhörning och 1979-84 av Bengt Emil Johnson.⁶⁸ Johnson stod för att den ”seriösa” musiken som beteckning kan gälla även rock och pop, samt för att bibehålla en folkbildande riktning i radion krävdes både bredden och det smala. Efter sekelskiftets inträde finns det ännu ingen, som Hallingberg uttrycker det: ”kompromisslös klassisk musikkanal”.⁶⁹

2.3. Begreppen ”Musikalisk stil”, ”likhet” och ”påverkan”

Avsikten med denna del i bakgrunden är att belysa och definiera ovanstående begrepp utifrån ett analytiskt perspektiv. I studiens eftersökning av Saties stilpåverkan hos svenska tonsättare brukas dessa begrepp, varpå de följaktligen introduceras och diskuteras. Som stöd till ansatsen används Edling (1982) kap 3: *Undersökningsteknik. Centrala termer och begrepp*

⁶³ Hallingberg 1999, s.65

⁶⁴ Ibid., s.369f

⁶⁵ Ibid., s.373

⁶⁶ Ibid., s.375

⁶⁷ Hallingberg 2000, s.345

⁶⁸ Hallingberg 2000

⁶⁹ Ibid, s.362

Stil

Edling ringar in begreppet övergripande:

I varje musikverk finns en ”pyramid” av olika stilsikt – i basen det som är brett kulturspecifikt, därutöver det som placerar in verket i över och underordnade skeden i stilhistorien, i en nationell stil och i flera liknande kategorier; överst ”personstil” och ”verkstil”, om en sådan är urskiljbar.⁷⁰

I denna studie eftersöks huruvida Saties musikestetik/stil kan spåras i musik av svenska tonsättare. Edling genomför en bredare undersökning där allmännare stilsikt av fransk musikstil medräknas och där flertalet franska tonsättare vägs in vid jämförelser och analyser av svenska tonsättares verk. Att uppsatsen isolerar sig till endast Saties musik som objekt för undersökning av stilpåverkan beror främst på arbetets begränsande utrymme och inte på en föreställning om att Satie verkade oberoende av intryck från det samtida musik- och kulturlivet. Stilbegreppet är mångbottnat och Edling redogör vidare för möjligheter till urskiljning och mätning:

Enligt en annan principiell syn är stil något som kan urskiljas genom jämförelse av olika material. Det stilkarakteristiska går då att ta fram ur de skillnader man registrerar vid jämförelsen. Denna kan göras med eller utan kvantitativ mätning och den kan gälla företeelser på olika abstraktionsplan.⁷¹

Saties musikaliska särdrag och olika riktningar har genom studier av litteratur och repertoar framträtt och underlättar urskiljningen från samtida tonsättare och stilideal – som inte ges något större utrymme i arbetet. Edling skriver vidare om stilbegreppet: [...] ”att all musikalisk stil i princip kan föras ned till enskilda stilelement och ett mer eller mindre komplext samspel dem emellan” [...].⁷² Det är fruktbart för undersökningen som avser belysa interaktioner mellan rytmik, melodik och harmonik för att fånga in stilistiska väsentligheter. Edling framhäver erfarenhet som betydande framför ett systematiskt tillvägagångssätt: [...] ”kopplingar mellan olika kategorier låter sig [...] inte göra systematiskt - ”intuitionen” och erfarenheten av materialet måste här styra arbetet”.⁷³

I uppsatsen används ”stil” i sammansättning med andra ord och brukas med liknande innebörder som avses hos Edling där särskilt stilelement, stildrag, stilmedel och stilkriterium, förekommer som bärande stilbegrepp. En klassificering och innebördsbeskrivning av dessa utifrån Edling blir följande: 1) Stilelement: den minsta stilbärande enheten t.ex. fridiatonik, 2) stildrag: mindre exakt betydelse, mer som ett fenomen som intuitivt kan härledas till ”Satieestetik” och utpekas som ett eller flera stilelement, 3) stilmedel: av tonsättaren medvetna funktioner i komponerandet för att t.ex. uppnå visa effekter, samt 4) stilkriterium: en funktion i stilundersökningen för forskaren som tonsättaren eventuellt förbisett eller inte varit medveten om.⁷⁴

Likhet

Likhet i musikalisk mening är ett vagt begrepp med inneboende tvetydigheter. För att bedöma likhet mellan musikverk krävs övergripande kategoriseringar av ”likhetstyper” som definieras och tjänar som verktyg vid undersökningar av musikalisk likhet. Edling beskriver grundläggande problem som uppstår vid bedömning av likheter:

Ett vanligt misstag vid bedömningen av likhet beror just på denna vaghet: man kan avse en detaljöverensstämmelse men låter ordet ”likt” stå för mycket mer. De musikaliska olikheter man då inte

⁷⁰ Edling 1982, s.42

⁷¹ Ibid., s.42

⁷² Ibid., s.42

⁷³ Ibid., s.42

⁷⁴ Ibid., s.42

uppmärksammar kan ligga 1) på ett harmoniskt-tekniskt plan: ackord med identiskt yttre gestalt kan ha olika egentliga harmoniska innebörder, altereringar och förhållningar kan ha förändrat dem; 2) på ett formellt plan: mer eller mindre ”egenvärde” respektive övergångskaraktär hos en passage eller ett ackord; 3) på ett uttrycks- och innehållsplan: man upplever bakom de ”lika” stildragen skilda uttryckslägen och kan eventuellt belägga dessa på något sätt.⁷⁵

De fallgropar man lätt kan hamna i (som framgår ovan) vid försök till belägg för likhet, (alltså bedömning av att något är likt fast samverkande objekt i musiken föreslår olikt), kan i kombination även verka i positiv riktning och peka mot just likheter, vilket kräver hög grad av uppmärksamhet. Edling menar att:

En kombination av olikhet typ 1 eller 2 och likhet typ 3 kan också finnas – alltså ett liknande uttrycksläge bakom ett ytligt likt fenomen, trots att tekniska eller formella skillnader kan konstateras.⁷⁶

Enkelt uttryckt kan en ytlig likhet rymma större och djupare likhet vid upplevelse av helheten, om olikartade detaljer frånses. Exempelvis kan en avskalad och enkel melodi med simpel harmonik, genomsyras av affekter som upplevs likartat i en mer komplext utformad melodik och harmonik. För att kunna urskilja skikt av likt respektive olikt framställs två ytterligheter inspirerade av Edling. De två punkter som markerar likhetstypernas extrema lägen är: 1) uppenbar och odiskutabel likhet: pekar mot identitet som (hos tonsättaren) kan vara en omedveten förnimmelse eller ett medvetet övertagande t.ex. ett rytmiskt motiv, en melodislinga eller en ackordföljd etc, 2) Uppenbar brist på beröringspunkter (frånsett det breda kulturspecifika basskiktet hos stilbegreppet): här går det helt enkelt inte att finna några likheter överhuvudtaget (ens med god vilja). De likhetstyper som till störst del gör sig gällande i studien är till karaktären mer av mittenlägen mellan de två ytterlägena och har därigenom inneboende tvetydigheter som gör bedömningen mer osäker. Exempel på ett mittenläge kan vara där flera stilelement föreslår intryck av Satieestetik, medan andra inslag pekar mot en helhet av svensk eller nordisk karaktär. Grundvalarna för studien av likhet får anses komplexa och Edling formulerar problematiken:

Det rör sig här alltså ofta om komplicerade, motsatsfyllda typer av likhet. Att formalisera alla tänkbara dylika lägen till mått på en tvådimensionell skala är omöjligt – det är ytterligare en svårighet som skulle ha uppstått vid ett kvantitativt förfarande.⁷⁷

Motsatser och tvetydigheter i samband med musikalisk likhet behandlas i Enkvist (1973) som skriver om ”dualistiska” stilteorier där skillnad görs på innehåll och uttryck, som forskare måste man:

[...] bestämma huruvida två olika uttryck betyder detsamma eller inte, och han måste avgöra mellan olika grader av innehållslig likhet mellan uttryck som är olika på textytan [...]. Någon explicit, objektiv verifieringsmetod kan han inte falla tillbaka på.⁷⁸

Forskaren har alltså till buds sin musikaliska stilkänsla och erfarenhet som enda verifiering av likhet som då sker utifrån mottagarens subjektiva upplevelser. Biografiska kopplingar som påverkan och orsak till musikalisk likhet står här utanför hänsynstagande.

Konkreta stiljämförelser används av Edling som bildar en översiktlig punktuppställning om nio punkter från lägsta till högsta graden av likhet. I denna studie används fyra av Edlings punkter som äger relevans för undersökningen. Dessa punkter har omformulerats i viss mån

⁷⁵ Edling 1982, s.43

⁷⁶ Ibid., s.43

⁷⁷ Ibid., s.43

⁷⁸ Enkvist 1973, s.99

för att bättre passa in i stiljämförelser mellan Satieestetik och de svenska tonsättarnas musik. Punkterna för konkreta stiljämförelser är rangordnade utifrån Edlings modell men utan fasta gränser sinsemellan och det kan även förekomma blandformer av punkterna som här uppställs:

- 1) Hänvisning till ett enskilda stilelement som diskuteras i avsnittet om Saties estetik
- 2) Påpekande av en mer bestämd Satie association genom två eller flera samverkande stilelement.
- 3) Diskussion av ett stilgrepp på betydligt högre abstraktionsnivå, vilket ger motsvarande Satieassociation.
- 4) Påpekande av en allmänt slående likhet, som antyder en reminiscens eller ett pastischförhållande.

Dessa punkter används som verktyg vid sökandet efter likheter och är menade att underlätta förfarandet som åter påpekas sker utifrån erfarenhetsmässiga och subjektiva iakttagelser och verifieringar.

Påverkan

Framkommer evidens för likhet mellan två musikverk uppstår läget att hävda ett samband av påverkan, något har påverkat det andra. Här rör det sig oftast om ”sannolikhetsbedömning” och uttrycks av Edling:

Emellertid handlar det inte om någon kontrollerbar sannolikhet av statistiskt slag. Liksom i fråga om likhetsbedömningen [...] är det här rimligare att tänka sig vissa typiska lägen av sannolikhet för påverkan än att föreställa sig en kontinuerlig skala.⁷⁹

I studien används meningskonstruktioner av begreppet ”påverkan” för att beskriva typiska sannolikhetslägen. Exempel på sådana konstruktioner kan vara: 1) säkert, klart, uppenbart påverkad; 2) torde ha påverkats, mycket trolig påverkan; 3) trolig påverkan, drag av...; 4) tänkbar påverkan, kan ha påverkats.⁸⁰

I de flesta fall är det alltså frågan om en indirekt, något vag och tvetydig påverkan, snarare än direkt, uppenbar och tydlig påverkan. Den tidigare nämnda biografiska kopplingen gör sig här gällande som en faktor vid sannolikhetsbedömning av hur olika musikverk kan ha påverkats av Satie estetik.

2.4. Allmän stilkaraktäristik i fransk musik kring Saties levnadsår

Klarhet i musiken

Perioden ca 1880-1920 sammanfaller i stora delar med Saties verksamma levnadsår. Ett framträdande estetiskt ideal i fransk musik och kulturella självbild genomsyras under de decennierna av krav på ”klarhet”, i motsats till tysk musik företrädd av Wagner som i fransk kritik anklagades för brist på klarhet. Det sågs som viktigt att uppnå en klarhet i musiken utan att bli banal, t.ex. fanns den ambitionen hos tonsättare som Fauré, Saint-Saëns och Milhaud.⁸¹ Klarhetsbegreppet kan sägas motsvara strävan mot en enkelhet och tydlighet i musiken.

⁷⁹ Edling 1982, s.44

⁸⁰ Konstruktionerna är hämtade från Edling 1982, s.45

⁸¹ Edling 1982, s.48

Melodin är central

Med den starka traditionen av vokalmusik fanns hos musikpubliken förväntningar på njutbara melodier från tonsättarna, gärna regelbundna, traditionella och behagfulla. Kompositionsundervisningen gick ofta ut på att frambringa självständiga, starka melodier med bärandekraft utan ackompanjemang.⁸²

Den musikaliska detaljen i fokus

Som generellt drag i fransk musikuppfattning fanns ett fokus och intresse för musiken på detaljnivå, t.ex. för tonfall i melodik, vågad harmonik och känslig rytmik. Detaljintresset medförde en ytterligare kontrast till den tyska musikens mer långspunna skapande.⁸³ Edling beskriver detaljintresset som en fransk "korthet" och spekulerar följande kring fenomenet: "Att skilja mellan oförmåga⁸⁴ och smakriktning är i ett fall som detta naturligtvis svårt. Som stilfenomen är denna 'korthet' möjligen en gemensam nämnare för fransk tradition och svensk" [...].⁸⁵

Kuriös harmonik

De ovan nämnda och allmänna stilkaraktäristiska elementen – klarhet, melodin i centrum och intresse för enskilda detaljer framför helhetsstrukturer, avspeglas även i harmoniken som i störst utsträckning behandlas traditionellt och funktionellt, men där det ibland förekommer inslag av passager med en djärv harmonik i relation till verkets helhet. Utifrån ett samtida konservativt perspektiv gavs utlåtanden om sådana passager som "kuriositeter" eller "bisarra aggressioner".⁸⁶

2.5. Saties musikestetik

Det centrala i Saties verkproduktion är pianokompositionerna. Fram till baletten *Parade* (1917) komponerade Satie i stort sett uteslutande pianomusik. Närmast tas en ansats till att övergripande framställa en bakgrund till Saties musikestetik.

I Saties tidiga pianokompositioner kring 1890-talet finns karaktär av stillastående, utvecklingslösa tillstånd.⁸⁷ Rasmussen (1999) uttrycker det som en musik som är "helt abstrakt", "objektiv" och "rituell", med ackord, ackordbrytningar och fragment i melodiken som upphäver alla "tonalitetsspänningar".⁸⁸ Vidare menar Rasmussen att det inte finns "dramatik" och rytmiken ska sakna utveckling vilket ger intryck av musiken som enskilt isolerade ljudhändelser, existerande "i ett slags rum utanför tiden".⁸⁹ I den något senare produktionen komponerade Satie utifrån korta musikavsnitt som sammanfogades till större musikaliska enheter, uttryckt av Rasmussen som ett sammanställande av "små musikstumpar till större, statiska mosaiker utan inre sammanhang eller perspektiv".⁹⁰ Vid jämförelse med samtida tonsättare visar Saties musik enligt Rasmussen mycket mindre av tradition och det nytänkande som utmärker honom ska bestå i demolering i motsats till sammanbindande.⁹¹ Efter första världskriget inföll hos Satie en riktning mot större klarhet och linje i musiken där

⁸² Ibid., s.48-49

⁸³ Ibid., s.48

⁸⁴ Oförmåga tolkas närmast i relation till den tyska musiken som dominerades av långa strukturer och där fransk musik mötte kritik som antydde om en fransk oförmåga att skapa längre helheter i musiken.

⁸⁵ Ibid., s.49

⁸⁶ Ibid., s.50

⁸⁷ Höjer 1983, s.1

⁸⁸ Rasmussen 1999, s.570

⁸⁹ Ibid., s.570

⁹⁰ Ibid., s.570

⁹¹ Ibid., s.570-71

även inlån från populärmusik förekommer, parodier och äldre tiders formler i nyanvändning är också kännetecknande.⁹² Saties musikestetiska grundvalar sammanfattas av Rasmussen:

Denna process som bestod i utrensningar, begränsningar, förenklingar och askes som moment i en konstnärlig förnyelse är något vi möter först långt senare under 1900-talet, i nyenkelheten och i 1970-talets minimalism⁹³

Framställningen ger i grova drag en inblick i Saties musikestetik, men avses ändå tjäna (tillsammans med tidigare framställning av allmän stilkarakteristik i fransk musik) som beröringspunkter för återkopplingar i uppsatsens undersökande del.

2.6. Satie-receptionen

Frankrike

Satie nådde framgång under 1890-talet då han var musikansvarig medlem i Sâr Péladans rosenkreutzorden med konstnärlig frihet som kompositör. Där fick han också sin musik uppförd offentligt vid ordenssällskapets föreställningar. Från sent 1890-tal till 1900-talets första decennium sökte Satie efter en ny artistisk riktning och den offentliga karriären stannade av.

1911 framförde Ravel några av Saties tidiga verk och han lyftes fram som föregångare till impressionismen, samtidigt som han blev förebild för yngre tonsättare. Debussy dirigerade samma år egna orkestreringar av två av Saties *Gymnopédier*, och det blev succé. Framgången fortskred med artiklar om musiken och med uppföranden av den berömde pianisten Viñes.

