

STM 1980:1

**Brännpunkter, blomstringstid
Kring konstmusiken under 1950-talet**

Av Bo Wallner

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

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

Brännpunkter, blomstringstid

Kring konstmusiken under 1950-talet

Av Bo Wallner

Utgångspunkter, överblickar

Redan rubriken kräver sin kommentar. Med *brännpunkter* vill jag särskilt framhålla, att 1950-talet i högre grad än tidigare skeden blev en tid för innovationer inom konstmusiken. "Ny", "radikal", "avantgarde", "uppbrott" var ord som i många kretsar fick ett positivt konstnärligt egenvärde.

I diktaturernas 30-tal och under det andra världskriget hade den nya musiken — om den inte var ideologiskt renlärig — måst gå under jorden. Så beroende som de svenska tonsättarna alltid varit av internationella impulser satte denna nerfrysning och isolering sin prägel också på mycket i vårt musikliv. Men här som där fanns det inte minst hos de unga en ackumulerad iderikedom och ett stort uttrycksbehov som måste få sitt utlopp, låt vara först efter återhämtning och ivrigt studerande — och i en värld som hade blivit mycket annorlunda. Det kan i ett sådant läge knappast överskattas, att komponister, interpretter och musikskriftställare — unga som gamla och från världens alla hörn — kunde samlas vid ISCM-fester, Darmstadtкурser och andra manifestationer för den moderna musiken. Det betydde nya kontakter, nya upplevelser och ny kunskap.

Innovationen som konstnärlig idé knyts också till ett annat drag som är typiskt för 50-talet. Både inom de olika konstarterna och inom den humanistiska forskningen möter vi ett närmande till naturvetenskaperna och deras arbetsmetoder. Också inom musiken får t.ex. experimentet sin legitimering, låt vara främst i de elektroniska ljudstudierna. Det är en utveckling som isynnerhet kan studeras inom den unga tyska och franska tonkonsten. Den ger så småningom ekon också hos oss.

Brännpunkter möter vi överallt i musikhistorien, där innovation ställs mot tradition. Men ordet får här — till sist — också stå för den inre processen i själva skapandet, en process som under en så progressiv tid som 50-talet stundom kom att präglas av både upprorisk fantasi, cerebral spekulation och lekfullhet och de strängaste formkrav. Den artikulation som man eftersträvade var inte sällan mycket svår att nå. Ingenting var egentligen längre givet.

Så till rubrikens andra led: *blomstringstid*. Det syftar på alla de stora satsningar som man möter i svensk musik under detta decennium. Det mest iögonfallande är väl, att tonsättarna i 40-talets Måndagsgrupp nu verkligen kommer till blomning (i och för sig en normal generationsutveckling). Tänk bara på Blomdahls produktion från Facetter till Aniara! Men en rad väsentliga verk skrivs också av Nyström och Rosenberg, av Wirén och Lars-Erik Larsson, av

Hans Eklund, Allan Pettersson och den mycket unge Bo Nilsson. För att nu nämna några. Den stora kompositoriska aktiviteten gällde sålunda inom samtliga generationer av tonsättare och tog sig därigenom uttryck i de mest skiftande stilmedel: från en sen återkomst för en spelglad nyklassicism över en intensivt odlad expressionism (med tolvtonsteknik, punktuella strukturer och nya koloristiska medel) fram till de första försöken med elektroniskt material.

Överhuvudtaget växer sig under dessa år *tron på den nya musiken* allt starkare: tron på — och insikten om — att endast den kultur kan födas på nytt, där diktaren, tonsättaren, målaren, teatermannen, dansaren lever i pakt med sin tid och inspireras av denna. Om samma övertygelse vittnar också tillkomsten av flera nya konsertserier, betydande insatser för den moderna musiken av en rad, främst yngre interpret, livliga debatter och sist men inte minst en med åren alltmer nutidsengagerad musikpolitik inom radion.

Men låt oss också notera, att det var under 50-talet som den nya musiken för första gången fick en plats i yrkesutbildningen (jag avser givetvis inte kompositionsundervisningen, där ju studiet av de moderna tonspråken är en självklarhet), och att man inom musikskriftstället tydligt kunde skönja vissa markanta förändringar. Tidigare hörde t.ex. formanalyser av samtida verk till sällsyntheterna, sak samma gällde studiet i estetik och musikskapandets psykologi och om relationerna mellan de nya uttrycksmedlen och musikens samhälleliga funktioner. Under 40-talets sista år hade ämnesområden som dessa alltmer kommit in i blickfältet, för att under det följande decenniet utvecklas till en omfattande och självständig litteratur.

•

Det vetenskapliga språket är ofta distanserande, objektiviserande. Inte sällan är detta en slöjdans. Redan i val av ämne och metoder ger sig forskarjaget tillkänna, likaså i sättet att föra framställningen framåt och att artikulera den. Detta gäller framförallt inom de estetiska vetenskaperna.

Objektiviteten är sålunda en chimär, vilket inte utesluter att de flesta texter i sin genomarbetning av stoffet ändå i hög grad präglas av både saklighet och precision. Några motsättningar behöver det inte ligga i detta.

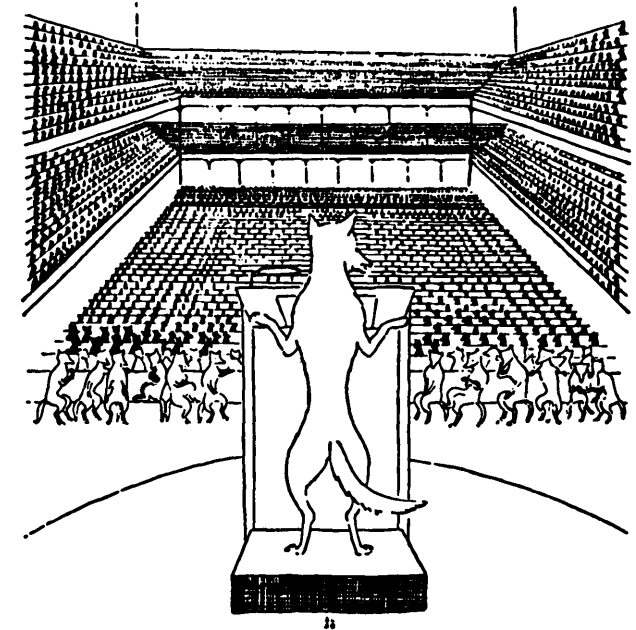
Inslagen av subjektivitet är vi alla medvetna om, men få har fört och för en djupare diskussion i ämnet. Det kan kanske bero på, att vi anser dem oundvikliga, att vi innerst inne vet, att om vi med insikt skall kunna beskriva t.ex. ett musikverk, vi då också måste låta vårt öra och våra tankar genomsyras av dess uttrycksfullhet, av *dess* subjektivitet. Men det kan också bero på, att den överväldigande delen av all äldre musikforskning gällt det längesedan förgångna. Och *distansen i tid* har ofta uppfattats som en garanti för saklighet och objektivitet.

Omvänt ansågs förr nästan all forskning om nuet eller det närmast förflutna försiggå långt inne i riskzonen för det subjektiva tyckandet.

Många med mig bland de forskare som utbildades på 1940- och 50-talen har säkerligen diskuterat dessa problem under tentamina och enskilda samtal med våra lärare: Carl-Allan Moberg, Sven E. Svensson och Stig Walin. Deras posi-

40-talet gick
för mycket
i flock

Vi är ensamma
strövande
vargar



Följ femtital i Femtital

Denna vinjett av Signe Lund, hämtad ur tidskriften Utsikt 1950:10, avslutar Bo Wallners bok 40-tal.

tion var klar: med nuet sysslade man inte — annat än undantagsvis. Men hade de inte tidigare fördjupat sig i frågeställningarna, blev de nu tvungna eftersom flera av de yngre forskarna med stort intresse tog del i de aktuella skeendena.

Vad kunde då tala *för*, att man som forskare skulle vända blicken mot det förgångna? Vad kunde tala *mot* en beskrivning och en analys av det som sker i nuet? Och vad kunde — eftersom några av oss unga var så ihärdiga — tala *för* ett studium av samtidens musikliv och tonkonst?

För forskningar i tidigare epoker talar givetvis den fascination som de flesta av oss känner inför frågan *hur det en gång var*; det gäller ju i många fall också det som är våra "rötter". (Den vanliga bilden av musikforskaren var, i varje fall förr i tiden, att han/hon främst skulle vara en kännare av musik och musikliv under tidigare epoker: grovt räknat 1700-talet och bakåt. För den gängse repertoaren fanns ju andra specialister: interpret, pedagoger...)

För att syssla med det förflutna talar också, att man kan beskriva de objekt man väljer *i ett vidare tidsperspektiv* — en viktig aspekt inom all historisk forskning. Uppgiften är alltså, att inte bara göra en bakgrundsbeskrivning och en analys utan också att studera återverkningarna. Man skulle kunna tala om historieskrivning i längdsnitt.

Det finns ytterligare skäl att åberopa, inte minst *tillgången på material*. Många samlingar — inte bara av biografisk art — är inte offentligt tillgängliga och får

brukas av forskaren först efter lång tid (50 år var tidigare en vanlig gräns). Hän-synen till person och efterlevande spelar här en stor roll.

Avgörande för ett studium av det förgångna kan nog i en del fall också vara den "rogivande distansen". Ingen kan längre ta till orda och säga: Så var det inte, jag var med. Forskaren är materialets herre.

Flera av dessa *skäl för* innebär samtidigt *skäl mot* att man sysslar med aktuella stoff. Dit hör i första hand frågan om att ha perspektiv.

Men skärskådar vi nu dessa skäl närmare, uppträcker vi samtidigt att *det finns starka motiv också för ett studium av nuet*. Det finns ju ett brinnande intresse, en fascination också inför det som rör sig i den egna tiden. Det är tveklöst en del av forskarens ansvar att levandegöra traditionen, men i lika hög grad att också analysera, diskutera och ge insikter om det som rör sig runt omkring oss.

Ett annat skäl för ett vetenskapligt studium av den tid som vi lever i är *källäget*. Inte minst i vår tid, då personliga dokument som brev, dagböcker och dylikt blir allt sällsyntare, är det angeläget för forskaren att aktivt bidra till att få fram material som ger en så mångsidig och inträngande beskrivning som möjligt och därmed en betydande del av själva tankestoffet.¹ Vad som då kan kallas "väsentligt" är givetvis i många fall en subjektiv fråga, men hur mycket av det stoff som bevarats från äldre tider skulle — om vi hade haft en samlad bild av allt det material som en gång fanns och kunde ha funnits — verkligen framstå som väsentligt? Frågan oroar och kan i de flesta fall aldrig besvaras. Och hur många luckor finns det inte! Som ett exempel på det förra problemet kan vi se närmare på vårt sätt att värdera musikrecensioner. I det förgångna är det inte sällan de enda vittnesbörd som finns kvar, och vi bygger därför våra beskrivningar av musikkivet med hjälp av dem. Men när det gäller vår egen tid framstår musikkritiken som en ibland högst ensidigt belysande källa — därför att vi har så många andra informationskanaler, så mycket annat material och sist men inte minst vår egen iakttagelse att stödja oss på och komplettera med. Som ett exempel på det andra problemet — luckorna — räcker det med att hänvisa till Berwald-dokumenta. Vad som alls inte existerar, det är tonsättarens egna vittnesbörd och synpunkter på den del av produktionen som för oss framstår som den centrala: symfonierna. De är bara titlar i årsredogörelserna.

Hur angeläget det borde vara för forskningen att *skapa källor*, kan var och en av oss pröva också genom den egna erfarenheten. Jag tänker på den gräns som går mellan den egna iakttagelsen och upplevelsen — med all den konkretion som följer av detta; nota bene om vi är medvetna och noggranna iakttagare — och den kunskap som vi får oss berättad. Materialet kan ju då vara väsentligt blekare och oklarare. Just därför att skillnaden mellan det direkta och det indirekta drabbar oss alla, är det då inte egendomligt att man inom musikvetenskapen i så ringa utsträckning bygger upp stora material genom t.ex. ingående bandintervjuer eller i skrift noga dokumenterade samtal. M.a.o.: *försöker rädda konkretionen och nyanserna*.

¹ Detta problem togs i vårt land tidigast upp till diskussion av Ingmar Bengtsson i inledningen till *Modern nordisk musik*, Sthlm 1957, i synnerhet på s. 12 och 21—22.

Det finns, det är jag medveten om, en viss skepsis mot detta sätt att resonera. *Men är då den metodiskt skolade forskaren en sämre iakttagare och kunskapskälla än andra om det som händer i samtiden?* Risken skulle bl.a. vara, att forskaren i vissa situationer inte vet att dra gränsen mellan iakttagelse och medagerande, mellan distans och identifikation.

Än sen då! kanske någon utropar. Om forskaren inte bara blir den som betraktar på distans utan också är den som är med och formar utvecklingen och kan beskriva allt detta, har han/hon då inte berikat sina arbetsuppgifter? Skaffat sig nya och väsentliga erfarenheter?

Också en sådan slutsats kan diskuteras ur forskarrollens aspekt — med olika svar.