Första världskriget bromsade framgångsflödet något men 1916 blev Cocteau vid ett konsertbesök intresserad av Satie och hans musik. Cocteau förde samman Satie, Massine, Picasso och Djagilev. De skapade tillsammans baletten *Parade* 1917. Saties allvarliga symfoniska drama *Socrate* 1920 skrevs på beställning av Princesse de Polignack och imponerade på bl.a. Stravinsky. Detta år hölls två festivaler med musik av Satie som mer frekvent förekom i pressen. Satie involverade sig i Dadarörelsen och skrev musik till Picabias och Börlins skandalomsusade balett *Relâche* 1924, samt till René Clair's surrealistiska film *Entr'acte* som visades i föreställningens mellanakt. Musiken till *Entr'acte* blev det tidigaste beviset på synkroniserad filmmusik. Satie avled 1925 i sviterna av ett långvarigt drickande.⁹⁴

Inspelningar, verkpublicering och konserter

Tidiga inspelningar av Saties pianomusik företräds genom Francis Poulenc (1899-1963), Jacques Février (1900-1979), Frank Glazer (Amerikan - född 1915) och Aldo Ciccolini (född 1925).⁹⁵⁻⁹⁶

Satie lät publicera många verk under sin levnad och Milhaud fortsatte utgivningen efter hans bortgång. Robert Caby har också gjort betydande insatser inom området i slutet på 60-talet.⁹⁷ Konserter med Saties musik efter hans bortgång företräds av John Cage och Aldo Ciccolini. Cage höll bl.a. föredrag om Satie och spelade verk av honom vid en Satiefestival på Black Mountain College på 40-talet, 1963 var han initiativtagare till och frontman vid uruppförandet av *Vexations* i New York.⁹⁸ Aldo Ciccolini tog upp Saties pianomusik på

⁹² Ibid., s.571

⁹³ Ibid., s.571

⁹⁴ Orledge 2001, s.313 f

⁹⁵ Templier 1969, s.117f

⁹⁶ Här har den tidigaste inspelningen inte kunnat beläggas, de nämnda pianisterna gäller inspelningar gjorda från 50-talet och framåt.

⁹⁷ Orledge 2001, s.318f

⁹⁸ Ekbohm 2009, s. 257f

repertoaren och konserterade flitigt på 50-talet bl.a. i Frankrike där Satie var något av en bortglömd tonsättare.⁹⁹

3. Satie genom svenska aktörer och arenor 1890-1980

3.1.1. Saties verksamma år 1890-1925

3.1.2. Molander – ”Modern dramatisk konst”, *Hufvudstadsbladet* (1892)

Molander förmodas här ha befunnit sig i Paris och därigenom uppmärksammat Saties musik:

[...] *Le files des étoiles*, som författaren kallar: *Wagnerie kaldéenne en 3 actes, avec une suite harmonique de Erik Satie* är en saga, [...] Och musiken är av samma märkvärdiga karaktär. Mellanspelen bestå av en enda takt, trotsande varje begrepp om harmoni – man förvånas att se denna musik skriven med noter. Jag säger ej detta i avsikt att klandra. Jag är till och med övertygad om, att i alt (!) detta finnes mycket nytt och mycket gott, kanske till och med mera gott än nytt. Men det är ännu form-löst, obegripligt och ej tillräckligt populärt för att kunna betecknas såsom representativt.¹⁰⁰

Molander har besökt (?) en av de soaréer ordenssällskapet anordnade där Satie fick sin musik framförd inför publik i den tidiga perioden av karriären. Molander uttrycker sig vid beskrivning av Saties musik i termer om märkvärdig, trotsande av harmoni, och förvåning över noterna. Kan det varit så att Molander var i Paris och av nyfikenhet bad att få titta på noterna? eller försökte han i sitt inre framställa en bild av hur musiken nedtecknats? Vidare bedöms musiken innehålla något nytt och gott med betoning på det goda. Formlösheten ger enligt Molander ett obegripligt intryck, ”mellanspelen bestå av en enda takt”, som inte anses vara populärt och därför inte heller representativt.

3.1.3. Dahl – *Manuskript* (1920)

Dahl var verksam tonsättare i Paris åren 1920-1921.¹⁰¹ 1920 hölls två festivaler med Saties musik i Paris¹⁰² och kontexten till Dahls föreliggande Satiereception är en av festivalerna han besökt.¹⁰³ Dahl beskriver inledningsvis kännedomen om Satie i Sverige:

[...] Satie [...] torde vara så gott som okänd i Sverige, ehuru han är en av den moderna franska musikens remarkablaste representanter. Erik Saties hålles för att vara en av tidens mest svårförstådda kompositörer. Trots sina femtiofyra år kan han knappast ännu sägas vara fullt erkänd.¹⁰⁴

Dahl framhåller Satie som remarkabel representant för den moderna franska musiken och att Satie förmodligen är okänd för den svenska publiken. Vidare uppmärksammar Dahl att Satie ses som en svårförstådd kompositör av samtiden och att han inte uppnått fullt erkännande. Dahl fortsätter, efter ett stycke om Ravel att ringa in Saties popularitet:

Satie är [...], ganska litet uppskattad, egentligen endast av en liten skara beundrare, som förstå honom och väl veta, att hans konst en gång skall respekteras i kanske lika hög grad som Ravels. [...] Saties musik äger alla de för fransk musik karaktäristiska kännetecken. Den är klar och djup som en skogssjö, ibland lätt och lekande som en nymf, stundom grotesk och bisarr som en faun. [...] Den Satieska musan är framförallt naiv

⁹⁹ www.allmusic.com/artist/aldo-ciccolini-q17778/biography 2012-03-03

¹⁰⁰ Hufvudstadsbladet den 18 maj 1892, s.3

¹⁰¹ Edling 1982, s.247f

¹⁰² Orledge 2001, s.315

¹⁰³ Enligt Edling (1982 s.247) skrev Dahl en artikel om Satie som publicerats i stockholmstidningen 1921.

Edling anger inte datum för Stockholmstidningens publicering av Dahls artikel. Källan som återopas i texten är Dahls originalmanuskript och alltså inte artikeln som publicerad i Stockholmstidningen.

¹⁰⁴ Carin Höjers Dahlsamling MTB, Dahl – Essäsamling Erik Satie s.1

och primitiv, ibland robust. Man skulle därför knappast vilja kalla Satie expressionist utan primitiv – dadaist. [...] hans kompositioner, alla lika originella och betecknande för honom.¹⁰⁵

Dahl ser en möjlig framtida uppskattning och respekt för Satie och hans musik, i dignitet med Ravel. Han betonar att musiken har mycket av karaktären som kännetecknar fransk musik och använder uttryck som ”klar och djup”, ”lätt och lekande”, samt ”grotesk och bisarr”.

Dahl motsätter sig beskrivning av Satie som expressionist, epitetet ”primitiv – dadaist” föreslås utifrån uppfattningen av Satie som ”naiv”, ”primitiv” och stundom ”robust”. Originaliteten i musiken anses av Dahl vara ett signum för Satie. Vidare skriver Dahl: ”Hans musik blir ibland ganska vardaglig, ofta rent av enformig men den är i varje fall alltid äkta”.¹⁰⁶ Festivalen innehöll även orkesterkompositioner av Satie som Dahl återger:

[...] baletten ”Parade” samt ett symfoniskt drama ”Socrates”, det senare säkerligen av bestående värde. Det torde ej vara möjligt att nu närmare ingå på en analys av dessa saker; man må endast göra den anmärkningen om instrumenteringen, att den är föga traditionell men så mycket mera intressant. Det synes som om Satie härmed brutit en ny väg. Med hans homofona skrivsätt få hans kompositioner, klädda i den för honom säregna orkesterskruden, ej sällan en sällsamt djärv och grotesk kraft som ofta skrämmer.¹⁰⁷

Dahl lyfter fram Saties instrumentering och konstaterar att den avviker från det traditionella, vilket han upplever som intressant och påpekar samtidigt att Satie verkar ha ”brutit en ny väg”. Noterbart är Dahls urskiljning av verken, *Socrates* anses vara Saties mest ”seriösa” verk.

3.1.4. Dahl – *Musikundervisning och musikkultur* (1923)

Dahl för en diskussion om musikens betydelse för barn och hur intresset kan väckas:

Vad barnen behöva är enkla, melodiska stycken – gärna med en text eller handling som sätter fantasien och känslan i rörelse. Några av de moderna tonsättarna ha visserligen ej försummat att redan ägna sig åt ifrågavarande gebiet och vi kunna nämna Erik Saties, [...] lyriska skisser som små mästerverk i sin genre.¹⁰⁸

Saties musik anses av Dahl ha pedagogiska kvalitéer för barn, utifrån egenskaper av att vara enkel, melodisk och med fantasirika titlar.

3.2. Saties postuma tid 1925-1960

3.2.1. Norlind – *Allmänt musiklexikon* (1928)

Norlinds första uppmärksammande av Satie i hans sammanställda lexikon:

Satie, [...] var en impressionismens föreg. på 1880-talet och utövade ett visst inflytande på Debussy och Ravel; hans säregna pst. o. ork.-st. samt en opera ha vunnit föga betraktande.¹⁰⁹

Norlind tillskriver Satie vara en av föregångarna till impressionismen med ett ”visst” inflytande gällande Debussy och Ravel, samt säregenhet i pianostycken och orkesterstämföring. Operan Norlind refererar till som föga betraktad torde vara *Socrate*, som är Saties kanske mest erkända verk men som inte är en opera utan ett symfoniskt drama.

¹⁰⁵ Ibid., s.1-2

¹⁰⁶ Ibid., s.2

¹⁰⁷ Ibid., s.2

¹⁰⁸ Dahl., 1923, s.10

¹⁰⁹ Norlind 1928, s.382

3.2.2. Jeanson – *Musiken genom tiderna* (1931)

Satie finns inte med i personregistret och texten är tagen från kapitlet *Fransk efterromantik och impressionism. – Claude Debussy*. Debussy ägnas stort utrymme med bild- och not utdrag. Ravel förekommer i personregistret och ges mer utrymme än Satie i kapitlet, men marginaliseras jämfört med Debussy:

En något avsides stående, originell typ var Erik Satie [...] som, till hela sin läggning antiromantisk, tidigt gick sin egen väg och därvid nådde fram till överraskande djärvheter i harmonik och stämföring. Som ren musiker något ofullgånge blev Satie dock genom sin impulsgivande ande av väsentlig betydelse för icke blott Debussy, vars företeelse i viss mån trängde Satie i skuggan, utan även de yngre, moderna tonsättarna i Frankrike.¹¹⁰

Satie återges med egenskaper som ”antiromantisk”, ”originell”, ”djärv” och ”överraskande” i stämföring och harmonik. Vidare aningen bristfällig som musiker men impulsgivare åt Debussy och Frankrikes yngre, moderna tonsättare. Jeanson nämner inga verk specifikt.

3.2.3. Ljungdorff – *Svensk uppslagsbok* (1935)

Det första svenska allmänna uppslagsverket där Satie förekommer är det 1935 utgivna band 25 av svensk uppslagsbok:

[...] framträdde vid 1880-talets mitt som en av förelöparna för den musikaliska impressionismen, [...] och komponerade ett dussintal saml. ytterligt excentriska pianostycken, scenmusik till dramer av Péladan och Bois m.m. Efter 1910 slog han, på impuls av Stravinskij, in på den Bach härledda, linje-rena. S.k. *music-hall*-stilen. I sitt tidigare skede har S. haft betydelse för Debussy, i sitt senare för Ravel och spec. Milhaud.¹¹¹

Stravinskij ska enligt Ljungdorff ha givit Satie impulsen till ett linjerent komponerande i ”*music-hall*”-stil. Satie positioneras som en av föregångarna till impressionismen. De ospecifikt nämnda pianoverken redogörs som ”ytterligt excentriska”. Satie tillskrivs att i tidigt skede varit av vikt för Debussy och senare Ravel, men ytterst för Milhaud.

3.2.4. Norlind – *Lärobok i allmän musikhistoria* (1939)

Drygt tio år efter Norlinds Satie reception i *Allmänt musiklexikon*, förekommer Satie här i Norlinds musikhistoriska läromedel:

En av de första impressionisterna, [...], började med imitation av gregoriansk musik. Hans första försök tillhöra 80-talet (”*Les Sarabandes*” 1889, ”*Les Gymnopédies*” 1889). Inom det rent klangliga rör sig hans nästa arbete ”*Le fils des étolies*”. Högst står hans 1918 fullbordade ”*Socrate*”. Till Saties närmaste vänner hörde Debussy, Dukas och Ravel, vilka alla tre förde riktningen vidare.¹¹²

I Norlinds förra text om Satie från 1928 förekom inga verktitlar. Den ”föga kända” operan Norlind refererade till kan sannolikt ha varit *Socrate*. Nu nämner Norlind *Socrate* och tillstår den vara Saties främsta verk. Här återges även fyra verk med specifika titlar och årtal. Norlind framställer Satie som tidig impressionist med imitationsförsök av gregoriansk musik som återspeglas i *Les Sarabandes* och *Les Gymnopédies*. Han redogör även för Saties klangliga kompositionsteknik i verket *Le fils des étolies*.

3.2.5. Rootzén – *SvD* (1940)

Artikeln är i sin helhet omfångsrik och tecknar i huvudsak Saties biografi. Den är intressant främst för Rootzéns framställning av Saties inflytande och positionering. Inledningen berättar att det genom historien uppstått ”tonsättarfall”:

¹¹⁰ Jeanson 1931, s.315

¹¹¹ Ljungdorff 1935, s.1260

¹¹² Norlind 1939, s.122

[...] alla ha de utpekats som skadegörare och beskyllts för att brottsligen leda tonkonsten på avvägar. Denna anklagelse har drabbat även de mindre inflytelserika ibland dem, även sådana konstnärer som – i motsats till exempelvis en Wagner eller en Debussy – inte lyckats påverka en vidare utveckling med sin strävan och sin insats så avgörande som anhängarna hoppats och motståndarna befarat.[...] till dessa dii minores, ärade av somliga hädade av andra hör Erik Satie [...]¹¹³

Rootzén menar att Satie är av litet inflytande och en minoritet i jämförelse med Wagner och eller Debussy, och som inte påverkat vidare musikalisk progression. Hon fortsätter artikeln med en förklaring till varför Satie ändå är intressant:

[...] En radikal konstmusiker som vid fyrtio års ålder åter sätter sig på skolbänken för att fördjupa sitt kontrapunktiska vetande, en kompositör som tagit sig före både att skriva underhållande kafémusik och att tonsätta Platons Socratesdialoger är förvisso inte någon helt vanlig företeelse. Påpekas dessutom ett bestämt samband mellan honom och ett epokbildande geni som Claude Debussy, fångas uppmärksamheten ytterligare, och man förstår mer än väl varför fallet alltjämt kan diskuteras ganska ivrigt i initierade kretsar.¹¹⁴

I redogörelsen för sitt intresse av Satie, konstaterar Rootzén några av Saties gjorda vägval i karriären. Det egentliga intresset betonas genom sammankopplingen med Debussy som geniförklaras och anses vara epokbildande. Rootzén fortsätter:

[...] Ortodoxa ”satister” mena, att den nya riktning som Debussy gav den franska musiken ursprungligen skulle ha anbefallts denne av samme Erik Satie, som längre fram roade sig och andra med att karikera dess raffinerande yttringar, och att äran för den nationella uppräckningen av tonspråket sålunda först och främst bör tillskrivas just honom.¹¹⁵

Satie framställs som ärelysten gällande nya riktningar i den franska musiken. Intresset gäller huruvida Satie influerat Debussy till framsteg i tonspråket. Rootzén går vidare med ett försök att bringa klarhet i fallet:

[...] Som stöd för detta krav brukar åberopas ett utlåtande av Satie själv, vari bl. a. förklaras, att Debussy ’i början av vår bekantskap var fullkomligt impregnerad av Musorgskij och enträget sökte en inte alltför lättfunnen väg vidare. [...] Jag förklarade för Debussy det nödvändiga i att fransmännen drogo sig ur det wagnerska vågspelet, vilket inte motsvarade våra naturliga aspirationer. Och jag underströk, att jag ingalunda var anti-wagnerian, men att vi borde ha vår egen musik – om möjligt utan surkål. Varför skulle vi inte kunna betjäna oss av de representativa medel som Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec m.fl. förelagt oss? Varför inte omsätta dem musikaliskt? Det vore enkelt nog...’ [...]¹¹⁶

Bakgrunden till tvetydigheten om Saties påverkan på Debussy ges av Rootzén genom att citera Satie i egen utsaga. Noterbart är Rootzéns omnämning av Saties intresse för de samtida målarkonstnärerna och deras riktning inom måleriet som Satie fann överförbara till komposition. Efter bakgrundsbeskrivningen går Rootzén vidare i ambitionen att klargöra inflytandets samband och verkningsriktningar:

[...] Så långt kunde väl också redogörelsen duga som bevis för att Debussy fått uppslaget till sin impressionism av Erik Satie. Emellertid har förklaringen ett tillägg, som röjer en viss tvekan hos Satie om huruvida han verkligen avgjort något för vännens del: ’Vem kunde ge honom exempel? Uppenbara fyndigheterna? Ange rätta terrängen? Låta ta del av gjorda observationer? Vem? Jag vill inte svara; det intresserar mig inte längre’. I själva verket fullkomnade nog Claude Debussy sin stil tämligen oberoende av Saties utkast och hugskott. [...] I längden betydde säkerligen Debussy mera för Satie än vice versa. [...] Så småningom överensstämde varken hans estetiska ideer eller uttryckssätt med Debussys – de ”Tre

¹¹³ Svenska Dagbladet den 18 juli 1940, s.7

¹¹⁴ Ibid., s.7

¹¹⁵ Ibid., s.7

¹¹⁶ Ibid., s.7

stycken i päronform” som Satie 1903 komponerade i stridshumör, därför att vännen rått honom till att uppodla sitt formsinne, utgjorde hans försmädliga farväl till impressionismen [...] ¹¹⁷

Rootzén fastställer Debussys oberoende av Satie och framhåller istället det motsatta förhållandet. Efter det klarläggandet går hon över till att teckna en kortare biografi av Satie. I stycket före sker en analys av psykologisk karaktär av hur Satie kan ha upplevt att vara samtida tonsättarkonkurrent och nära vän med Debussy:

[...] Innerst inne hade han kanske dock då och då känt sig inte enbart hjälpt utan också något hämmad av vänskapen med det fullgångna geniet. Han tvivlade mycket på sina egna möjligheter, och om han ofta valde gyleket i stället för allvaret som uttrycksart, så skedde det måhända av skygget för de fordringar den store och beundrade vännen kunde ställa på allvarliga manifestationer. I varje fall blev det inte förrän Debussy låg på sitt yttersta som Erik Satie samlade sig kring det verk, vari han ville och även lyckades ge det bästa av sig själv, det symfoniska dramat ”Socrate”. [...] ¹¹⁸

Rootzén psykologiserar Satie med tillskrivelser om hur han eventuellt var rädd för allvar och tvivlande på sina förmågor. Det är också den tidigaste källan som nämner svenska balettens samarbete med Satie i föreställningen *Relâche* vilken redogörs för som en skandal:

[...] i november samma år är det Svenska balettens tur att göra skandal med verket ”Relâche”, där Satie bl.a. i ett ”kinematografiskt mellanspel” samarbetat med filmregissören René Clair [...] ¹¹⁹

I studiens urval och kronologiska redogörelse för Satie-receptionen, är denna källa den första som sammanlagt omnämner flest verk titelspecifikt men utan musikalisk beskrivning varpå verken inte återges här. Tydligt är Rootzéns mission att avskrika Satie från att ha haft något inflytande på Debussys konstnärskap.

3.2.6. Anonym – *Bonniers illustrerade musiklexikon* (1946)

Förutom Norlinds *Allmänt musiklexikon* (1928) är källan det tidigaste musiklexikonet med en Satie-reception:

[...], en av den nya franska musikens största experimentatorer, torde ha utövat direkt inflytande på såväl Ravel som på gruppen ”Les Six”. ¹²⁰

Receptionen tar inte upp Debussy utan Saties inflytande beskrivs gällande för Ravel och Les Six. Satie framhålls som stor experimentator i den franska musiken.

3.2.7. Anonym – *Röster i radio* (1951)

Grammofonkonserten i Sveriges Radio gör en sändning (22:30) av Saties balett *Parade* och inför det presenteras Satie i radiotidningen:

[...] var en märklig pionjärlighet, själen i den legendariska kompositionsgruppen ”De sex”. Hans produktion, föga omfattande, består mest av pianostycken (en del med de underligaste namn), men de innehöll frön till något nytt: redan tidigt förekommer harmonivändningar som längre fram blev typiska för Debussy. Hans senare arbeten pekar fram mot våra dagars antiromantiska, knappa, klara stil med tillsats av en bisarr humor, som också var typisk för honom själv. Baletten ”Parade” – där Satie använt element från Jazz och kafémusik – skrevs och uppfördes 1917 av Ryska baletten i Paris med koreografi av Mjasin, dekor och kostym av Picasso. ¹²¹

¹¹⁷ Ibid., s.8

¹¹⁸ Ibid., s.8

¹¹⁹ Ibid., s.8

¹²⁰ Bonniers illustrerade musiklexikon 1946, s.1033-34

¹²¹ Röster i radio Nr 23 1951, s.18

Texten värderar Saties musik till att vara nydanande i harmonierna, något som kom att bli utmärkande för Debussy. Senare verk beskrivs som föregångare till antiromantiken genom en avskalad och klar stil med ”bisarr humor”. Baletten *Parade* ska ha hämtat influenser från både jazz och kafémusik.

3.2.8. Wallner – *Expressen* (1951)

Textinnehållet är en recension av en sändning med Saties balett *Parade* i radioprogrammet Grammofonmusiken, under rubriken ”Erik Satie”:

En av den moderna franska musikens stora impulsgevare. Hans berömmelse utanför hemlandets gränser är ganska ringa. Säkerligen har många funderat över orsaken till detta. Att söka lösningen på gåtan efter att ha lyssnat på bara ett enda verk av Saties är kanske förmätet Baletten *Parade*, som spelades i grammofonmusiken [...], verket tycktes dock ge en del intressanta upplysningar om mannen och hans musik. Brilljanta uppslag förenades med så triviala att man häpnade. Banaliteterna går inte att bortförklara med deras stänk av ironi: man efterlyste också förmågan att utarbeta materialet. Slutintrycket blev synnerligen splittrat, nervöst och okoncentrerat.¹²²

Wallner placerar Satie som en betydande inspiratör till den franska moderna musiken och konstaterar samtidigt att Saties erkännande inte har nått utanför Frankrike i någon större utsträckning. Musiken framställs innehålla briljans men även häpnadsväckande trivialiteter och banaliteter. Förslag på mer genomarbetning av musiken ges av Wallner då upplevelsen ska ha varit okoncentrerad, nervös och splittrad.

Det kan betraktas som uppseendeväckande att Wallner inte visar mer insikt och förståelse för Saties medvetet ”dadaistiska” orkesterverk. ”Trivialiteter” och ”banaliteter” tillhörde grundläggande element i estetiken inom poesi, bildkonst och musik vid *Parades* tillkomst.

3.2.9. Rootzén – *Sohlmans Lexikon* (1952)

I likhet med Norlind tidigare i kapitlet har en dryg tioårsperiod föregått nästa Satiereception av Rootzén som publiceras genom Sohlmans musiklexikon:

[...] en avgjort originell men konstnärligt knappast fullgånge kompositör, som efter Debussys död upphöjdes till profetisk pionjär av och för radikala unga musiker i Paris, främst gruppen Les Six, därpå falangen École d'Arcueil. [...] längre fram kände sig orättvist ställd i skuggan av denne, gav han upphov till den av förf. J. Cocteau utbredda legenden, att Debussys nya stil och språk skulle ha förestavats av S., och detta i förening med originaliteten i hans bisarrt improvisatoriska musik ledde till att S. mot slutet av sitt liv blev med överdrivet eftertryck tagen på allvar som impulsgevande »mästare«. [...]¹²³

Rootzéns reception av Satie är i stora delar lik den hon blev publicerad med i *SvD* 1940. Saties originalitet fastslås av Rootzén, men även hans ofullgångna gärningar som tonsättare. Inflytandeverkan Satie och Debussy emellan beskrivs som att Satie känt sig oförtjänt överskuggad av Debussy, och därför genom författaren Cocteau förmedlat budskapet att han var upphovsmannen till Debussys ”nya stil och språk”. Rootzén menar att Saties musik är bisarr och improvisatorisk samt att det medtaget Saties originalitet, och förmedlande av sig själv som inspiratör åt Debussy, fick överdriven allvarsverkan på unga radikala parismusiker som därigenom såg Satie som en ”mästare”. Ett flertal verk omnämns specifikt med verkstitlar men ingen beskrivning utöver det görs av Rootzén.

3.2.10. Lindfors – *Svensk uppslagsbok* (1953)

Nästan tjugo år skiljer banden åt och här presenteras Satie-receptionen genom Lindfors:

¹²² *Expressen* den 6 juni 1951, s.4

¹²³ *Sohlmans musiklexikon* 1952, s.590-91

[...] En del avancerade och mycket excentriska pianostycken av S. lär ha haft starkt inflytande på Debussy och senare Ravel. [...] och skrev här ytterligare pianostycken med fantastiska och groteska titlar, [...] vilket gav honom ett visst rykte som musikalisk humorist. S. anses ej blott vara impressionismens föregångare utan hade även stort inflytande på Les Six [...] ¹²⁴

Ospecificerade pianostycken beskrivs vara avancerade och excentriska. Satie förmodas ha haft eftertrycklig påverkan på Debussy och längre fram i tiden även på Ravel. Fler pianostycken lyfts fram i egenskap av verktitlarna som beskrivs som groteska och fantastiska. De ska även enligt Lindfors gett Satie rykte om sig att vara en ”musikalisk humorist”.

3.2.11. Anonym – *Musikens Värld* (1955)

Första av sammanlagt fem utgåvor av musiklexikonet. I övriga volymer där den sista gavs ut 1979 återtrycks föreliggande Satiereception med identiskt innehåll:

Erik Saties verk har aldrig spelats mycket, och man minns honom bäst som en originell och mycket excentrisk föregångsman både för den franska impressionismen och senare riktningar. Det inflytande han övade på den unge Debussy, och i synnerhet på den radikala gruppen ”Les Six”, var inte heller betydelsefullt. Emellertid var hans radikalism av en ganska speciell art. Hans verk är till synes präglade av meningslösa klangkombinationer, förvrängda linjer och konturlösa rytmer, och det är karakteristiskt att han slopar taktstrecken. ¹²⁵

Texten inleds med påståendet att musiken av Satie aldrig har spelats i någon större utsträckning. Vidare talar den om hur man bör förvalta hågkomsten av Satie där originell, excentrisk föregångsman till impressionism och efterföljande riktningar rekommenderas. Satie tillskrivs ändå ett inte så obetydligt inflytande på en ung Debussy men desto större över yngre radikalister i Les Six. Kompositionerna uppges sakna mening i sammansättningen av klanger och rytmiken ska vara ”konturlös”. Notbilden ska även sakna taktstreck som ett kännetecken för Satie. Inga verk exemplifieras. Vidare:

De egendomliga, tillgjort naiva titlarna på hans kompositioner bidrog också till det förvirrade intrycket av nästan barnslig tafathet. Det är därför kanske inte så underligt att han, med sin hånfulla min, av sin samtid i stort sett betraktades som en respektlös men obetydlig posör. Desto högre värderades han av de unga kompositörer, som kom under hans inflytande. Wilfrid Mellers anser, att Satie är en av de allra uppriktigaste kompositörerna, och att hans säregna stil beror på hans övertygelse, att en förnyelse av musikens uttrycksmedel var nödvändig. ¹²⁶

Ett nästintill infantilt och bortkommet intryck gav Satie enligt författaren genom kompositionernas konstlade titlar. Därför ska han ha setts som bristfällig i respekt med poserande mindervärde hos samtiden. De yngre tonsättarna ska ha värderat honom högre. Mellers refereras till (skrev Saties första biografi 1932) när författaren skriver att Satie hade ambitionen och såg behovet av nya musikaliska uttryck. Det ska även bidragit till Saties uppriktighet i sin egen stil.

3.2.12. Frieberg - *Tonkonsten* (1957)

Frieberg berör både Saties musik och inflytandeverkningar:

[...] Pariskonservatoriet, som han lämnade efter ett år, då dess metoder föga överensstämde med hans revolutionära idéer. Dessa togo sig uttryck i en rad pianostycken, ss, 3 *Sarabandes* (1887), 3 *Gymnopédies* (nr 1 och 3 instrumenterade av Debussy) och 3 *Gnossiennes*, samt i scenmusik till Sâr Péladans *Le fils des étoiles* (1891), där dissonansbehandling och stämföring i viss mån föregripa Debussys skrivsätt. [...] varefter hans skrivsätt blev mera lineärt-kontrapunktiskt. Mera genom denna tendens än genom konstnärligt värde

¹²⁴ Lindfors 1953, s.338

¹²⁵ Musikens värld 1955, s.1926f

¹²⁶ Ibid., s.1926f

fick S:s produktion nu betydelse för de antiromantiska och antiimpressionistiska franska komponister [...] grupper som Le Nouveaux Jeunes [...] och L'École d'Arcueil [...] samlades kring S. som sin "mästare". Bland hans senare verk märks pianostycken, huvudsakl. bekanta för sina bisst humoristiska titlar [...], *Relâche* [...] väckte skandal bl. a. genom kuriösa ljudeffekter.¹²⁷

Friberg framhåller Saties "revolutionära idéer" som ska ha återspeglats i tre tidiga pianostycken och tillägger Debussys instrumentering av två av verken. *Le fils des étoiles* beskrivs i sin stämföring och dissonanta inslag ha inverkat i någon mån på Debussy. Saties kontrapunktiska stil ska ha haft betydelse som idé-fenomen, snarare än konstnärligt innehåll för tonsättargrupper inom antiromantiken och antiimpressionismen. Pianomusiken ska enligt Friberg ha gett sig till känna främst genom humorn i verktytlarna. *Relâche* beskrivs ha gjort skandal i viss mån beroende av ljudeffekterna.

3.3. Det återväckta intresset för Satie 1960-1980

3.3.1. Aulin – *Konst och musik genom tiderna* (1967)

Aulin framställer Satie under rubriken Neoklassicism:

Som en protest mot impressionism, atonalism och andra "ismer" uppstod på 1920-talet en ny musikriktning kallad *neoklassicism* (nyklassicism), [...] En av föregångsmännen för denna stilistiska nyorientering var ERIK SATIE, en fransk tonsättare med revolutionära idéer om dissonansbehandling och stämföring.¹²⁸

Aulin kopplar Satie som föregångare till neoklassicismen vilket är första källan att göra det. Satie anses av Aulin som revolutionär i sina idéer om stämföring och dissonanta inslag i musiken.

3.3.2. Engström – "Erik Satie – en unik tonsättare", *Stereo-hifi* (1971)

Engströms Satiereception är den första som uteslutande upphöjer Satie jämfört med tidigare redovisade källor:

Två gånger ingrep Erik Satie i den musikhistoriska utvecklingen och gav den nya fruktbringande impulser. Första gången [...] 1887, då han [...] utgav sina första pianostycken "Tre Sarabander", och andra gången 1916 då han komponerade musiken till baletten "Parade".¹²⁹

Engström framhåller att två musikhistoriska utvecklingar skett genom påverkan av Satie. De tidiga pianooverken *Sarabandes* ska enligt Engström bidragit till den första och baletten *Parade* till den andra. Engström nämner inte vilka utvecklingar det gällde. Inflytanderiktningar mellan Satie och Debussy behandlas vidare:

[...] Debussy förklarade senare att Saties uppfattning hade förutbestämt estetiken i hans opera "Pelléas och Mélisande" [...] Inga arior, inga ledmotiv – endast en intensiv atmosfär likt en målning av Puvis de Chavannes. [...] Ackorden i Saties pianostycken följde nämligen inte den traditionella harmoniläran, utan varje klang hade sitt värde för sig och fungerade på samma sätt som färgfläckarna på de impressionistiska målarnas tavlor.¹³⁰

Tidigare i Engströms text står att Satie hade tankar om scendramatik där det endast var människorna som uttryckte känslor och där musiken mer hörde till miljön. Dessa tankar, menar Engström ska genom proklamerande av Debussy själv, haft inverkan på hans berömda *Pelléas och Mélisande*.