•

Min uppgift vid 50-talssymposiet var att beskriva utvecklingen och de karaktäristiska dragen i den konstmusikaliska produktionen, en uppgift som ingalunda löser sig själv. Vägarna och angreppspunkterna är många. Här några möjligheter:

1. Vi skriver en *tidskrönika*, där dag för dag, år för år de viktigaste verken och uppförandena prickas in.
2. Vi uppsöker *innovationerna* och försöker analysera impulser och utarbetning.
3. Vi uppsöker och beskriver *skärningspunkterna* mellan innovation och tradition.
4. Vi koncentrerar framställningen till *relationerna mellan den nya musikens språk, musikkivet och samhällsutvecklingen*.
5. Vi fördjupar vissa sidor av alternativ 4, genom att särskilt studera de olika *livsuppfattningar som musiken speglar och uttrycker*: en kristen syn ställd mot en mera rationalistisk, en liberal eller konservativ samhällsuppfattning ställd mot en socialistisk, kanske också en anarkistisk, en musikuppfattning av renodlat estetisk prägel ställd mot en mera etisk och "samhällsansvarig" osv.
6. Vi undersöker *sambanden* med andra *konstarter*: med poesi—teater—konst—dans—film etc., och då inte bara genom att notera rader av samproduktioner utan också vad dessa inneburit idémässigt och stilistiskt. I det senare fallet en som synes mycket svår-analyserad uppgift.²

Etc.

Under det för oss aktuella decenniet utvecklades — så hette det i inledningen till denna studie — en omfattande och självständig litteratur kring den nya musiken och dess situation. Tar vi med också det som har skrivits under 1960- och 70-talen måste sägas, att även om den vetenskapliga produktionen är myc-

² Det tycks mig bl.a. (många associationer blir i fråga om samband av detta slag ofta mycket personliga) som om det funnes en viss parallellitet mellan utvecklingen från strikt polyfoni i mitten av 40-talet till de allt mer koloristiskt skimrande strukturer som man möter ett decennium senare (hos t.ex. Blomdahl och Lidholm) och de stilistiska förändringar som man under samma tid kan iaktta hos en målare som Olle Bonniér: i hans fall från de geometriskt välartikulerade ytor i arbeten som *Fuga* och *Ödestema* till färgexplosionerna i *Den spanska ugnen* och *Gilgamesch*.

ket liten, så är det få om ens någon period i svensk musikhistoria som blivit så rikligt behandlad: genom ingående verkcommentarer, analyser, intervjuer, debatter, porträtt av tonsättare och interpretörer etc. Mycket av detta ger exempel på den nya forskningsuppgiften: att skapa källor.

Redan under 1940-talets senare år hade den moderna musiken uppmärksamats genom artiklar i tidskrifter som *Musikvärlden*, *Prisma* och *Ord och bild*. Efter nedläggandet av *Musikvärlden* och *Prisma* kom åtskilliga studier att publiceras i *Musikrevy* (med Nordisk musikkultur och musikrevy international), några även i *Nordisk tidskrift* och *Musiklivet-Vår sång*. En stor förändring inträffade hösten 1957, då *Nutida musik* kom ut med sitt första nummer. Det är den tidskrift som ännu idag är huvudkällan för ett studium av utvecklingen inom vår tids svenska musik. Noteras bör också, att *STM* från och med 1957 kom att publicera *förteckningar över svenska verk, komponerade och/eller uruppförda* under föregående år (de första data gäller sålunda produktionsåret 1956).

Den nya musiken skulle också uppmärksammas i bokform. 1952 utkom *Ny musik i Norden* (genom Föreningen Norden), 1957 dels Bo Wallners, Herbert Blomstedts och Folke Lindbergs *Lars-Erik Larsson och hans concertinor*, dels den av Ingmar Bengtsson redigerade *Modern nordisk musik*, där ett antal tonsättare själva presenterade var sitt verk: från Edvin Kallstenius till Bengt Hambraeus.

1968 publicerades i Musikaliska akademiens skriftserie Bo Wallners *Vår tids musik i Norden*, 1970 (genom STIM) *Facetter. Av och om Karl-Birger Blomdahl*, 1971 Herbert Connors *Samtal med svenska tonsättare*, 1972 Göran Bergendals porträttsamling *33 svenska kompositörer*. 1977 publicerades två så olika arbeten som Herbert Connors *Från Midsommarafton till Aniara* (del 2 i Aulin—Connors Svensk musik) och Gustaf Auléns studie om *Sven-Erik Bäckes motetter*, 1978 Leif Aares bok om *Allan Pettersson*.

Ett unikt dokument är den av Yngve Flyckt och Bengt Holmqvist redigerade *Erkänn musiken!*, som innehåller de viktigaste bidragen i den våldsamma debatt kring den moderna musiken som pågick i den svenska dagspressen våren 1957. Ett annat dokument är den 1958 publicerade förteckningen över *Fylkingens* konserter under de gångna 25 åren med minnesanteckningar av föreningens ordföranden (Liljefors, von Koch, Bengtsson, Blomdahl, Wallner, Bucht).

Denna litteratur visar hur olika en epok kan beskrivas: från förteckningar till personliga minnesbilder, från kompositionstekniska analyser till yvigt hermeneutiska tolkningar, från kortfattade översikter till inträngande idémässiga resonemang, från vetenskap till journalistik.

I denna litteratur återfinns samtidigt så mycket material, att det som man för framtiden i första hand måste önska sig är arbeten som utgår från inträngande vetenskapliga studier. Därmed också antytt, att jag vid min Hässelbyföreläsning (till skillnad från framställningarna om populärmusiken, jazzen och folkmusiken) måste syssla med i många fall välkända fakta. Inte minst därför kom tyngdpunkterna i originalmanuset att förskjutas dels mot vissa principiella resonemang (se ovan), dels mot en skissering av den framtida forskningen.

Klingande exempel

Hässelbyföreläsningen⁸ var till vissa delar uppbyggd som en klingande exempel-samling med kommentarer. Som introduktion spelades kulminationssatsen i *Karl-Birger Blomdahls Facetter* från 1950, det verk som inte bara betydde Blomdahls genombrott både i utlandet och i det svenska musiklivet utan också står som en portal till 50-talets unga svenska musik, detta genom sin fångslande och så personliga syntens av tradition och förnyelse.

Det följande exemplet innehöll tre citat ur stråkkvartetter komponerade åren kring 1950: scherzosatsen i *Hilding Rosenbergs kvartett nr 5* (1949), finalen i *Dag Wiréns kvartett nr 4* (1952) och början av *Ingvar Lidholms Musik för stråkar* från samma år.

Tre olika generationer, tre olika språk: så lär oss oftast de historiska framställningarna om den svenska musiken i vår tid. Men i varje fall de första intrycken går här i annan riktning. Dels ger ju ofta de fyra stråkinstrumenten en ovanligt enhetlig klanglig verkan (vi känner väl igen detta drag från den klassisk-romantiska traditionen), dels kännetecknas de tre citaten av ett genomgående frenetiskt och rytmiskt starkt accentuerat tonspråk. Associationerna går till Bartók som en av tänkbara inspirationskällor.