¹²⁷ Friberg 1957, s.771f

¹²⁸ Aulin 1967, s.56

¹²⁹ Engström 1971, s.28f

¹³⁰ Ibid., s.30

Vidare skriver Engström att Saties pianostycken inte utgick från traditionell harmonilära utan komponerades som individuella klanger vart och ett med eget värde. Baletten *parade* tas upp av Engström och musiken förklaras innehålla ”realistiska maskinljud” och ha haft inverkan på yngre tonsättare:

[...] Satie blev plötsligt huvudman för den nya generationen [...]. I sin nya stilriktning kom Satie att gå andra vägar än Debussy, [...] Satie fortsatte att med ungdomlig entusiasm tillägna sig nya stilelement.¹³¹

Engström avslutar sin text kring Saties och Debussys olikheter där Satie framhålls vara den av dem med progression i nya stilelement och musikaliska riktningar.

3.3.3. Boldemann – ”Just nu spelar nio pianister samma sak 840 ggr” och ”25-timmars konserten bör tas om”, DN (1972)

Uppförandet av Saties verk *Vexations* sker för första gången i Sverige 1972. Fylkingens konsertlokal i Stockholm är platsen där nio pianister spelar verket fredag 13 till lördag 14 oktober. Konserten bevakas av journalister som återger uppförandet med fokus på själva händelsen och skriver knapphändigt om Satie. Den som utmärker sig är Marcus Boldemann som är på plats och skriver för DN under rubriken – ”Just nu spelar nio pianister samma sak 840 ggr”:

Han var som man så gärna vill uttrycka det idag, ”före sin tid”. Inte undra på att så många samtida inte förstod honom, fast frågan är om man kan förstå honom idag, i alla fall tror jag att det inte är så särskilt många som kan det. [...] Vännen Debussy var den som först riktade en större ljusstråle på Satie. [...] Hans inflytande var mera ideologiskt och impulsivt än musikaliskt kreativt.¹³²

Boldemann ifrågasätter om Satie kan göra sig förstådd av samtiden på 70-talet när han inte blev det i sin egen och svarar sig själv att han inte tror det, i alla fall inte av flertalet. Debussy var den enligt Boldemann som gav stjärnglans åt Satie och inflytandet från Satie ska ha gällt på ett impulsivt idéstadium snarare än genom ett konstnärligt innehåll.

Boldemann publicerar sig påföljande söndag och har åsikten att uppförandet ska ogiltigförklaras då pianisterna inte räknat antal spelade gånger utan uppskattat längden på framförandet till tjugofem timmar. Men han skriver också denna gång om upphovsmannen Satie:

Med sitt maratonverk föregriper Satie framförallt en del av den nyare amerikanska konsten och musiken, som verkligen har odlat det här med monoton och oändligt långa former. Man hittar det ju hos t ex Andy Warhol och Terry Riley. Trots att stycket heter ”Trakasserier”, är det inte fråga om en brutal musik, utan tvärtom är den mycket långsam och mera meditativ. Den trakasserar dock i viss mån genom sin längd och enformighet.¹³³

Boldemann gör Satie gällande som tidig föregångare till den amerikanska modernismen och nämner Warhol och Riley i samband med Satie. Enligt Boldemann sker kopplingen genom Saties utnyttjande av monoton och utbredd tidslängd i verket som också är det som kan upplevas trakasserande i en annars meditativt långsam musik. Vidare analyserar han Saties avsikt med stycket:

[...] Satie drömde nog om upphävandet av tidsbegreppet, ett sprängande av gränserna – en evighetsmusik. Men sådana idéer har väl alltid funnits i konstnärssjälar. Före Satie koncentrerad hos t ex Berlioz, Wagner

¹³¹ Ibid, s.30

¹³² Dagens Nyheter den 14 oktober 1972, s.16

¹³³ Dagens Nyheter den 15 oktober 1972, s.21

och inte minst hos Mahler. [...] Satie var nydanare på olika områden. Han saknade bara kraften att stöpa sina idéer i en övertygande konstnärlig form. Att bara vilja göra annorlunda är inte konst ännu.¹³⁴

Att Satie fantiserade om och skulle vara ensam om idéer kring evighetsmusik och upphävande av tiden ses av Boldemann som ordinärt då sådana ambitioner redan funnits hos tidigare kompositörer. Han tillstår att Satie på olika (ospecificerade) områden var nydanande men att han inte genom sin konst var övertygande med sina ambitioner.

3.3.4. Säwén – Satie – på skämt och allvar, *Musikern* (1975)

Källtexten presenterar Satie mot bakgrund av dennes period som ”bortglömd”:

Som en säriling i tonernas värld och som en av de originellaste musiker historien känner har med allt fog den franske tonsättaren [...] Satie betecknats. Han gick bort år 1925 och sedan dess har det ända fram till senare år varit nog så tyst om honom. Det finns alltså all anledning att så här femtio år senare erinra om den betydelse för fransk tonkonst han i alla händelser råkade ha vid tiden kring första världskriget.¹³⁵

Säwén instämmer i en positionering av Satie vid musikhistoriens framkant som en av de mest originella och anger att Satie har marginaliserats efter sin bortgång. Därför finner han anledning att lyfta fram Saties inverkan på tonkonsten i fransk musik omkring första världskriget:

[...]. Tiden var mogen för en frigörelse från tidigare beroende och den impressionism, som snart skulle bära [...] Debussys och [...] Ravels namn, fann nu en förelöpare i [...] Satie, ty denne var tidigt ute. Liksom Satie utövade påverkan på Debussys utveckling kom han längre fram även att bli inspiratör för efterkrigstidens franska musikkonst. [...] ”les six” skall sålunda ha stått under inflytande av den både intellektuellt och emotionellt nya tonkonst, som Satie frambringat.¹³⁶

Säwén framhåller Satie som föregångare till Debussys och Ravels impressionism. Han skriver vidare att Satie påverkade utvecklingen hos Debussy samt av den intellektuella och emotionella musikkonsten vid franska efterkrigstiden som gruppen les six stod under inflytande av. Vidare beskrivs Saties kompositionsidé:

[...]. Han strävade efter att eliminera allt onödigt i sitt tonspråk och göra det klarare och enklare. [...] kom också i fortsättningen att känneteckna Saties kommande produktion. [...]. På samma gång hade Satie berett plats för humorn i fransk musik, något som kändes som ett behov efter alla mörka krigsår.¹³⁷

Säwén gör analysen att Satie eftersökte enkelhet och klarhet i tonspråket och håller det giltigt för Saties kommande kompositioner som enligt Säwén också banade väg för efterkrigstidens behov av humor i musiken. Säwén återger sedan frågan:

Var han genial eller bara en vanlig talang?, frågade man sig efter hans död utan att riktigt komma till klarhet. Vad man däremot inte kan ta ifrån [...] Satie är äran att ha gått före sin tids musikaliska utveckling. Han visade sådana storheter som Debussy och Ravel, Honegger, Milhaud och flera vägen för den förnyelse inom fransk tonkonst, som kom att ge prägel åt den i början av vårt århundrade.¹³⁸

Säwén tillskriver Satie äran att ha visat vägen i musikutvecklingen där stora namn som Debussy och Ravel, Honegger och Milhaud följde efter.

¹³⁴ Dagens Nyheter den 15 oktober 1972, s.21

¹³⁵ Säwén 1975, s.8

¹³⁶ Ibid., s.8

¹³⁷ Ibid., s.9

¹³⁸ Ibid., s.9

3.3.5. Tallmo – Erik Satie – Alltid före sin tid, *Hifi & Musik* (1978)

Tallmo påvisar uppskattning av Saties musik när han analyserar några verk:

[...] ”Ogives”, det första mera minnesvärda verket av honom, som med mäktiga pianoackord försöker skapa en bild av gotikens luftiga stråvpelare.¹³⁹

Tallmo framställer *Ogives* som det tidigaste verk av värde där Satie ska ha inspirerats av gotisk arkitektur och genom ackorden i stycket eftersträvat ett återskapande av ”luftiga stråvpelare”.

[...]”Gymnopedierna” och ”Sarabandes” som tillsammans med ”Gnossiennes” [...] är hans kanske mest kända småstycken för piano, tillsynes enkla, men med en väldig inneboende spänning. Satie hann före Debussy med ca 10 år med dessa harmonier som så småningom skulle komma att benämnas impressionistiska.¹⁴⁰

Saties tidiga pianostycken framhålls av Tallmo och han ser dem som skenbart enkla med element av spänning, något som föregrep Debussys stil senare kallad impressionism. Ytterligare verk presenteras:

[...] ”Pages Mystiques” där den märkliga ”Vexations” ingår, ett kort ackordtema ska enligt anvisningarna spelas 840 gånger! Först ska ett bastema spelas som ingår i ackorden och sedan är det meningen att man ska kunna känna igen temat genom hela stycket, ungefär som man kan se på en skulptur ur olika vinklar. [...] ”Le Pige du Meduse” [...] 1913, helt i dadaistisk anda. Dadaismen var dock inte uppfunnen ännu [...] ¹⁴¹

Tallmo omnämner *Vexations* som märklig och verket liknas vid betraktandet av ett skulpturalt föremål. *Le Pige du Meduse* ses av Tallmo som ett dadaistiskt stycke Satie skapat innan Dadaismen som begrepp uppstått. Vidare analyseras *Parade*:

[...] ”Parade”, där handlingen tilldrar sig utanför en cirkusvagn. Musiken försöker fånga både det yttre skeendet och det fördolda, det som händer inne i cirkusen. [...] en oerhört innehållsrik musik med många växlingar och olika klanger, han använde bl a skrivmaskin och pistolskott i partituret.¹⁴²

Musiken är rik i sitt innehåll, menar Tallmo, och han lyfter fram Saties mångbottnade ambition att gestalta både tydliga och mer dolda händelser på scen. Tallmo fortsätter med en analys av *Socrate*:

[...] det som skulle bli hans kanske största verk, ”Socrate” [...]. Här är ofta texten i förgrunden, sången är närmast reciterande, lite monotont, helt syllabisk. När texten blir dramatisk som t ex i sista delen, Socrates död, träder musiken tillbaka ytterligare, texten sjungs på en och samma ton långa stycken. Ändå är det inte tråkigt, utan ett verk fyllt av dramatik, men en dramatik som ligger i kombinationen text och musik.¹⁴³

Det Tallmo framhåller i musiken är först texten som utgör förgrund och sången som i viss utsträckning monotont reciteras med en ton per stavelse. Enligt Tallmo anpassar Satie musiken till texten så att verket fylls med dramatik och inte blir tråkig. Vidare presenterar Tallmo Saties inredningsmusik:

[...] 1920 presenterade Satie för första gången sin möblerade musik, ”musique d’ameublement” avsedd att bara finnas till som en miljöfaktor, som stolen man sitter på. [...] i och med detta hade Satie ännu en gång

¹³⁹ Tallmo 1978, s.84

¹⁴⁰ Ibid., s.84

¹⁴¹ Ibid., s.85

¹⁴² Ibid., s.86

¹⁴³ Ibid., s.86

gått historien i förväg, nu tog han upp idéer som först på 60-talet skulle omhuldas av folk som Cage och La Monte Young.¹⁴⁴

Satie tillskrivs ha föregripit musikhistorien genom sin möbelmusik och Tallmo menar att dessa idéer togs upp av bl.a. John Cage och La Monte Young.

3.3.6. Hansson – *Sohlmans musiklexikon* (1979)

Andra utgåvan av lexikonet med drygt tjugo års mellanrum. Texten är betydligt utökad och en skillnad är också fler beskrivningar av verk samt en mer krediterande inställning:

[...]de första mer betydande ungdomsverken är dock de 3 *Gymnopédies* (1888), små intuitiva mästerverk, där melankoliska melodier rinner fram över en bakgrund av dissonanta ackord. De 6 *Gnossiennes* (ca 1890) gör med sina clairobscura ackord och sina lydiska tonföljder ett mysticistiskt intryck. [...]. Två verk där S:s spiritualitet och lekfulla humor kommer till sin rätt är *Jack-in-the-box* (1899), komp för ett marionettspel, och *Trois morceaux en forme de poire* (1903) för piano 4h, åt vännen Debussy. [...]¹⁴⁵

Saties tidiga pianokompositioner framställs som intuitivt komponerade mästerverk i det lilla formatet med melankoli i tonspråket och dissonanta klanger. Mysticismen i 6 *Gnossiennes* framhålls likväl som Saties spirituella, humoristiska och lekfulla sidor i bl.a. *Jack-in-the-box*. Texten fortsätter beskriva fler verk:

[...], där allt det personligt karakteristiska i S:s musik är fullt utvecklat: den underfundiga melodik och den personliga rytmik som sätter alla vedertagna musikaliska tidsbegrepp ur spel. Typiska verk från denna period är *Trois preludes flasques* [...], *Embryons desséchés* och kanske främst *Sports et divertissements* [...] baletten *Parade* [...]. Denna levnadsglada musik förenar på ett lyckligt sätt tidens musikaliska modernism med kabaretmusiken. Instrumentationen med skrivmaskiner, revolverar och tombolahjul visar att S. tagit intryck av den futuristiska musiken, [...]¹⁴⁶

Satie tillskrivs ha personlig karaktär i sin musik. Melodiken samt rytmiken tycks kunna upphäva tiden. *Parade* beskrivs vara en förening av modernism och kabaremusik och Satie förmodas ha inspirerats av den futuristiska stilen. Saties kompositioner sammanfattas sedan följt av en tillbakablick över tonsättarens utveckling:

Trots sin skenbara enkelhet och kvasinaivism präglas hans musik av excentriska klangkombinationer och ackordföljder, abrupt avbrutna eller oåtkomligt elliptiska melodislingor, till synes planlös rytmik; allt dock samverkande i en egen, obönhörlig logik, nästan oåtkomlig för analys och brytande mot alla vedertagna regler för musikalisk komp. [...] Sedd ur ett längre perspektiv förefaller emellertid hans musikaliska utveckling ofrånkomligt logisk. Karakteristiskt för S. är emellertid att han parallellt med ett envist fasthållande vid sin egenart livet igenom tvivlade på sin egen musikaliska förmåga och sökte erkännande på de mest oväntade håll.¹⁴⁷

En positiv hållning gentemot Satie kan skönjas. Trots hans uppbrott mot vedertagna kompositionsmetoder och musikaliska lagar framhålls Saties obeveklighet i sin särställning, även om han enligt texten ibland tvekade och ville få bekräftelse på sina musikestetiska idéer.

3.3.7. Anonym – *Röster i radio* (1980)

Källtexten presenterar Satie i samband med att radio P1 sänder baletten *Parade*:

Han börjar betraktas som en synnerligen intressant och spännande tonsättare. Tiden har sprungit ikapp hans musikkonst. [...]. Av sin samtid och av många musikkritiker av senare datum betraktades han som nyckfull

¹⁴⁴ Ibid., s.86

¹⁴⁵ Hansson 1979, s.280-81

¹⁴⁶ Ibid., s.280-81

¹⁴⁷ Ibid., s.280-81

och anklagades för att sakna stil, ja han ansågs rätt och slätt banal. [...] i slutet av fyrtioåret fick hans verk uppleva en renässans. Hans pianostycken och balettmusik började framföras i New York och i andra musikmetropoler. Idag finns det knappast någon experimentellt inriktad tonsättare som inte erkänner sitt intresse för Erik Saties verk.¹⁴⁸

Satie anses uppnå stigande grad av erkännande från 1940-talet då hans verk åter började framföras. Intresset för hans musik ska speciellt gälla de mer experimentella tonsättarna.

3.3.8. Sveriges Radio: spelade verk av Satie med svenska aktörer intill 1980

Radioarkivet har sparade katalogkort med sändningar av Saties musik från 1970-talet och framåt, innan dess finns ingen samlad dokumentation.¹⁴⁹ Genom *Röster i radio* har två sändningar på 1950-talet kunnat beläggas men de sändningarna saknar uppgifter om vilka musiker som tolkar Satie. Sammanlagt har Satie framförts av svenska aktörer i Sveriges Radio 27 gånger under 1970-talet intill 1980 (räknat i spelade verk). För en fullständig uppställning av verken hänvisas till Appendix 1.

4. Påverkan från Satie i musik av svenska tonsättare

I detta kapitel undersöks Saties eventuella påverkan (direkt/indirekt) till musik skapad främst för barn. Av musikpedagogiskt kunskapsintresse riktas studien mot tonsättare och musik som nått ut till hundratusentals barn i flera generationer och som fortsätter att göra det. Ambitionen är att kunna klarlägga om det finns estetik hos Satie och de svenska tonsättarna kapitlet undersöker, som är gemensam och speciellt förekommande i musik främst riktad till barn.