Även om man ganska lätt kan urskilja tre olika tonsättarfysionomier, är *likheterna* påfallande. Det var också just dessa likheter som var idén med exemplet. Vi har, som redan påpekats, så lätt för att skilja musikutvecklingen i generationer och att då särskilt betona skillnaderna mellan dem. Ett förutsättningslöst verkstudium kan dock — som i detta fall — ge oss andra intryck.

Men detta var bara ett av motiven. Det andra var att ge en bakgrund till beskrivningen av vad som därefter skulle ske i svenskt 50-tal: *en utveckling från en viss stilistisk slutenhet till skillnader i uttrycksmedlen så stora, att man stundom kan tro sig förflyttad till helt olika skeden och helt olika miljöer*.

Stråkkvartettexemplen hade kommenterats först efter uppspelningen. Detta skedde också — i tur och ordning — med den andra, betydligt större citatsamlingen. Den omfattade avsnitt ur följande verk:

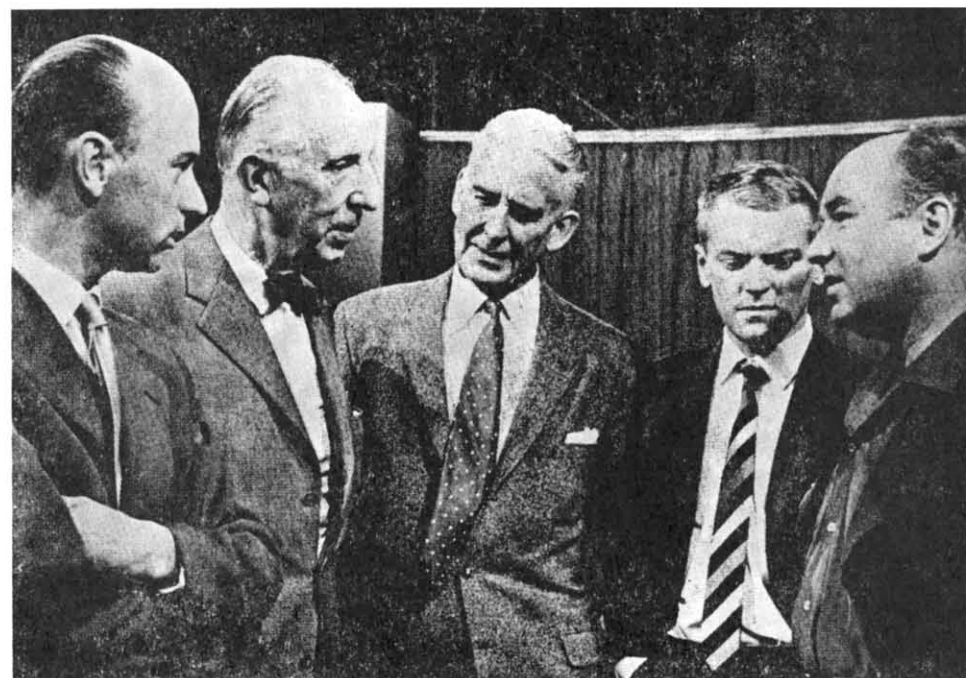
1. *Hugo Alfvén* (1872—1960), början av symfoni nr 5. Satsen är komponerad i mitten av 40-talet och sålunda inte något exempel på musik skriven under det för oss aktuella decenniet. Tonspråket skiljer sig dock inte från verkets övriga tre satser, som komponerades i början av 50-talet (uruppf. 1952). Då hela symfonin inte finns tillgänglig på skiva, fick detta "felaktiga" citat representera helheten. Avsnittet visar hur en praktfull senromantisk orkesterstil — med allusioner på Wagners Tristan — hölls levande i svensk musik långt efter det andra världskriget.
2. *Hilding Rosenberg* (1892), ur finalen i symfoni nr 6, 1951. Verket, som bär undertiteln *Sinfonia semplice*, är typiskt inte bara för Rosenberg utan — på ett principiellt plan — också för hans jämnåriga, bl.a. då Gösta Nystroem. Musiken är visserligen tonal, men inte i dur—moll eller modal, och tonsättaren arbetar med vissa stilistiska kontraster: en — låt vara högst personlig — koralton som bryts mot lidelsefulla

⁸ Endast vissa avsnitt av det ursprungliga föreläsningsmanuset presenterades vid Hässelby-symposiet: det gällde delar av introduktionen, skälen för och mot en nutidsforskning, litteratur-överblicken, bandcollagen och början av forskningsskisseringen. Den här föreliggande versionen är en omarbeting och utvidgning.

utbrott i höga stråkar, en betoning av det melodiska framom det harmoniska, en instrumentation som i sin klarhet har sin utgångspunkt i ett kammarmusikaliskt tänkande mer än i de tutti-effekter som kännetecknar så mycket av t.ex. Alfvéns musik.

Senare under decenniet skulle Rosenberg utveckla sitt tonspråk i en expressionistiskt inspirerad riktning (stråkkvartetterna 7—12) och därmed återknyta till några av sina 20-talsverk, men han skulle också komma att arbeta med en genomarbetad polyfoni i långa melodiska linjer (så i de av Purcells gambafancies inspirerade Riflessioni för stråkorkester).

3. *Gunnar de Frumerie* (1908), sats 3 ur pianotrio nr 2, 1952. I denna långsamma sats överför tonsättaren sin välkända och beundrade solosångstil på det instrumentala. Sjungande elegiska melodilinjer i de båda stråkarna avtecknar sig mot ett impressionistiskt-lyriskt pianoackompanjemang. Till karaktären är satsen en romantisk idyll. Här finns knappt ett drag av den nya musiken från 1920-talet och framåt.
4. *Lars-Erik Larsson* (1908), sats 1 ur Concertino för klarinett och stråkorkester, 1956. Satsen — en Hommage à Mozart — är ett av de mest lekfulla och raffinerade exemplen på nyklassicismens återkomst. Flera av de andra Larsson-verken från 50-talet har dock ett tyngre och expansivare tonspråk: så i Musik för orkester och violin-konserten.
5. *Göte Carlid* (1920—53), sats 2 ur Monologer för piano, 1950. Fri rytmik, dissonanta klanger och en stundom aggressiv, upprorisk dynamik präglar tonspråket. Satsen visar hur den unga svenska musiken omkring 1950 närmar sig den kontinentala avantgardismen. Några förbindelser bakåt i tiden i den svenska musiken finns knappast (men vissa likheter med Bäck's pianomusik från samma tid). I sina tidigaste verk hade Carlid dock varit inspirerad av Rangström.
6. *Sven-Erik Bäck* (1919), början av mellansatsen ur Sinfonia da camera, 1954. Vad som hos Carlid ännu var en ganska impulsiv och ostrukturerad stil blir hos Bäck fyra år senare genom tolvtonstekniken, en skickligt utarbetad slagverkssats och en ingående kännedom om de punktuella fakturernas uttrycksmöjligheter ett av decenniets mest personliga instrumenta- verk. — Tonspråket förebådade bl.a. musiken till kammaroperan Tranfjädrarna.
7. *Bo Nilsson* (1937), ur Mächtentotenlieder för soloröst och kammarorkester, 1958. Andra stilmedel kommer in i bilden, ett sprött, klangligt raffinemang som vittnar om tonsättarens intresse för bl.a. Webern och Boulez. Också gestiken i sångstämman för tankarna till den senare. Här finns sålunda en viss påverkan från Darmstadt-skolan. Det är dock att märka, att tonsättaren besökte sommarkurserna där först sedan denna hans stil fullt utvecklats. Avgörande intryck fick han genom radion, isynnerhet de tyska nattstudioprogrammen med ny musik: en bildningsgång som tidigare varit otänkbar.
8. *Bengt Hambraeus* (1928), ur Konstellationer 2, 1959, ett verk där orgelklangen i original och i elektroniska förvandlingar (utarbetade vid Studio di fonologia i Milano) ingått en särpräglad syntes i långa, glidande formförlopp. Också här har sålunda den centraleuropeiska avantgardismen givit viktiga impulser. Konstellationer 1—3 hör till de verk som inleder den för 1960-talet så karaktäristiska utforskningen av orgel-instrumentets klangliga och dynamiska resurser — ofta med Karl-Erik Welin som medkomponerande interpret.
9. *Bo Linde* (1933—1970), År jag intill döden trött, för sång och piano (dikten av Harriet Löwenhjelm). Tonspråket är här ett helt annat än i nr 6—8. Vi förflyttas till den svenska vistraditionen, som hos Linde dock får en högre expressivitet i både melodiföring och pianosats: dels genom den inspiration som han tidigt mottagit från Britzens vokalmusik, dels genom textens allvarliga och ångestfyllda stämningar.
10. *Hans Eklund* (1927), ur Musik för orkester, 1959, början av slutsatsen. Karaktären är musikantisk, men inte lekfull (som i t.ex. nr 4) utan expansiv, starkt lju-



De nya strömningarnas pionjärer och stridsmän: fr.v. Sven-Erik Bäck, Hilding Rosenberg, Gösta Nystroem, Bo Nilsson och Karl-Birger Blomdahl. (Foto: Pressens Bild)

dande. Eklunds intresse för Bartók och tonsättare som Prokofjev och Sjostakovitj är fullt märkbart. Men man anar också hans upplevelse av en expressionist som Alban Berg.

11. *Allan Pettersson* (1911—1980), ur symfoni nr 2, 1952—53. Redan i denna sin första offentliggjorda symfoni tecknar Pettersson sin så karaktäristiska profil: bekänneelseivern, stegringarna, de nästan sargat dissonanta urladdningarna, den elegiska vistonerna — med eko från frikyrkomusiken.

Den nya musik som skrevs i vårt land under tidigare decennier utvecklades i allmänhet generationsmässigt, med många sammanhållande stildrag. Under 1950-talet förändras situationen. Den svenska produktionen blir — som framgår av denna serie av citat — i hög grad skiftande, ända därhän att man kan tala om motsättningar både i fråga om estetiska ställningstaganden och kompositoriska medel. Det nya — i betydelsen erövring av dittills inte utnyttjade medel för att ge uttryck åt nuets stämningar och händelser — detta nya återfinns vi dock i första hand på linjen Rosenberg—Blomdahl/Lidholm—Bo Nilsson. Låt mig kalla den för *innovationslinjen*. Därmed inte sagt att det här finns en mellan generationerna tätt sammanbindande tradition. Sambanden kan kallas idémässiga.

Framtida forskning skisserad

Från de år då jag var redaktör för Nutida musik (1958—63) minns jag med särskilt intresse, att planeringsuppgifterna inte bara bestod i att föreslå aktuella äm-

nen och lämpliga författare (helst unga krafter), utan också att försöka arbeta med olika artikelformer: essäer, kommentarer, enkäter, samtal, intervjuer, collage, för tanken och känslan berikande bidrag från andra konstområden (bilder, dikter, dramatiska scener), studier som hade experimentets chansning, pedagogiskt material som skulle ge en elementär fasthet åt kunskapen etc. De flesta tidskrifts-redaktörer känner väl igen situationen, men kanske inte i lika hög grad de som verkar inom forskningssektorn. Journalistiken har onekligen en större öppenhet, den stränga vetenskapliga sakligheten kan däremot då och då begränsa rörligheten — men vinner på andra sidan ofta i djupled.

Dokumenta, avhandlingar, mindre studier, rapporter och ambitiöst genomarbetade recensioner är de former som har en självklar musikvetenskaplig status, medan bidrag som försöker att i större linjer *skissera en framtida forskning* är mera sällsynta, i varje fall i vårt land och om vi rör oss inom det humanistiska traditionsområdet.

Här görs ett sådant försök. Skälen är flera. Ett av dem är högst personligt: jag finner uppgiften stimulerande. Som en av dem som har arbetat med stoffet ända sedan den tid "då det begav sig" känner jag det därtill som ett ansvar att aktualisera och i vissa fall för första gången föra fram kunskap som annars skulle försvinna ut ur bilden. Ett annat motiv är, att det kan vara lärorikt att för tanken pröva vad ett skede kan rymma. De tyngst vägande motiven torde dock vara

att stimulera att *källor skapas* — enligt ett resonemang tidigare i denna studie. (Många av dem som arbetade inom 1950-talets musikliv är ännu idag i hög grad aktiva och minnesgod och därför tacksamma att intervjuas; praxis i vårt land har ju annars blivit att vänta tills man endast kan komma åt minnesspillrorna hos de för längesedan verksamma.) —

att stimulera till studium av en synnerligen spänningsfylld epok som inte minst kräver, att man håller vid liv eller skapar en renässans för en typ av arbetsuppgifter som mer och mer tycks skjutas åt sidan inom universitetsutbildningen: jag tänker här framförallt på en så grundläggande förmåga som *den välartikulerade formanalysen* (en musikstudiets "explication du texte") —

att med de krav på *den språkliga nyanseringen* som här behövs — vilka av de nedan nämnda arbetsområdena man än griper sig an med — också stimulera till en förnyelse inom uppsatsskrivning och essäistik.

Åtskilligt av det som nu kommer att tas upp, har redan berörts. Annat nämns för första gången. Elva områden hade ursprungligen valts ut. De var i lämplig gruppering:

1. *Strukturer* (instrumentala, vokala och elektrofoniska), 2. *Impulser utifrån*, 3. *Impulser från den inhemska traditionen och kulturmiljön*, 4. *Jazzen, folkmusiken och tonsättarna*, 5. *Budskapen*;
6. *Interpreter och entusiaster, de nya konsertserierna*, 7. *Det nya tonspråket och det svenska musiklivet*;
8. *Pedagogiska strömningar*, 9. *Sociologiska aspekter*, 10. *Skrifterna, språket*;
11. *Konsternas samväld*.