4.1.1. Knut Brodin (1898-1986)

Biografisk koppling till Saties musik

Brodin företog under 20-talet två studieresor utomlands. 1920 var han i Berlin, Wien och Paris, 1923 gick resan till Berlin, Dresden, Wien och Paris. Barkefors (2006) uppger att: ”I stort sett är ingenting känt om Knut Brodins resor utomlands på 20-talet annat än att de lämnade djupa spår i hans fortsatta verksamhet”. Barkefors styrker detta vidare: ”[...] men säger i intervjun ingenting om mötet med den nya, modernistiska musiken och konsten, utan nämner enbart det nyväckta behovet av att finna en egen musikalisk tradition”.¹⁵⁰

Anledningar till varför Brodin så knapphändigt berättat om sina resor kan bara spekuleras kring och tjänar inget större syfte åt undersökningen. Mer intressant är Barkefors beskrivning av Brodins första resa och vistelsen i Paris där även Viking Dahl befann sig: ”de unga musikerna Knut Brodin och Viking Dahl i Paris 1920 levde och verkade mitt i några av den tidiga modernismens mest centrala tankefigurer”.¹⁵¹ Huruvida Brodin besökte samma konsert som Dahl (se 3.1.2.) var på och recenserade i Stockholmstidningen 1921, där flera verk av Satie framfördes, framgår inte hos Barkefors och kan därför inte beläggas men heller inte uteslutas.

Brodin visade ett starkt intresse för den moderna musiken och hade flera framstående tonsättare på sin repertoar såsom Schönberg, Bartók, Debussy och Ravel: ”Inslaget av avancerad modernism i Knut Brodins repertoar var tämligen ovanligt för en pianist på 20-talet”.¹⁵² Brodins intryck av modern musik delades av Dahl: ”Både Knut Brodin och Viking

¹⁴⁸ Röster i radio 1980, s.48

¹⁴⁹ E-post korrespondens med radioarkivet.

¹⁵⁰ Barkefors 2006, s.24

¹⁵¹ Ibid., s.25

¹⁵² Ibid., s.46

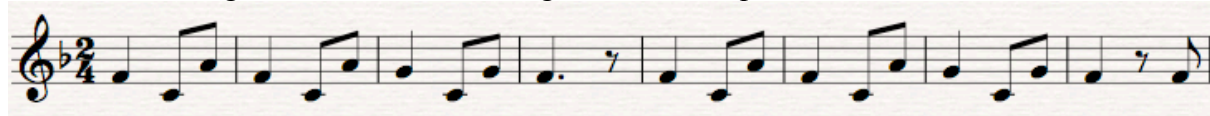
Dahl var alltså till att börja med starkt påverkade av den tidiga modernismen-expressionismen för att så småningom mer och mer ägna sig åt folkligt inspirerade klanger”.¹⁵³

Likheter med och påverkan av Saties musik

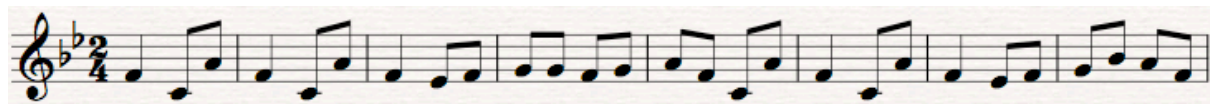
Brodins tonsättningar av Hellsings texter har ofta formen av åtta eller sexton takter, ganska korta med andra ord och det säkerligen beroende på texternas korta form. Rytmen, harmoniken och melodiken kännetecknas av utpräglad enkelhet d.v.s. lätta att spela och sjunga. Sällan förekommer kromatik i melodierna, de är snarare uppbyggda på vanlig dur- eller mollskala med diatoniska steg och treklångsbrytningar. Barkefors (2006) anser att Brodins barnvisor rymmer många stildrag där rytmik, melodik och harmonik ”påvisar formella drag av barnslig spontansång, schlagermusik och jazz från 30- 50-tal, folkliga melodiformler och konstmusikalisk visa”.¹⁵⁴

Satie tog efter studierna vid Schola Cantorum (1905-1908) en ny riktning i sin musik och gick mot en renare och mer klar stil. I baletten *Relâche* (1924) använder Satie bl.a. en melodi (eventuellt kan den vara ett plagiat av en fransk populärmusikalisk melodi) som förekommer på flera ställen i olika tonarter, tempon och strukturella sammansättningar. Brodins tonsättning av Hellsings text om Krakel Spektakel som publicerades i samlingen *Nyfiken i en strut* (1947), påminner i stora delar vid granskning och jämförelse om den av Satie återkommande melodin i *Relâche* (se ex. 1 och 2). Den mest påtagliga likheten är rytmen och durtreklången som bryts från grundton ner till kvinten och sedan upp till tersen, som också upprepas i följande takt samt återkommer i takt fem och sex (i takt fem är dock rytmen inte identisk). Det rytmiska och melodiska temat hos Satie är starkt framträdande och spelas av trumpet i det angivna exemplet. Övriga likheter är den gemensamma taktarten och ungefärliga tempo (92 bpm på fjärdedelar är angivet för *Mouvement de Marche*), samt karaktären av den smått anarkistiska och tokiga tematiken som representeras av hela tillkomsten, innehållet och genomförandet av *Relâche*¹⁵⁵ och i texten om *Krakel Spektakel*: ”hänger och slänger uti en gardin...”. Det som avviker i likhet är den stora helheten där Brodins tonsättning är mycket kortare (sexton takter) och i första hand tänkt att utföras av sjungande barn till ett enkelt ackompanjemang. *Mouvement de Marche* utgör endast en av flera delar i *Relâche* som skrevs för orkester och genomgående är instrumental.

Huruvida Brodin tagit intryck av *Relâche* är svårt att fastslå då inga uppenbara utlåtanden om Saties musik förekommer i Barkefors avhandling. Exempel 1 visar ändå på en likartad melodibehandling hos Brodin i tonsättningen av *Krakel Spektakel*.



Ex. 1. Från början av Brodins tonsättning av Hellsings text om *Krakel Spektakel*.



Ex. 2. Melodin från takt 16 i *Mouvement de Marche*, ur Saties balett *Relâche*, - (melodin är för tydlighetens skull transponerad från D-dur, i originaltonarten spelas ur en A-mixolydisk skala, exemplet visar F-mixolydisk).

Satie tog ibland hand om grannskapets föräldralösa eller allmänt fattiga barn och hittade på aktiviteter t.ex. små picknickar och utflykter. Under oktober månad 1913 komponerade han tre samlingar stycken för barn att spela (sammanlagt nio små verk) som han möjligen också

¹⁵³ Ibid., s.25

¹⁵⁴ Ibid., s.232

¹⁵⁵ Näslund 2008, s.356f

lärde ut.¹⁵⁶ Viking Dahl lyfter fram Saties ”lyriska små skisser” i sin skrift *Musikundervisning och musikkultur* (1923) i samband med diskussion om spelmaterial för barn,¹⁵⁷ som förmodligen åsyftar Saties sammanställda småstycken.

Nästa exempel (ex 3 och 4) visar likheter mellan Brodins tonsättning av Hellsings text *Lapprica Papprica* och *Valse Du Chocolat Aux Amandes* av Satie som ingår i samlingen *Menus Propos enfantins*. Främst märks det rytmiska motivet som är genomgående lika i de åtta takterna och den melodiska kurvaturen i de tre sista gemensamma takterna. Emellertid skiljer sig melodierna väsentligt i hur de låter vid genomspel. Övrig likhet är den pedagogiska avsikten och det medvetet enkla i styckena som i Brodins fall gäller det lättsjungna och hos Satie det lättspelade. Däri ryms också en olikhet då Satie främst antas avse den tekniska aspekten att träffa tangenterna och träna fingrarnas motorik, medan Brodin förmodligen vill åstadkomma en upplevelse och övning av olika sekvensartade tonsprång för det melodiska gehöret.



Ex. 3. Från början av Brodins tonsättning av Hellsings text: *Lapprica Papprica* transponerad från D-dur.



Ex. 4. Takt 9-12 ur *Valse Du Chocolat Aux Amandes* av Satie.

4.1.2. Ulf Björlin (1933-1993)

Biografisk koppling till Saties musik

Björlins koppling till fransk musik och särskilt Saties, består närmast i att han studerade piano, musikteori och komposition vid amerikanska konservatoriet i Paris 1954-57 för Nadia Boulanger (1887-1979) som flitigt använde musik av bl.a. Satie i sin undervisning.¹⁵⁸ Att Björlin tagit intryck av musiken är tydligt då han under 70-talet dirigerar verk av Satie vid ett flertal tillfällen (fler gånger än Debussy).¹⁵⁹ Genom dessa konserter intar Björlin en plats bland de svenska aktörer som tidigt framför Saties musik i Sverige.

SvT:s och SF:s storproduktion *Saltkråkan* var en satsning riktad till barnpublik. Björlin blev musikansvarig i arbetet som inleddes 1962 och som utgångspunkt för musikbearbetningen använde Björlin en fransk barnvisa *Nous n'irons plus au bois*.¹⁶⁰ Eulau (2009) anger att: ”Totalt sett rymmer *Saltkråkan* ett tiotal olika versioner av *Nous n'irons plus au bois* vilka skiljer sig från varandra genom olika instrumentbesättningar, växlingar till moll men också rent pastischartade arrangemang”.¹⁶¹ Björlin utgick kanske från den franska barnmelodin i sitt komponerande till det ledmotiv som (i stort sett) inleder varje avsnitt (se ex. 6.). Ledmotivet utnyttjas av Björlin på en rad olika sätt, t.ex. är kanonbehandling ett vanligt förekommande arrangeringsgrepp.

Bland de fem verk av Satie som Björlin konserterade med märks två orkesterverk: baletten *Parade* som dirigeras vid fem konserter (alla i november 1975) samt *Cinq Grimaces* som

¹⁵⁶ Höjer 1998, s.21

¹⁵⁷ Dahl 1923, s.9f

¹⁵⁸ Eulau 2009, s.1

¹⁵⁹ Ibid., s.166

¹⁶⁰ Ibid., s.174

¹⁶¹ Ibid., s.176

framförs två gånger under november månad 1975.¹⁶² Det är jämförelser av likheter mellan Björllins instrumentering, versioner av ledmotivet och övrig musik i *Vi på Saltkråkan* och Saties två orkesterverk som närmast föreligger då de ställs i relation till varandra.

Likheter med och påverkan av Saties musik

I en generell och övergripande beskrivning av Björllins olika instrumenteringar av ledmotivet kan anges att ofta används en avskalad orkester med flöjt eller annat blåsinstrument på melodi, harpa och stråksektion för ackord och klanger samt slagverk som förstärkning av rytmiska och ibland melodiska passager. Framträdande är den luftiga och avskalade orkesterbilden med få samtidigt aktiva instrument, samt användandet av flöjt och harpa.

Inledningen till avsnitt två av *Vi på Saltkråkan* börjar med ledmotivet i moll spelat av en ensam flöjt mot bakgrund av fiol/altfiol på långa toner och efter ca 15sek kommer harpa in och knäpper ackord, ett stycke längre fram är flöjt och harpa gemensamt de enda instrumenten, vid ca 55sek försvinner flöjten och istället inträder trä- och blåckblås i längre toner och harpan tar över flöjtmelodin. Efter en passerad minut bryts tonaliteten upp och blir för en kort stund atonal i karaktären innan ledmotivet presenteras i dur, spelat av fiol.¹⁶³

Denna del och version av ledmotivet stämmer i viss mån med en passage i tredje delen av Saties *Parade* som utgörs av *III. Acrobates*. Vid repetitionssiffra [39] börjar en 28 takter lång del i tre fjärdedelstakt där en ensam flöjt spelar melodi mot bakgrund av fiol och altfiol på ett ackompanjerande ostinato, efter 18 takter kommer harpa in och spelar ackord i en kort passage.

Likheter märks främst genom instrumenteringen men också i karaktären vid lyssning och jämförelse. Kännetecknande är även den långsamma tretakten som är gemensam. Vetskapen om att Björllin studerat in och dirigerat *Parade* på konsert gör att möjligheten till att han även påverkats av Saties instrumentering i komponerandet av musiken till *Saltkråkan* inte kan uteslutas.



Ex. 6. Björllins ledmotiv till *Vi på Saltkråkan*, melodin är återgiven utan utsmyckningar.

1915 komponerade Satie *Cinq Grimaces* för *A Midsummer Night's Dream* som Edgar Varèse tänkte sätta upp men aldrig förverkligade.¹⁶⁴ Musiken skrev Satie för en småskalig orkester där enkla och tydliga melodier, snabba skiftningar i karaktär och känslolägen samt korta delar är kännetecknande. Verket är i sin helhet ca tre och en halv minut vid genomförande och

¹⁶² Ibid., s.139-40; Eulau visar (i tabell 2.) de tolv vanligast förekommande kompositörerna av konstmusik i Björllins konsertprogram. Satie uppges ha framförts nio gånger, men vid eftersökta recensioner framgår att det rör sig om fler konserter. Enligt Eulau framförs Satie 1972-10-19 (*Deux Gymnopédies*), 1975-09-27 (*Avant dernières pensées*), 1975-11-20 och 21 (*La belle excentrique* och *Cinq Grimaces*) samt 1975-11-28,29 och 30 (*Parade*). Alltså sammanlagt nio gånger (två inslag 75-11-20,21). I Norrköpingstidningar fredag 28 nov 1975 s.4 uppges: "konserten ges både på ordinarie kvällstid och som middagsföreställning. Fredagens konsert är helt abonnerad av Skådebanan. Lördag ges två konserter i Linköping med samma program. Samtliga konserter är slutsålda". *Parade* framförs därmed en gång fredag 28 nov i Norrköping, två gånger 29 nov i Linköping och två gånger 30 nov åter i Norrköping. Det visar att Björllin framför Satie vid två konserter som inte redovisas av Eulau och därmed har Björllin gett sammanlagt elva konserter med musik av Satie.

¹⁶³ <http://www.youtube.com>, Vi på Saltkråkan – avsnitt 2 del 1/2. 2012-03-05

¹⁶⁴ Volta 1989, s.199

består av fem korta delar. I den femte och sista delen använder Satie en enkel melodi (se ex. 7) som inledningsvis spelas av två flöjter mot bakgrund av ett horn i F, en virveltrumma, en andra fiol och en altfiol.



Ex. 7. Från takt sex ur *Modéré* av Satie, femte delen i orkesterverket *Cinq Grimaces*.

Karaktären är marschliknande då virveltrumman har en bestämd och repetitiv rytm i tvåtakt, melodin är utformad som en tydlig fanfar och repeteras flera gånger under den minuttlånga delen.

I slutet på avsnitt sju av *Vi på Saltkråkan* ("vad händer i kattskär?") förekommer ett musikinslag på ca en minut, tydligt uppdelad i två avsnitt om ca 30sek, där Björlin i andra avsnittet endast antyder spår av *Nous n'irons plus au bois* som närmast består av en sammansättning av urklippta melodifragment, rytmiska motiv och tonupprepningar.

I Björlins instrumentering används en piccoloflöjt, en oboe och en virveltrumma.¹⁶⁵ Utformningen av orkestern har likheter med femte delen i Saties *Cinq Grimaces* och likt är också karaktären mellan kompositionerna som förmedlar en tydlig upplevelse av marschmusik.

Björlin ställer också virveltrumman i centrum med repetitiv och bestämd rytm i tvåtakt, melodin däremot är mer avancerad då de urklippta (och individuellt enkla) fragmenten växelverkar med och mot varandra, spelat av piccoloflöjten och oboen, i en bitvis polytonal stämföring. Trots detta upplevs sammansättningen av melodin i sin helhet ha likheter med Saties enkla fanfar melodi i *Cinq Grimaces* femte del.

Som tidigare nämnts framförde Björlin *Cinq Grimaces* vid två koserter 1975 och återigen infinner sig en möjlig påverkan från Satie hos Björlin då han arbetade med musiken till *Vi på Saltkråkan*.