Områdena kunde ha varit flera, och materialen kunde förts samman på annat sätt. Någon fullständig täckning är det f.ö. inte alls tal om. Nya arbetsmetoder

och kombinationer ger inte sällan en ny belysning av redan kända material och lärda framställningar. En jämförelse: den svenska litteraturhistorien är ett mycket välgenomarbetat forskningsfält, i varje fall om man ställer den vid sidan av den svenska musikhistorien. Hur mycket har t.ex. inte skrivits om den svenska romanen! Och hur oändligt litet om den svenska symfoniken! Men genom bl.a. strukturalismen, semiotiken och den marxistiska litteraturforskningen kan även de mest "genomtröskade" områden te sig som jungfrulig mark för väsentliga nya iakttagelser.

I det följande presenteras av utrymmesskäl endast ett urval av de ovan uppräknade forskningsuppgifterna. Det blir nr 1 (dock bara den instrumentala delen), 5, 6 och 10. Några av de övriga har dock på ett eller annat sätt arbetats in i dessa block. Det gäller t.ex. nr 2 och 4, som i viss mån blivit en del av nr 1.

Dispositionen är genomgående den, att efter en kortare ingress ringas materialet in, varefter följer några reflektioner och förslag på kommande forskningsuppgifter. Det bör också framhållas, att respektive områden på intet vis är systematiskt genomarbetade. Det kan rent av ifrågasättas om det inom uppgifter som dessa överhuvudtaget är möjligt att nå fram till en likartad överblick. Kräver inte varje mera djupgående forskning sin speciella uppbyggnad av material och utarbetning!

Skissering är alltså ordet.

1. *Strukturer*

1950-talet blev ur tonsättarnas synvinkel en mycket verbal tid. Många — framförallt bland de yngre, radikala — både kunde och kände nödvändigheten av att förklara sina idéer och sina verk, delta i debatter, ge kurser, formulera kommentarer och skriva analyser. Men det mesta av allt detta vore mindre värt, om tonsättarna inte också skrev verk som fångslade och förnyade. Det primära är *musiken, tonspråken, strukturerna*. Låt oss börja med att ge synpunkter på dessa!

I centrum för intresset stod *tolvtonstekniken*. Den kom att intressera inte bara de yngsta generationerna, den fick i vissa fall sin tillämpning även hos några av de äldre tonsättarna: Kallstenius, Rosenberg, Larsson. Men den kom också att bli till en musikestetisk, rent av ideologisk stridsfråga. Sälunda spelade den en stor roll i musikdebatten på våren 1957 (se Erkänn musiken!).

Lägger man en relativt rigorös aspekt på bruket av tekniken — så som den kan studeras hos bl.a. Schönberg och Webern, som hos teoretiker som Rufer, Jelinek och Leibowitz — eller betonar det intima sambandet med expressionismen som hos bl.a. Adorno och Rognoni är det visserligen ganska svårt att finna svenska exempel. Ser man däremot mindre teoribundet på tillämpningen, blir ämnet stort och tacksamt att arbeta med.

Fyra attityder kan nämnas — av åtskilligt flera:

1. I ett verk som Blomdahls Kammarkonsert för piano och blåsare har tolvtonstekniken fått ingå i en märklig *stilistisk syntes*, där i den andra, livliga satsen formbyggnaden börjar som en *fugaexposition* (till ackompanjemang av bongos!) som snabbt över-

går i en *punktuell episod* vars intressantaste drag blir den *successiva förtäningen* upp till massiva turtiklanger.

I fugatemat spelar tonupprepningarna en stor roll, i slagverket t.o.m. ostinaton, likaså den för Blomdahl så karaktäristiska svävningen mellan dans och marsch.

En förutsättningarna för denna melodiska stil är att tonsättaren har delat upp sin tolvtonsserie i mindre motiv, som i flera avseenden gör det möjligt för honom att fullfölja de impulser han tidigare fått från isynnerhet Hindemith och Bartók.

Inte minst är relationerna till Bartók av stor betydelse. Generellt formulerat — och som ämne för en ingående analys:

För Blomdahl betydde tolvtonstekniken en *utvidgning av intervallmaterialet och en möjlighet till större expressivitet* inom ramen för ett tonspråk, där — som inte minst i Facetter — Bartóks "cellteknik" varit av den större betydelsen. Impulserna från Schönberg träder i bakgrunden.

En beskrivning av Kammarkonserten med tolvtonstekniken som måttstock skulle alltså kunna se helt annorlunda ut än den som — stilistiskt förbehållslöst — utgår från utvecklingen inom Blomdahls egen produktion och som tar upp också andra stilimpulser.

2. 1956—57 komponerade Hilding Rosenberg sina stråkkvartetter nr 7—12. Från och med den andra satsen i den första av dessa verk skriver tonsättaren i ett slags fri tolvtonsteknik. I den sista av kvartetterna — Quartetto riepilogo (det betyder "tillbakablickande", "sammanfattande") — ser han tillbaka på sina tidigare verk i genren (1—6). Ett skissblad visar, att han "gjort serier" av tonmaterialet i flera tidigare temata, bl.a. det allra första i kvartetten nr 1 och bygger en stor del av nr 12 på materialet ur nr 6.⁴

Tolvtonstekniken har här — och det är inte minst detta som ingående borde undersökas — inte som hos Blomdahl gett som resultat en utvidgning av tidigare intervallmaterial utan i stället en *möjlighet till större formkoncentration*, till en tematisk genomsyrning av ett tonspråk som vi redan mött i ett flertal tidigare verk. Inte heller för Rosenberg hade då t.ex. Schönbergs 20-talsverk varit en förebild. Den fria tonaliteten och den melodiska mångtonigheten hade länge hört till det rosenbergska tonspråkets mest typiska drag.

Undersökas borde bl.a. dels melodityper och tematiska processer i Rosenbergs verk före kvartetten 7—12, dels hur hans egen tolvtonsteknik fungerar i de nya kvartetterna, dels hur allusionerna på egna verk genomförts i Quartetto riepilogo.⁵

3. Om de ovannämnda verken rör sig i periferin för dodekafonins renässans och vidareutveckling under 50-talet, är Ingvar Lidholms Ritornell (1954) ett exempel på *hur tekniken får konsekvenser för hela tonspråket*, för alla parametrar: atonalitet (inte genomgående men i vissa episoder), frigörelse från en traditionell periodisering, det punktuella inte som korta episoder som ger kontraster utan som hela satsavsnitt, som genomsyrar hela orkesterbehandlingen och skapar en mycket skiftningsrik dynamik.

Men här som i fallet Blomdahl strömmar också andra impulser till. I Ritornell rör sig — skulle man kunna säga — Lidholm i ett fält mellan två så extrema kontraster som Webern och Varèse. Verket är på intet sätt det slutna rummets musik.