4.1.3. Carl-Bertil Agnestig (född 1924)

Biografisk koppling till Saties musik

Av de fyra tonsättningarna som undersökningen tittar på är Agnestig den som det saknas data om beträffande biografiska kopplingar till fransk musik. Han har ännu inte varit huvudsakligt föremål för några avhandlingar och den framställning av honom som bakgrundskapitlet presenterar är vad denna studie sammanställt av tillgänglig biografisk data. Ingen tydlig koppling till fransk musik eller Satie kan alltså beläggas inför sökandet av likhetstyper och påverkan från Satie i Agnestigs spelskolor för piano.

Likheter med och påverkan av Saties musik

Agnestig har sammanställt pedagogiskt undervisningsmaterial i form av spelskolor för olika instrument och det naturliga valet mellan dessa har fallit på hans första spelskolor för piano, *Vi spelar piano del 1-3*, som haft och fortsätter att ha stort inflytande som undervisningsmaterial. Agnestig finns representerad med egna kompositioner i spelböckerna som komplement till andra befintliga stycken och i förordet till del 2 skriver han: "stycken som saknar ursprungsbeteckning har tillkommit under arbetets gång för att fylla luckor i den pedagogiska framställningen."¹⁶⁶

¹⁶⁵ <http://www.youtube.com>, Vi på Saltkråkan – avsnitt 7 del 2/2. 2012-03-12

¹⁶⁶ Agnestig 1959, se förordet.

Av den pianomusik Satie skrev är hans samling av nio enklare stycken, riktat direkt till pianoundervisning för barn, objekt för eftersökning av likheter vid jämförelse med Agnestigs första spelskolor för piano.

Det första exemplet som påvisar gemensamma drag är mellan Saties *Valse Du Chocolat Aux Amandes* som ingår i samlingen *Menus Propos enfantins* (se ex. 8) och Agnestigs *Valsmelodi* från första delen i samlingen *Vi spelar piano* (se ex. 9).



Ex. 8. Takt 17-20 ur Saties *Valse Du Chocolat Aux Amandes*.



Ex. 9. Takt 1-4 ur Agnestigs *Valsmelodi* från del 1 av *Vi spelar piano*.

Båda styckena använder valsen och tretakten som grund, med fjärdedelar i basen och halvnot följt av fjärdedel i melodin. Frاسبågen mellan första och sista ton i exemplen är också gemensam vilket pekar mot liknande metod vid frasuppbyggnad. Gemensamt i båda styckena är också första taktens sista ton som återkommer i slutet av tredje takten innan frasslut. Den stora skillnaden märks i det harmoniska förloppet där Satie utgår från mollkaraktär (a-moll) och använder en diatoniskt fallande baslinje från exemplets takt 1-3, (a-g-f) för att i takt 4 återgå till den ursprungliga starttonen i bassekvensen.

Agnestigs fyra takter är av dur dominantisk karaktär (D7/F#) och använder ett statistiskt ackompanjemang till melodin. En ytterligare detalj som är gemensam finns i upprepningen av tonerna i varje tacts andra och tredje slag, Satie exemplet har ett nedåtgående diatoniskt språng (a-b) som upprepas konsekvent, medan Agnestig exemplet upprepar en sammansättning av dominantens ters och sjua som samklang till ackompanjemangets efterslag.

Eventuell påverkan av Satie till Agnestigs komposition är svårt att spekulera kring, men även om någon sådan inte gör sig gällande påvisar exemplen flera likheter. Gemensamt för båda styckena är även att det finns ett pedagogiskt syfte bakom dess tillblivelse och utformning.

Det andra exemplet på gemensamma drag och likheter uppstår vid jämförande av Saties *II. Lui Manger Sa Tartine* från samlingen *Peccadilles Importunes* (se ex. 10) och Agnestigs *Afton* från del 3 av *Vi spelar piano* (se ex. 11).

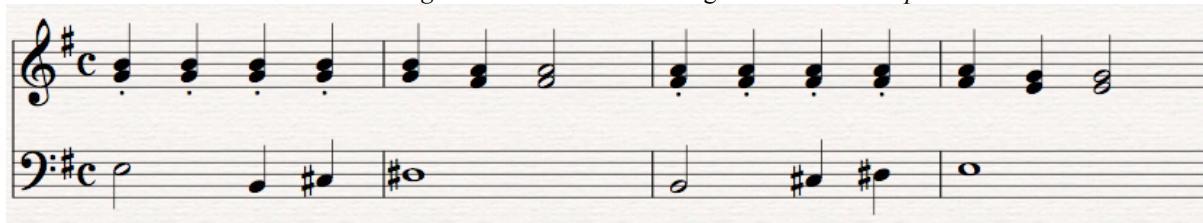
Första uppenbara likhetstypen finns i uppbyggnaden av melodin i de båda styckena. Det rytmiska förloppet är identiskt och inslaget av staccato angivelse för melodins utförande är också gemensamt, gällande takt ett och tre i båda exemplen. Vidare märks användningen av tersen som samklang i melodin där första takten är gemensam. Agnestig är konsekvent i de fyra takterna medan Satie först presenterar tersen i melodin för att i takt två låta basen spela ters. Tonupprepning används av både Agnestig och Satie med liknande metod. Första takten upprepar tersen på alla slag, i andra takten upprepas meloditonen på andra och tredje slag, tredje takten upprepar meloditonen på alla slag och fjärde takten på andra och tredje slag.

Beträffande harmonikens förlopp skiljer sig exemplen åt då Satie utgår från en modal karaktär utan tydlig harmonisk riktning, vilket framgår sett till hela stycket. I exemplets första takt spelas G-dur, andra takten ett F-dur, i tredje e-moll karaktär och fjärde takten G-dur med dominantkaraktär (G7/F) som inte löses upp utan vidareförs modalt i stycket. Agnestig är mer tydlig i sin harmonik där första takten är e-moll, andra B7/D#, tredje B7 och fjärde e-moll. Upplevelsen av dominanten och dess upplösning är förstärkt av baslinjen som i tredje takten går stegvis upp mot molltonikans grundton. En tydlig skillnad i behandlingen av harmoniken uppstår vid jämförelse av de båda styckena.

Som tidigare nämnts finns ingen påvisad biografisk koppling mellan Agnestig och Saties musik, men vid granskning och jämförande av de pedagogiskt riktade pianokompositionerna i exempel 8-11 framkommer gemensamma drag och likheter i de kompositoriska tillvägagångssätten.



Ex. 10. Takt 9-12 ur Saties *II. Lui Manger Sa Tartine* från samlingen *Peccadilles Importunes*.



Ex. 11. Takt 1-4 ur Agnestigs *Afton* från del 3 av *Vi spelar piano*.

4.1.4. Mats Persson (född 1943)

Biografisk koppling till Saties musik

Persson var en av de nio pianister som uppförde Saties *Vexations* i Sverige första gången 1972, samma verk som John Cage var initiativtagare till att uruppföra 1963 i New York och som bidrog till ”det nyväckta intresset för Satie”. Vidare har Persson i pianoduo tillsammans med Kristine Scholz spelat samtliga verk för två pianister av Satie.¹⁶⁷ 1977 släppte Persson en soloskiva på Caprice skivbolag där han bl.a. spelar Saties *Quatre Préludes* komponerade 1892 till 1893 men publicerade först 1929.¹⁶⁸ Förutom det nämnda uppförandet av *Vexations* har annan konsertverksamhet med Persson inte eftersökts, tydligt är att han har engagerat sig i Saties musik och han tillhör de aktörer som tidigt förmedlar Saties musik i Sverige.

Likheter med och påverkan av Saties musik

Bland Perssons pedagogiska verksamhet märks hans samling om tjugofem små stycken publicerad 1999 av edition suecia med titeln: *Tiger-Tango 25 små stycken för unga pianister*. Persson anger i förordet att ”TIGERTANGO vänder sig till elever på låg-, mellan- och högstadiet och ska kunna användas parallellt med den ”vanliga” spelboken [...]”.¹⁶⁹ Det är med utgångspunkt i denna samling likheter och påverkan av Saties musik undersöks genom granskning och jämförelse av styckena i samlingen med pianomusik av Satie.

¹⁶⁷ Samuelsson 2003, s.6

¹⁶⁸ Höjer 1996, s.16

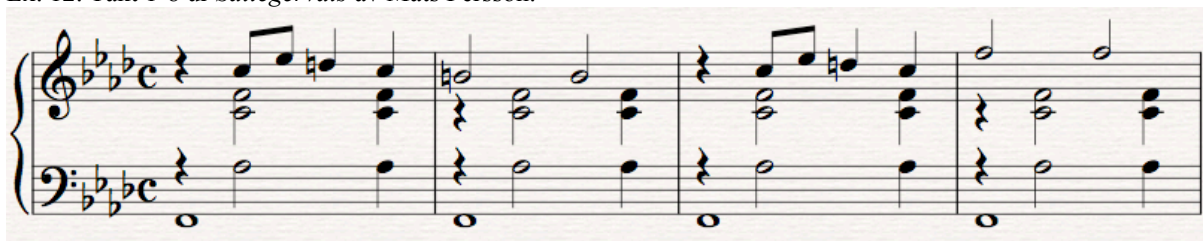
¹⁶⁹ Persson 1999, se förordet.

Första exemplet där likheter gör sig gällande är vid jämförelse av Perssons stycke *Satiegervals* (se ex. 12) och Saties *Gnossienne No 1* för piano. Den uppenbara kopplingen finns i Perssons titel till stycket, som han också ger en förklaring till: ”Till minne av den lilla katten Satieger som blev hela nitton år och som gärna spelade piano,”.¹⁷⁰ I *Satiegervals* takt fem till åtta, träder melodin in efter ett intro om fyra takter. Den bygger på molltonartens (a-moll) harmoniska skala med den karakteristiska höjda sjunde tonen (g# i exemplet). I *Gnossienne No 1* är melodin med från början och bygger också på en harmonisk mollskala men Satie använder en c-harmonisk moll i tonarten f-moll, där den återställda tonen (b) i takt två är den höjda sjunde tonen.

Den harmoniska uppbyggnaden i takt ett till åtta av *Satiegervals* är två mollackord som spelas varannan takt (a-moll och f-moll) i ett enklare utformat ackompanjemang och i *Gnossienne No 1* ackompanjeras melodin av f-moll med en upprepad och enkel rytmisering. Likheter styckena emellan består mest i det harmoniska med en tydlig mollkaraktär samt användandet av harmonisk mollskala i melodiken. Persson har möjligen genom sitt engagemang i Saties musik tagit intryck och påverkats av Satie till komponerandet av *Satiegervals*.



Ex. 12. Takt 1-8 ur *Satiegervals* av Mats Persson.



Ex. 13. Takt 1-4 ur *Gnossienne No 1* av Satie, notbilden är något förenklad med tillförda taktstreck och utelämnade förslag till halvnoterna i melodin.

Av de tjugofem stycken som ingår i *Tigertango* är *Satiegervals* det stycket som både i karaktär och utformning har tydliga och hörbara likheter med Saties pianomusik och då särskilt *Gnossienne No 1*.

Det andra exemplet rör sig mer på ett kompositionstekniskt idéstadium snarare än visuella (jämförelser av notbilder) och gehörmässiga likheter. Många av styckena i *Tigertango* är musikaliskt uppbyggda av tidslängder, d.v.s. något görs under en viss tid, ibland exakt bestämt och ibland med ungefärlig tidsangivelse.

Vid bakgrundsställningen till Saties estetik framkom att Satie bl.a. använde sig av en kompositionsteknik där korta musikavsnitt sammanfogades till större musikaliska enheter, det beskrivs av Höjer:

Istället för att utveckla och genomföra sina olika musikaliska idéer utformade han dem som korta fragment [...] som kunde transponeras och varieras efter behov. Dessa fogades sedan samman till ett slags montage, där ordningsföljden ibland verkar helt slumpartad. Det hela har ett visst tycke av musikalisk ”byggglåda” som används av ett drömmande barn till att bygga upp fantasifulle men obegripliga mönster. [...]. Genom detta stillsamma söndersprängande av ett normalt musikaliskt förlopp och detta upphävande av den vanliga

¹⁷⁰ Persson 1999, s.54

musikaliska ”tiden” skapade Satie en ny musikalisk dimension [...]. Först långt senare har hans profetiska visioner [...] fått betydelse för tonsättare som [...] John Cage, Terry Riley och för de s.k. aleatoriska metoderna.¹⁷¹

Persson skriver i förordet till *Tigertango* att: ”arbeta med improvisation och öppna, aleatoriska former innebär ett aktivt medskapande, eleverna får delaktighet i gestaltandet av det musikaliska materialet”.¹⁷²

Till stycke nummer 23 i *Tigertango: Den glömda nocturnen (Nocturne oublié)* har Persson komponerat fyrtioen små musikaliska fragment (de flesta på en takt) uppdelat på tre sektioner: A, B, C och en avslutande coda. Persson anger att: ”Alla fragment behöver inte spelas. Fragment kan också återkomma”.¹⁷³ Till flera av fragmenten finns angivelser om olika ungefärliga tidslängder vid utförande, markerat med korta, medellånga och långa fermat. Kompositionstekniken som *Den glömda nocturnen* är uppbyggd med har stora likheter med Höjers beskrivning av Saties montage-teknik med slumpartade ordningsföljder där ett vanligt musikaliskt tidsförlopp frångåtts.

Detta exempel har som tidigare påpekats likhetstyper som består i det kompositionstekniska och metodiska tillvägagångssättet i musikens helhet, i kontrast till visuella och gehörmässiga likheter som präglat de tidigare exemplen i detta kapitel. Genom Perssons nära kontakt med Saties musik är påverkan av densamme till hans komposition *Den glömda nocturnen* inte otänkbar.

5. Slutsatser och diskussion

Sammanfattningsvis pekar studien av Satiereceptionen i Sverige mot stora likheter med framställningen i NG (2001):

During his lifetime Satie exerted an important influence on Debussy, Ravel and the young composers of Les Six, while being very little influenced himself. After his death he was predictably vilified [...], and his subsequent restoration to cult status in the 1960s was validated by John Cage, [...].¹⁷⁴

Citeringen gör bl.a. gällande att Satie efter sin död nedvärderats som musiker och konstnär.

Studien klarlägger att från slutet av 1920-talet fram till slutet av 60-talet överväger de mer oförstående och avståndstagande framställningarna av Satie och hans konst, kanske beroende av den moderna musikens utveckling med fokus på nya experimentella former. Möjligen var tiden då inte mogen för internationella tillbakablickar efter eventuella föregångare till konstmusikens nya riktningar. Perioden från början av 1970-talet intill 1980 präglas av en större förståelse och ett mer genuint intresse för Satie och hans musik.

Studien visar att 1970-talet markerar startpunkt till Saties bredare genomslag i Sverige då Sveriges Radio börjar sända hans musik mer frekvent, Engström höjer upp honom under rubriken: ”En unik tonsättare” i *Stereo-hifi* (1971), 1972 uppförs *Vexations* i Stockholm och samma år dirigerar Björlin Debussys orkestrering av *Deux Gymnopedies* med Norrköpingssymfonikerna och ger en konsertturné 1975 med flera verk av Satie på repertoaren, Persson släpper en solo LP 1977 där han bl.a. spelar Satie och Tallmo omskriver Satie som ”alltid före sin tid” i *Hifi & Musik* (1978). Satie förekommer alltså genom folkbildande och pedagogiska arenor, av aktörer som omfattar positionerna görare och vetare.

Avslutningsvis ges en kortare summering av resultaten i studien utifrån inledningens frågeställningar.

¹⁷¹ Höjer 1983, s.3

¹⁷² Persson 1999, s.55

¹⁷³ Ibid., s.55

¹⁷⁴ Orledge 2001, s. 318

1) Hur beskrivs Saties musik beträffande kompositionsteknik och stilelement?

Under Saties verksamma levnadsår uppmärksammas han av Molander och Dahl som båda återger intryck av positiv karaktär. Molander lyfter fram *Le files des étoiles* "formlöshet" och "trotsande av harmoni" som något "nytt" och "gott", Dahl beskriver Satie som "primitiv-dadaist" och belyser musikens originalitet i dess avvikelser från musikalisk tradition, främst gällande instrumenteringen i orkesterverken *Parade* och *Socrates* där hans "homofona skrivsätt" betonas. Dahl framhåller även enkelheten och det melodiska som stilelement i pianomusiken, något han anser vara särskilt lämpat till undervisningsmaterial för barn.

Under den postuma tiden 1925-1960 finns framställningar utan nämnda verk: "säregna pst. o. ork.-st" (3.2.1.), "överraskande djärvheter i harmonik och stämföring" (3.2.2.), "excentriska pianostycken", "linje-rena. S.k. *music-hall-stilen*" (3.2.3.), "den nya franska musikens största experimentatorer" (3.2.6.), "tidigt förekommer harmonivändningar", "antiromantiska, knappa, klara stil med tillsats av en bisarr humor" (3.2.7.), "originaliteten i hans bisarrt improvisatoriska musik" (3.2.9.), "avancerade och mycket excentriska pianostycken" (3.2.10.), "präglade av meningslösa klangkombinationer, förvrängda linjer och konturlösa rytmer" (3.2.11.), "hans skrivsätt blev mera lineärt-kontrapunktiskt" (3.2.12.).

Framställningar med preciserad verkanknytning förekommer gällande *Sarabandes* och *Gymnopedies*: "imitation av gregoriansk musik" (3.2.4.), "revolutionära idéer" (3.2.12.), *Le files des étoiles*: "dissonansbehandling och stämföring i viss mån föregripa Debussys skrivsätt" (3.2.12.), *Parade*: "element från jazz och kafémusik" (3.2.7.), "Briljanta och triviala uppslag", "banaliteter med stänk av ironi" (3.2.8.) och *Relâche*: "väckte skandal bl.a. genom kuriösa ljudeffekter" (3.2.12.).

Vid stadiet av det återväckta intresset för Satie 1960-1980 förekommer receptioner utan preciserad verkanknytning: "revolutionära idéer om dissonansbehandling och stämföring" (3.3.1.), "intellektuellt och emotionellt nya tonkonst", "eliminera allt onödigt i sitt tonspråk och göra det klarare och enklare" (3.3.4.), "skenbara enkelhet och kvasinaivism", "excentriska klangkombinationer och ackordföljder", "elliptiska melodislingor, till synes planlös rytmik", "brytande mot alla vedertagna regler om musikalisk komp" (3.3.6.).

Beskrivningar av preciserade verk finns för: *Sarabandes*, *Gymnopedies* och *Gnossiennes*: "följde [...] inte den traditionella harmoniläran", "varje klang hade sitt värde för sig" (3.3.2.), "tillsynes enkla, men med en väldig inneboende spänning" (3.3.5.). *Gymnopedies*: "intuitiva mästerverk", "melankoliska melodier [...] över en bakgrund av dissonanta ackord", *Gnossiennes*: "clairobscura ackord", "lydiska tonföljder", *Jack-in-the-box* och *Trois morceaux en forme de poire*: "spiritualitet och lekfulla humor", "*Trois preludes flasques*, *Embryous desséchés* och *Sports et divertissements*: "underfundig melodik och personlig rytmik", "sätter alla vedertagna musikaliska tidsbegrepp ur spel", (3.3.5.). *Ogives*: "mäktiga pianoackord försöker skapa en bild av gotikens luftiga strävpelare" (3.3.5.). *Vexations*: "mycket långsam och mera meditativ", "upphävandet av tidsbegreppet, ett sprängande av gränserna – en evighetsmusik" (3.3.3.), "ett kort tema ska enligt anvisningarna spelas 840 gånger!" (3.3.5.). *Le Pige du Meduse*: "helt i dadaistisk anda" (3.3.5.). *Parade*: "en oerhört innehållsrik musik med många växlingar och olika klanger", "bl.a. skrivmaskin och pistolskott i partituret" (3.3.5.), "förenar [...] tidens musikaliska modernism med kabaretmusiken", "intryck av den futuristiska musiken" (3.3.6.). *Socrate*: "ett verk fyllt av dramatik, med en dramatik som ligger i kombinationen text och musik", "ofta texten i förgrunden, sången är närmast reciterande, lite monotont, helt syllabisk" (3.3.5.).

Studien visar att Saties musik framställs utifrån fler specifika verkanknytningar och med större förståelse och uppskattning från 70-talet intill 1980, Molander och Dahl utgör undantagen i receptionen av Satie då Molander redan 1892 ställer sig positiv och påvisar insikt i musiken. Dahl visar också en positiv inställning och djupare förståelse under 20-talet.

2) Vilka perspektiv och värderingar lyfts fram angående Saties betydelse för stilriktningar i musikutvecklingen?

Genom studiens granskade aktörer (vetare) och arenor (skrifter) framkommer differentierade framställningar av Saties betydelse och inverkan på musikaliska stilriktningar. Flera aktörer och arenor under perioden 1925-1960, anger Satie som föregångare till impressionismen utifrån karaktären i hans pianokompositioner från 1880-talet, med beskrivningar som: ”en impressionismens föregångare” (3.2.1.), ”en av de första impressionisterna” (3.2.4.) etc. Saties senare produktion uppges ha haft påverkan till antiromantiken och antiimpressionismen (3.2.7.) och (3.2.12.). Utmärkande är Rootzéns ansatser till att avskrivna Satie något inflytande överhuvudtaget (3.2.5.) och (3.2.9.), samt receptionen i *Musikens Värld* (1955), som nedgör Satie som tonsättare men ändå tillskriver honom betydelse för impressionismen och senare riktningar (3.2.11.). Aulin (1967) är ensam om beskrivningen av Satie som en av föregångarna till neoklassicismen (3.3.1.)

Från 70-talet intill 1980 framkommer nya perspektiv på Saties betydelse för musikaliska stilriktningar, Engström tillskriver Satie att ha utvecklat musikhistorien två gånger, första gången i slutet av 1880-talet genom pianoverken *Sarabandes-* och andra gången 1916 genom baletten *Parade* (3.3.2.). Boldemann kopplar Satie genom verket *Vexations* som föregångare till den nyare amerikanska konsten med namn som Andy Warhol och Terry Riley (3.3.3.). Tallmo lyfter fram Saties *Musique d'ameublement* och värderar den som betydande för idéer som först på 60-talet utvecklas av John Cage och La Monte Young (3.3.6.) och 1980 beskrivs genom *Röster i radio* att de flesta tonsättare med experimentell inriktning har ett intresse i Satie och hans konst (3.3.7.).

3) Finns påverkan från Satie i musik av svenska tonsättare?

Ansatsen till att eftersöka likheter mellan Saties musik och musik för barn hos studiens valda tonsättare (görare), visar resultat i första hand i gemensamma drag och likheter där en mer direkt påverkan från Satie inte kan fastslås. Emellertid pekar jämförelserna mot intressanta aspekter gällande melodik, tematik och estetik där bl.a. Saties dadaistiska musik till *Relâche* återfinns i Brodins tonsättning av *Krakel Spektakel*, *Cinq Grimaces* och *Parade* av Satie visar i viss mån likheter med Björlins musik till *Vi på Saltkråkan*, Saties pedagogiskt utformade små pianostycken för barn *Valse Du Chocolat Aux Amandes* och *II. Lui Manger Sa Tartine* har vissa likheter med Agnestigs pedagogiska kompositioner *Valsmelodi* och *Afton* i serien *Vi spelar piano 1-3*, Saties tidiga pianoverk (särskilt *Gnossienne No 1*) återspeglas i Perssons *Satiegervals* och på ett kompositionstekniskt idéstadium är Perssons *Den glömda nocturnen*, uppbyggd likt Saties kompositoriska metoder med att arbeta utifrån slumpmässig sammanfogning av urklippta, korta musikfragment.

Den övergripande tematiken av smått anarkistisk och dadaistisk karaktär hos Satie appellerar möjligtvis väl till en barnvärld där regler och begränsningar från vuxenvärlden inskränker på lekens och fantasins frihet. Den Satieska estetikerna som i viss mån återfinns i musiken för barn hos de svenska tonsättarna har nått ut till hundratusentals barn över flera generationer och den ”otillbörligt förbisedda” franska tonkonsten som Rabe uttrycker det i studiens inledning är kanske allstädes närvarande i detta avlånga land...

Vidare forskning kan t.ex. göras på Satiereceptionen i Sverige efter 1980, där undersökning av musikpedagogers användande av Saties musik kan vara ett upplägg.

Sista ordet går till Satie då han citeras av Dahl:

Det är tydligt, att de apatiska och kälkborgerliga icke äro tilltalade av min musik. Men må de bita sig i skägget och dansa på magen!¹⁷⁵

¹⁷⁵ Carin Höjers Dahlsamling MTB, Dahl – Essäsamling Erik Satie s.2

Källor och litteratur

Tryckta källor:

Musikalier:

Agnestig, Carl Bertil (1958). *"Valsmelodi", Vi spelar piano del 1*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag AB.

Agnestig, Carl Bertil (1965). *"Afton", Vi spelar piano del 3*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag AB.

Brodin, Knut (1947). *"Krakel Spektakel", Nyfiken i en strut – öppnar du den så tittar han ut*, 1 uppl., Stockholm: Kooperativa förb. bokförlag.

Brodin, Knut (1956). *"Lappricka papprika", Summa Summarum*, 3 uppl., Stockholm: Raben & Sjögren.

Persson, Mats (1999). *"Satiegervals" och "Den glömda nocturnen", 25 små stycken för unga pianister*. Stockholm: Edition Suecia.

Verk av Satie, Erik: ISMPL/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music. (<http://imsip.org/>).

Tidningar & tidskrifter; allmänna & musik-specialiserade:

Dagens Nyheter

Boldemann, Marcus, "Just nu spelar nio pianister samma sak 840 gånger", *Dagens Nyheter*, den 14 oktober 1972.

Boldemann, Marcus, "25-timmarskonserten bör tas om!", *Dagens Nyheter*, den 15 oktober 1972.

Expressen

Wallner, Bo, "Erik Satie", *Expressen*, den 6 juni 1951.

Hifi & Musik

Tallmo, Karl-Erik, "Erik Satie – alltid före sin tid", *Hifi & Musik*, Nr 12, 1978 s.84-86.

Hufvudstadsbladet

Molander, Harald, "Modern dramatisk konst", *Hufvudstadsbladet*, den 18 maj 1892.

Musikern

Säwén, Per Arne, "Satie – på skämt och allvar", *Musikern*, Nr12, 1975 s.8-9.

Röster i radio

Anonym, "Grammofonkonserten", *Röster i radio*, Nr 23, 1951 s.18.

Anonym, "Musik, det är något konstigt med det...", *Röster i radio*, Nr 22, 1980 s.48.

Stereo-hifi

Engström, Åke, ”Erik Satie- en unik tonsättare”, *Stereo-hifi, Nr 10*, 1971 s.28-30.

Svenska Dagbladet

Rootzén, Kajsa, ”En musikalisk galghumorist”, *Svenska dagbladet*, den 18 juli 1940.

Uppslagsverk & lexikon; allmänna & musik-specialiserade:

Norlind, Tobias (1928). *Allmänt musiklexikon, 2:a omarbetade upplagan*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Ljungdorff, V (1935) *Svensk uppslagsbok*, 1 uppl., band 23, Malmö: Baltiska förlaget.

Svensson, Sven E (1946) *Bonniers illustrerade musiklexikon*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Rootzén, Kajsa (1952) *Sohlmans musiklexikon*, 1 uppl., band 4, Stockholm.

Lindfors, Per (1953) *Svensk uppslagsbok*, 2 uppl., band 25, Malmö: Förlagshuset Norden.

Sandved, Kjell B (1955) *Musikens värld*, 1 utg. Göteborg: Musikens värld.

Friberg, Britta (1957) *Tonkonsten: internationellt musiklexikon*, 2 uppl., band 2, Stockholm: Bonnier.

Hansson, Sten (1979) *Sohlmans musiklexikon*, 2 uppl., band 5, Stockholm.

Musiklitteratur; allmän & specialiserad:

Dahl, Viking (1923). *Musikundervisning och musikkultur: Grunderna till pianospelets teknik*. Lund: Aktiebolaget Skånska Centraltryckeriet.

Jeanson, Gunnar & Rabe, Julius (1931). *Musiken genom tiderna*. Stockholm: Hugo Gebers Förlag.

Norlind, Tobias (1939). *Lärobok i allmän musikhistoria för musikskolor, läroverk, seminarier och självstudier*. Norrtälje: Nordiska musikförlaget.

Aulin, Arne (1967) *Konst och musik genom tiderna: konst- och musikhistoria för gymnasiet*. Stockholm: Natur och kultur.

Besökta arkiv & klippinsamlingar samt korrespondenser:

Dansmuseet i Stockholm: Gustav Adolfs torg, pressklipp på Jean Börlin (1923-1925) och Svenska Baletten (1924-1925).

Musik & teaterbiblioteket i Stockholm: Torsgatan, Carin Höjers Dahlsamling.

Radioarkivet: E-post: Stina Carlsson den 3 februari 2011 (tidigaste sändningen i SR av Saties musik, samt tidigaste sändningen i SR då svensk aktör(er) tolkar Satie).

Sveriges Teatermuseum i Stockholm: Gäddviken, klippssamling på Satie, Erik i ”Lilla utländska serien”.

Internet:

Aldo Ciccolini (Hämtad 2012-03-03 kl.10.55).
www.allmusic.com/artist/aldo-ciccolini-q17778/biography

Arne Aulin, Wikipedia (Hämtad 2012-03-03 kl.09.50).
http://sv.wikipedia.org/wiki/Arne_Aulin

Bo Wallner, Nationalencyklopedin (Hämtad 2012-03-03 kl.09.30).
<http://www.ne.se/bo-wallner>

Carl-Bertil Agnestic, Nationalencyklopedin (Hämtad 2012-03-09 kl.09.30).
<http://www.ne.se/carl-bertil-agnestic>

Carl-Bertil Agnestic (Hämtad 2012-03-09 kl.09.45).
http://www.gehrmans.se/upphovsman/carl-bertil_agnestic

Dagens Nyheter, Nationalencyklopedin (Hämtad 2012-03-04 kl.11.00).
<http://www.ne.se/lang/dagens-nyheter>

Expressen, Nationalencyklopedin, 2012-03-04 kl.11.30).
<http://www.ne.se/lang/expressen>

Hifi & Stereo, Musik/Teaterbibliotekets hemsida (Hämtad 2012-03-04 kl.13.40).
<http://www.muslib.se>, fritextsök- hifi & stereo

Hufvudstadsbladet, Nationalencyklopedin (Hämtad 2012-03-04 kl.09.40).
<http://www.ne.se/lang/hufvudstadsbladet>

Karl-Erik Tallmo (Hämtad 2012-03-03 kl.10.10).
<http://www.nisus.se/tallmo/>

Mats Persson (Hämtad 2012-03-09 kl.10.15).
<http://mats-persson.se/html/biografi.html>

Musikens Värld, Wikipedia (Hämtad 2012-03-06 kl.10.50).
http://sv.wikipedia.org/wiki/Musikens_värld

Musikern, Musik/Teaterbibliotekets hemsida (Hämtad 2012-03-04 kl.13.20).
<http://www.muslib.se>, fritextsök- musikern

Per Lindfors (Hämtad 2012-02-28 kl.19.00).
<http://www.dn.se/kultur-noje/musikradion-inte-langre-mitt-i-musiken>

Röster i radio, Nationalencyklopedin (Hämtad 2012-03-04 kl.11.50).
<http://www.ne.se/lang/röster-i-radio-tv>

Sohlmans musiklexikon, Wikipedia (Hämtad 2012-03-05 kl.09.50).
http://sv.wikipedia.org/wiki/Sohlmans_musiklexikon

Sten Hanson, Nationalencyklopedin (Hämtad 2012-03-04 kl.09.20).
<http://www.ne.se/sten-hanson>

Stereo Hifi, Musik/Teaterbibliotekets hemsida (Hämtad 2012-03-04 kl.13.00).
<http://www.muslib.se>, fritextsök- stereo hifi

Stockholms-Tidningen, Nationalencyklopedin (Hämtad 2012-03-04 kl.10.00).
<http://www.ne.se/lang/stockholms-tidningen>

Svenska Dagbladet, Nationalencyklopedin (Hämtad 2012-03-04 kl.10.30).
<http://www.ne.se/lang/svenska-dagbladet>

Svensk uppslagsbok, Nationalencyklopedin (Hämtad 2012-03-05 kl.09.30).
<http://www.ne.se/lang/svensk-uppslagsbok>

Tonkonsten, Musik/Teaterbibliotekets hemsida (Hämtad 2012-03-05 kl.10.00).
<http://www.muslib.se>, fritextsök- tonkonsten

Vilhelm Ljungdorff- Lunds universitet (Hämtad 2012-02-28 kl.19.30).
<http://www.ub.lu.se/upload/ub/soka/handskrift/bestandsregister.pdf>

Vi på Saltkråkan – avsnitt 2 del 1/2. (Hämtad 2012-03-05 kl.19.30)
<http://www.youtube.com>

Vi på Saltkråkan – avsnitt 7 del 2/2. (Hämtad 2012-03-12 kl.18.30).
<http://www.youtube.com>

Litteraturlista:

Agnestig, Carl Bertil (1959). *Vi spelar piano del 2*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag AB.