En *analysuppgift* skulle här kunna vara, att — som fortsättning och omprövning av tonsättarens egen beskrivning av verket i Modern nordisk musik — ytterligare belysa växlingarna mellan atonala och tonala episoder, den punktuella stilens betydelse för orkestersatsens utformning som helhet bedömd, de många "impulspeglingarna" och vad allt detta betyder för verkets "växande framåt".

⁴ Se min art. Kamarmusikalisk sammanfattning. Om Hilding Rosenbergs stråkkvartetter (forts.), Nutida musik 1958/59 nr 2 s. 8.

⁵ Om Rosenbergs tidigare verk, se bl.a. min art. Melodiken i Hilding Rosenbergs senaste instrumentalkonserter, Ord och bild 1952 s. 359—366.

4. En fjärde väg för dodekafonin som här bör nämnas — och som i andra, oftast central-europeiska och amerikanska tonsättargrupper torde räknas som den första och den viktigaste — är den rigorösa eller i varje fall stränga tillämpningen dels av den schönbergska tekniken, dels av alla dess *seriella avläggare*. Var denna gräns går är mycket svårt att säga, därför också vilka svenska verk det kan gälla. Lidholms Concertino från 1954 kan vara ett av dem. Andra tonsättare som kan vara aktuella är möjligen Hans Holewa, Bo Nilsson och Bengt Hambraeus. Svårigheten att finna de rätta analysobjekten visar dels hur få svenska verkbeskrivningar som finns, dels hur långt från de centraleuropeiska dodekafona brännugnarna som vi har levt — alla studiebesök i Darmstadt till trots.

Ytterligare några uppgifter kan formuleras. Vilken ställning hade expressionismen och tolvtonstekniken i svensk musik och svenskt musikliv före 1950-talet? Ett namn som Holewa tilldrar sig då ett stort intresse.⁶ Och vilket samband finns det mellan dessa få exempel och det ibland så naivt impulsiva — och allt annat än kompositionstekniskt sofistikerade — intresset under i varje fall 50-talets början? Vilken litteratur studerade man och vilka verk? Vad skiljer studiet här hemma från det som Allan Pettersson mötte hos Leibowitz i Paris, Ingvar Lidholm hos Seiber i London och de yngsta vid sommarkurserna i Darmstadt?

Vad skulle en jämförelse mellan den svenska dodekafonin och den i Danmark odlade metamorfostekniken ge? Och hur vävs — jag nämner ämnet ännu en gång — influenserna från Hindemith, Bartók och Stravinsky samman med varianterna av tolvtonsteknik? Finns det någonting överhuvudtaget i den nordiska traditionen som kan ha gett impulser i expressionistisk riktning: hur — t.ex. — med Valens betydelse åren kring 1950, med Rosenbergs sökande, med den starka ställning som t.ex. Wagner, Mahler och Sibelius har i svenskt musikliv i jämförelse med t.ex. det danska (helt enkelt en romantisk expressiv tradition).

Frågorna kan mångdubblas. Men andra nyanseringar är också viktiga:

Studiet av expressionismen och tolvtonstekniken fick världen över snabbt en ganska ensidig prägel: tonalitetsproblemen och serietechniken ställdes helt i centrum. Men hur mycket annat i de analyserade strukturerna var inte av intresse — inte minst för interpret och lyssnare! Vi kan sålunda snabbt konstatera — och det gäller även den svenska produktionen — att:

1. De expressionistiska *orkesterstrukturerna* i många fall starkt avviker från verk med andra stilistiska utgångspunkter: de där så vanliga blockbildningarna bryts ner, man odlar mer än tidigare instrumentens extrema lägen, föreskriver en dynamik långt mer skiftande (och även här på extrema nivåer i både starkt och svagt) än tidigare. Jämför en partitursida ur Lidholms Ritornell med en ur Rosenbergs Louisville-concerto, Lars-Erik Larssons Musik för orkester eller Wiréns symfoni nr 4 och förändringarna står klara!

⁶ Ferenc Belohorsky har i sin trebetygsuppsats (Uppsala 1965) om Tolvtons- och serietechnikens tidigaste användning i Sverige (intill 1954) inte bara studerat Blomdahls, Bäckes, Lidholms, S-E Johansons och Hambraeus' produktioner utan också analyserat några av Lars-Erik Larssons Tvåstämmiga pianostycken op. 8 från 1932 och ett flertal verk av Hans Holewa, alltifrån pianosonaten 1940. — Den danske musikforskaren Finn Kirstein är sysselsatt med ingående forskning i Blomdahls verk från början av 50-talet: från Facetter till Trion för klarinett, cello och piano. Även här står tolvtonstekniken i centrum för analyserna.

2. En instrumentgrupp kommer att — för första gången i musikhistorien — i rikt mått ställas i centrum: *slagverket*. Det skulle kunna skrivas en särskild studie bara om detta: hur dessa instrument steg för steg vinner terräng i svenska orkesterpartitur — och även kammarmusik —, hur klangpaletterna och rytm-mönstren berikas, hur kraven på spelarna successivt skärps (och därmed även utbildningen). Ännu vid det första svenska framförandet av Bartóks sonat för två pianon och slagverk (originalversionen) i Fylkingen i november 1950 måste de för två komponerade slagverksstämmorna spelas av tre, fyra år senare kunde Hermann Scherchen vid en orkesterrepetition i Nutida Musik visa — inför en andlöst lyssnande orkester — hur skiftningsrikt man kan spela t.o.m. på piatti (det gällde ett av Nonos Lorca-epitafier), och ytterligare tre år senare inkallade Fylkingen Francis Travis till en särskild kurs i slagverksinterpretation.

Men vi går vidare:

3. Hos de avantgardeinspirerade tonsättare som vi här rör oss bland — från Blomdahl till Hambræus — skulle den traditionella, flersatsiga *symfoniformen* bli inaktuell. I dess ställe kom det relativt korta (mellan 12—18 min.) verket utan paus (men inte utan satsliknande indelning). Men samtidigt som det yttre mönstret bröts, samtidigt stegrades intensiteten. Mera symfonisk — uttrycks-mässigt sett — var sällan den svenska musiken, och på många olika sätt. Några iakttagelser:

Isynnerhet hos Blomdahl och Lidholm möter vi så gott som alltid en stegringsform, en kraftfull arkitektonisk formuppfattning (tänk på kulminationerna i verk som Facetter, Sisyfos och Ritornell!), hos andra däremot — Bo Nilsson, Hambræus — har den kadenslösa strukturen så präglad tonspråket, att musiken verkar som "klippt ur evighetens ström", som former utan accentuerad början och slut.