Barkefors, Laila (2006). *Knut Brodin- musik som livsämne*. Södertälje: Gidlunds förlag.

Brennan, Karin-Sandberg (1983). *Contemporary criticism and 'Le cas Satie'*. British Columbia: The university of British Columbia.

Edling, Anders (1982). *Franskt i svensk musik 1880-1920. Stilpåverkan hos parisstuderande tonsättare och särskilt hos Emil Sjögren*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.

Ekbohm, Torsten (2009). *En trädgård av ljud. En bok om John Cage och The Cage age*. Falun: Albert Bonnier förlag.

Enkvist, Nils Erik (1973). *Linguistic stylistics*. The Hague: Mouton.

Eulau, Louise (2009). *Ulf Björlin dirigenten, kompositören, arrangören*. Stockholm: Stockholms universitet.

- Hallingberg, Gunnar (1999). *Stockholm-Motala, Radion i Sverige från 20-tal till 50-tal*. Stockholm: Atlantis.
- Hallingberg, Gunnar (2000). *Tidens tusende tungor, Radion i Sverige från 50-tal till 90-tal*. Stockholm: Atlantis.
- Hardwick, Lorna (2003). *Reception studies*. New York: Oxford University Press.
- Hofberg, Herman (1906). *Svenskt biografiskt handlexikon, band 2*. Stockholm: Bonnier.
- Häger, Bengt (1947). *Rolf de Marés svenska balett*. Stockholm: Lindfors Bokförlag AB.
- Höjer, Olof (1980). ”Viking Dahl och pianot”, *Svensk tidskrift för musikforskning*. Nr 2. Stockholm: Svenska samfundet för musikforskning.
- Höjer, Olof (1983). ”Erik Satie”, *Svenska rikskonserter*. Stockholm: Rikskonserter.
- Höjer, Olof (1996). ”Erik Satie- The Rosicrucian Music 1891-1895”, *The complete pianomusic vol. 2*, CD-konvolut. Stockholm: Prophone Records AB.
- Höjer, Olof (1998). ”Erik Satie- Musiques intimes et secrètes 1905-1912”, *The complete pianomusic vol. 4*, CD-konvolut. Stockholm: Prophone Records AB.
- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe (2000/1). *Musik, medier, mångkultur: förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Näslund, Erik (2008). *Rolf de Maré. Konstsamlare, Balettledare, Museiskapare*. Värnamo: Bokförlaget Langenskiöld.
- Orledge, Robert (2001). ”Satie, Erik”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 uppl., band 22, London.
- Persson, Mats (1999). *25 små stycken för unga pianister*. Stockholm: Edition Suecia.
- Rabe, Julius (red.) (1957). *Fransk Musik*. Uppsala: Almqvist & Wiksell/Gebbers Förlag AB
Stockholm: Natur och kultur, Örebro: Ljungföretagen.
- Rasmussen, Karl Aage (1999). ”1900-talet: Konstmusiken”, *Natur och Kulturs musikhistoria*. Stockholm: Författar och bokförlaget Natur & Kultur.
- Reimers, Lennart (1994). ”Musiken och det tryckta ordet”, *Musiken i Sverige. Vol 4, Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920 - 1990*. Stockholm: Fischer & Co.
- Rey, Anne (1974). *Erik Satie*. [översättning av Per Olov Törnkvist (1986).] Borås: NORMA Bokförlag.
- Samuelsson, Marie (2003). ”Den enträgna pianopionjären”, *Tonsättaren. Nr 4*. Stockholm: Föreningen svenska tonsättare.
- Templier, Pierre-Daniel (1969). *Erik Satie*. London: The MIT Press

Volta, Ornella (1989). *Av och till Satie – en brevbiografi*. [översättning av Hedlund, Magnus (1992).] Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Wilkins, Nigel (1980). "Satie, Erik", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1 uppl., band 16, London.

Åstrand, Hans (1994). "Måndagsgruppen och musiklivet", *Musiken i Sverige. Vol 4, Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920 - 1990*. Stockholm: Fischer & Co.

Appendix; Insamlade och genomlysta källor

1. Sveriges radio: spelade verk av Satie intill 1980

Årtal	Spelade Verk	Musiker
1951, 4.6	<i>Parade, balett för orkester (1916-17)</i>	Uppgift saknas
1953,	Uppgift saknas	Uppgift saknas
1970, 18.11	<i>Morceaux en forme de poire, för piano 4 hdr (1905)</i>	Dominique, Carl- Axel & Ribera, José (pi)
1974, 14.9	<i>Morceaux en forme de poire, för piano 4 hdr (1905)</i>	Persson, Mats & Scholz, Kristine (pi)
1974, 6.11	<i>Petites pièces montées, för orkester (1920)</i> 1) <i>De l'enfance de Pantagruel (Réverie)</i> 2) <i>Marche de Coccagne (Demarche)</i> 3) <i>Jeux de Cargantua (Coin de Polka)</i>	Gävleborgs SO, Miedel, Rainer (dir)
1975, 1.2	<i>Melodies, för 1 röst och piano (1916)</i> 1) <i>La statue de bronze</i> . Tx: L. -P. Fargue 2) <i>Daphénéo</i> . Tx: M. God 3) <i>Le chapelier</i> . Tx: R. Chalupt 4) <i>Tendrement</i> . Tx: V. Hyspa	Rödin, Margot (mezzo) & Östman, Arnold (pi)
1976, 16.7	<i>Melodies, för 1 röst och piano (1916)</i> 1) <i>La statue de bronze</i> . Tx: L. -P. Fargue	Rödin, Margot (mezzo) & Östman, Arnold (pi)
1976, 28.10	<i>Gymnopédies, för piano: Nr 1</i> . Orkesterarr: Hedwall, Lennart.	RSO, Hedwall, Lennart (dir)
1979, 13.6	1) <i>Embryons desséchés, för piano (1913)</i> 2) <i>Valses distinguées du précieux dégoûte, för piano (1914)</i> 3) <i>Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois, för piano (1913)</i>	Dominique, Carl- Axel (pi)
1980, 13.1	1) <i>Apercus desagreables, för piano (1908)</i> 2) <i>Prelude en tapisserie, för piano (1906)</i> 3) <i>Nocturnes (nr 1-3 av 5), för piano (1919)</i>	
1980, 23.2	<i>Parade, balett för orkester (1916-17)</i>	Norrköpings SO, Segerstam, Leif (dir)
1980, 11.3	<i>Trois autres mélodies, för 1 röst och piano:</i> 1) <i>Chanson (Latour), (1887-88)</i> 2) <i>Chanson médiévale (C. Mendès), (1906)</i> 3) <i>Les fleurs (Latour), (1887)</i>	Faringer, Solveig (sopran) & Roos, Lars (pi)
1980, 29.5	<i>Parade, balett för orkester (1916-17)</i>	Norrköpings SO, Segerstam, Leif (dir)
1980, 29.8	<i>Melodies, för 1 röst och piano (1916)</i> 1) <i>La statue de bronze</i> . Tx: L. -P. Fargue	Rödin, Margot (mezzo) & Östman, Arnold (pi)
1980, 19.12	<i>Parade, balett för orkester (1916-17)</i>	Norrköpings SO, Segerstam, Leif (dir)
1980, 22.12	<i>Trois autres mélodies, för 1 röst och piano:</i> 1) <i>Chanson (Latour), (1887-88)</i> 2) <i>Chanson médiévale (C. Mendès), (1906)</i> 3) <i>Les fleurs (Latour), (1887)</i>	Faringer, Solveig (sopran) & Roos, Lars (pi)

2. Saties förekomst i tidningar & tidskrifter intill 1980

* = Inte med i undersökningen

År	Skrift och sidor	Författare och rubrik	Anmärkning
1892	<i>Hufvudstadsbladet</i> Nr 114 18-05 s.3	Harald Molander – ”Modern dramatisk konst”	Förmodligen den tidigaste Satie receptionen i dagstidning av svensk aktör
1921	<i>Stockholms-tidningen</i>	Viking Dahl – ”Erik Satie en dadaistisk komponist”	
1940	<i>Svenska Dagbladet</i> Nr 193 s.7	Kajsa Rootzén – ”En musikalisk galghumorist”	
1951	<i>Röster i radio</i> Nr 23, 3-9 juni s.20	Anonym – ”Grammofonkonserten”	Notis inför Grammofonmusiken som sänder Saties balett <i>Parade</i>
1951	<i>Expressen</i> Nr 150 s.4	Bo Wallner – ”Erik Satie”	Recension av Saties balett <i>Parade</i> som sänts i Grammofonmusiken
1953	<i>Röster i radio</i> Nr 33 s.20	Anonym – ”Intim fransk musik”	*
1961	<i>Dagens Nyheter</i> Nr 149 s.4	Anonym – Ingen rubrik	* Notis om vinnaren i uttagningen för solopartiet på skrivmaskin i Saties balett <i>Parade</i>
1971	<i>Stereo-hifi</i> Nr 10 s.28-30	Åke Engström – ”Erik Satie en unik tonsättare”	
1972	<i>Norrköpingstidningar</i> Nr 245, 21 oktober s.6	Gisela Luttu – ”Elisabeth Söderströms kväll”	*Recension av Norrköpingsssymfonikerna, dirigerade av Ulf Björlin.
1972	<i>Dagens Nyheter</i> Nr 280 s.16	Marcus Boldemann – ”Just nu spelar nio pianister samma sak 840 ggr”	Recension av <i>Vexations</i> uppförande i Sverige.
1972	<i>Dagens Nyheter</i> Nr 275 s.16	Anonym – Pianokonsert i 25 timmar	
1972	<i>Expressen</i> Nr 279 s.15	Rolle Ståhlström – Nej, de sover inte för att musiken är tråkig	*Recension av <i>Vexations</i> uppförande i Sverige.
1972	<i>Dagens Nyheter</i> Nr 281 s.21	Marcus Boldemann – 25-timmarskonserten bör tas om!	Recension av <i>Vexations</i> uppförande i Sverige.
1972	<i>Expressen</i> Nr 282 s.5	Alf Thoor – Om två rymdvarelser steg på hos Fylkingen	*Recension av <i>Vexations</i> uppförande i Sverige.
1975	<i>Dagens Nyheter</i> Nr? 14maj s.?	Hans Wolf – Vem var Erik Satie?	*Recension av en konsertföreställning i kulturhusets hörsal med den argentinska gruppen Acción Instrumental de Buenos Aires
1975	<i>Helsingborgs dagblad</i> 20 november	Anonym – ”Sven-Bertil Taube i Helsingborg Konsert med Ulf Björlin ikväll”	*Recension av Helsingborgs symfoniorkester, dirigerade av Ulf Björlin.
1975	<i>Helsingborgs dagblad</i> 21 november	Birgitta Löf – ”Sven-Bertil Taube övervann dålig dag”	*Recension av Helsingborgs symfoniorkester, dirigerade av Ulf Björlin.
1975	<i>Norrköpingstidningar</i> Nr 276, 28 november s.4	Anonym – ”Utsålt för Sven-Bertil”	*Recension av Norrköpingsssymfonikerna, dirigerade av Ulf Björlin.
1975	<i>Norrköpingstidningar</i> Nr 277, 29 november s.2	Anonym – ”Folkfest med Sven-Bertil”	*Recension av Norrköpingsssymfonikerna, dirigerade av Ulf Björlin.
1975	<i>Musikern</i> Nr 12 s.8-9	Per-Arne Säwén – Satie på skämt och allvar	
1978	<i>Hifi & Musik</i> Nr 12 s.84-86	Karl-Erik Tallmo – Erik Satie – alltid före sin tid	
1980	<i>Röster i radio</i> Nr 22 s.48	Anonym – Musik, det är något konstigt med det...	Notis om Saties balett <i>Parade</i> som sänds i P1

3. Saties förekomst i musiklitteratur; allmän & specialiserad, intill 1980

* = Inte med i undersökningen

År	Författare och Titel	Förekomst	Anmärkning
1922	T. Norlind – <i>Allmän Musikhistoria</i>	Nej	
1923	T. Norlind – <i>Kort handbok i Musikhistoria</i>	Nej	
1931	Gunnar Jeanson – <i>Musiken genom tiderna: en populär framställning av den västerländska tonkonstens historia II</i>	Ja	Satie finns inte i personregistret men behandlas i kapitlet om fransk efterromantik och impressionism.
1935	Carl Allan Moberg – <i>Tonkonstens historia II</i>	Nej	
1939	T. Norlind – <i>Lärobok i allmän musikhistoria</i>	Ja	
1946	G. Jeanson – <i>Musiken genom tiderna: en populär framställning av den västerländska tonkonstens historia 3. uppl / rev. av J. Rabe</i>	Ja	*Satie står med i personregistret, i övrigt är texten om Satie identisk med tidigare upplaga
1955	Arne Aulin – <i>Ur musikens värld</i>	Nej	
1957	Julius Rabe – <i>fransk musik</i>	Ja	*
1961	A. Aulin – <i>Ur musikens värld</i>	Nej	
1962	A. Aulin – <i>Musikkunskap</i>	Nej	
1967	A. Aulin – <i>Konst & Musik genom tiderna</i>	Ja	
1970	A. Aulin – <i>Musikhistoria</i>	Ja	* Identisk text i återtryck från 1967
1971	Herbert Connor – <i>Samtal med tonsättare</i>	Nej	
1972	Göran Bergendal – <i>Svenska komponister</i>	Nej	Inte med i personregistret
1977	Ingemar Bengtsson – <i>Musikvetenskap</i>	Nej	
1980	A. Aulin – <i>Musikhistoria</i>	Ja	* Identisk text i återtryck från 1967

4. Saties förekomst i uppslagsverk & lexikon; allmänna & musik-specialiserade, intill 1980

Årtal	Titel	Förekomst	Anmärkning
1876-1899	Nordisk familjebok	Nej	
1904-1926	Nordisk familjebok	Nej	
1921-1927	Nordiskt konversationslexikon	Nej	
1922-1929	Bonnier konversationslexikon	Nej	
1923-1937	Nordisk familjebok	Nej	
1927	Norstedts uppslagsbok	Nej	
1929-1937	Svensk uppslagsbok	Ja 1935	
1937-1949	Bonnier konversationslexikon	Ja 1947	
1942	Norstedts uppslagsbok	Nej	
1945	Norstedts uppslagsbok	Nej	
1948	Norstedts uppslagsbok	Nej	
1952	Norstedts uppslagsbok	Ja	*1:a utgåvan där Satie finns med
1947-1955	Svensk uppslagsbok	Ja 1953	
1962	Norstedts uppslagsbok	Ja	*Identisk text återtryckt från 1952
1961-1967	Bonniers lexikon	Ja 1966	*
1973	Norstedts uppslagsbok	Ja	Identisk text återtryckt från 1952, 1962
1974	Focus	Ja	*
1979	Bra böckers lexikon	Ja	*
1980	Bra böckers lexikon	Ja	* Identisk text återtryckt från 1979

Årtal	Titel	Förekomst	Anmärkning
1916	Tobias Norlind – <i>Allmänt Musiklexikon</i>	Nej	
1927	T. Norlind – <i>Allmänt Musiklexikon</i>	Nej	
1928	T. Norlind – <i>Allmänt Musiklexikon</i>	Ja	
1945	<i>Populärt musiklexikon</i>	Nej	
1946	<i>Bonniers illustrerade musiklexikon</i>	Ja	
1952	<i>Sohlmans musiklexikon</i>	Ja	
1955	<i>Musikens värld</i>	Ja	
1957	<i>Tonkonsten</i>	Ja	
1957	<i>Musikens värld</i>	Ja	* Identisk text i återtryck från 1955
1958	<i>Prisma musiklexikon</i>	Ja	
1970	<i>Musikens värld</i>	Ja	* Identisk text i återtryck från 1955
1973	<i>Musikens värld</i>	Ja	* Identisk text i återtryck från 1955
1975	<i>Bonniers musiklexikon</i>	Ja	*
1977	<i>Musikens värld</i>	Ja	* Identisk text i återtryck från 1955
1979	<i>Musikens värld</i>	Ja	* Identisk text i återtryck från 1955
1979	<i>Sohlmans musiklexikon</i>	Ja	