De strukturproblem som hittills skisserats har alla gällt det stilistiska innovationsområdet. Men parallellt med detta löper en annan produktion, en annan utveckling, där uttrycksmedlen pekar i annan riktning än den expressionistiska, där impulserna snarare kommer från Britten, Sjostakovitj, Prokofjev, den senare Sibelius och Bartók, där den nordiska romantiken och nyklassicismen hör till de estetiska ideal som omfattas, och där man kan möta ekon från mellankrigsårens stora intresse för Les Six. Det gäller här tonsättare som Nystroem, Wirén, Larsson, Carlstedt, Linde, Hermanson, Eklund, Tubin m.fl.

Men inte heller genom de här beskrivna blocken får vi en fullständig bild av 50-talets nya musik. Det finns bl.a. vissa mellanlägen: mellan det i varje fall ursprungligen neoklassicistiska och det expressionistiska. Så hos Hilding Hallnäs och Maurice Karkoff. Intressantast att studera är då Hallnäs (Karkoff hörde ju ännu till de allra yngsta): i högre grad än sina jämnåriga en tonsättare på väg, sökande, provande.

Också här finns väsentliga *analysuppgifter*:

1. Hur med symfoniformen, solokonserterna och kammarmusiken hos dessa? Hur med orkesterbehandlingen? Hur med tonalitetsfrågor och genomföringsteknik? Hur med detta att börja och sluta, att bygga upp kulminationer och tona ner dem? Och hur med förändringar inom vars och ens personliga tonspråk? Lars-Erik Larsson — för att nämna ett exempel — börjar decenniet i en stil som kan föra tankarna till Hindemith (Musik för orkester), odlar i violinkonserten en sensuell, romantisk ton, går i sina concertinor vidare mot mera Gebrauchsmusikliknande strukturer och prövar i decenniets elfte timme i sina Tre orkesterstycken en personlig variant av tolvtonstekni-

ken (med ett flitigt bruk av överstigande terser i uppbyggandet av serierna) för att senare — på 60-talet — återvända till tidigare stilideal.

2. Det finns på traditionssidan ytterligare en företeelse som inte får komma bort ur bilden. Inte bara den nya musiken utan också den tidiga — *medeltid, renässans, barock* — blev föremål för ett engagerat intresse. Detta gäller två annars så olika temperament som Sven-Erik Bäck och Bengt Hambræus: hos den förre bl.a. genom studierna vid Schola cantorum i Basel, hos den senare genom en vetenskaplig inriktning som länge löpte parallellt med komponerandet. Också hur dessa impulser omsmälts i några av verken vore värt en analys. Hos Bäck dels i motetterna, dels i violinkonserten, hos Hambræus bl.a. i ett verk som Cantigas di Santa Maria (från 1948 men väsentligt reviderat 1951).

Så en annan infallsvinkel som i hög grad berör den strukturella utvecklingen: *Darmstadt-skolans roll*. Fyra uppgifter är grundläggande. Den *första* gäller målsättningen för sommarkurserna: att till en början återknyta till den genom nazismen förlorade traditionen från 1920-talet och därefter under intensiva internationella kontakter utforska de nya uttrycksmedel och de nya kompositoriska idéer som växte fram under ett i stort sett mycket utvecklingsoptimistiskt 50-tal. Den *andra* uppgiften gäller att ta reda på vilka svenskar — och nordbor — som under decenniet deltog i sommarkurserna. Att besöka Darmstadt var dock inte detsamma som att acceptera allt som där hände. Liksom med ISCM-festerna hörde det — i varje fall bland många av de yngre — till något av allmänbildning i ny musik att någon gång delta i aktiviteterna. Den *tredje* uppgiften blir därefter att undersöka hur idéer och programinnehåll vid sommarkurserna återspeglas i Fylkingens och Nutida musiks spelplaner (i Fylkingen redan på hösten 1952 genom den första svenska uppspelningen av "musique concrète" från Paris). Den *fjärde* uppgiften slutligen gäller den påverkan som tonsättare som Stockhausen, Boulez, Nono, Maderna, Pousseur och Kagel kan ha haft på svensk musik. Sak samma gäller Webern, Varèse, Messiaen och Cage, som dock nådde oss även genom andra kanaler.

Många som i våra dagar beskriver 1950-talet sätter likhetsstecken mellan ett avantgardistiskt intresse och ett accepterande av utvecklingen i Darmstadt. Det är i högsta grad en sanning med modifikation. Synnerligen anmärkningsvärt är det, att ingen av tonsättarna i Måndagsgruppen besökte Darmstadt under dess storhetstid (Lidholm endast så tidigt som 1949). Först hos några i den yngre generationen möter man ett aktivt intresse: Hambræus, Bo Nilsson, Welin, Mellnäs, Rabe m.fl. Men inte heller hos dessa kan man tala om ett anammande av Darmstadtandan i den sekteristiska mening som onekligen kom att gälla för många centraleuropeiska komponister och instrumentalister. Å andra sidan: att förneka eller trola bort exempelvis Stockhausens stora roll i vår tids musik är att begå en historieförfälskning. Likaså att mena att fascinationen inför nya upptäckter, det högt uppdrivna innovationstempo som är ett så grundläggande drag vid sommarkurserna i Darmstadt, skulle vara en vid denna tid isolerad musikalisk företeelse.

Dokumentationen om Darmstadt är som så ofta i tyskt musikliv — men sällan i svenskt — synnerligen rik: deltagarförteckningar, programböcker för

såväl kurser och seminarier som konserter, de stort upplagda årsredogörelserna i Darmstädter Beiträge, en av decenniets viktigaste källskrifter om modern musik. Dominansen är där stor av stoff från ung tysk, fransk och italiensk musik. Men det förtjänar påpekas att man i kursledningen försökte spegla den nya musikens ställning också i andra länder. Särskilt framträdande var detta 1959, då tre länder "i periferien" inbjöds till bredare presentationer: Japan, Polen och Sverige. Tyngdpunkten för svenskt vidkommande var en "Schwedenabend" med verk av Blomdahl (klarinettrion), Bo Nilsson (pianomusik) och Rosenberg (stråkkvartett nr 8) och en föreläsning med bandillustrationer av Bo Wallner. I kamarmusiken medverkade bl.a. Hans Leygraf, David Tudor och Novakkvartetten från Prag. Det var vid denna sommarkurs som den för det kommande decenniets svenska utveckling så betydelsefulla kontakten med György Ligeti togs.

Konsertprogrammet hade förvisso ingen typisk Darmstadtprägel. Men kunde ha haft det, om de verk som valts ut företrädesvis hade hämtats hos de tonsättare som brukade gästa sommarkurserna. Dessa kunde dock få fram sina kompositioner i andra sammanhang.

Relationerna Darmstadt (och tyskt musikliv) — svensk modernism hör till de forskningsuppgifter om 50-talet som är mest spänningsladdade: påverkan blandas med rent av aggressiva avståndstaganden. Impulserna på konsertliv, forskning och pedagogiska aktiviteter är minst lika viktiga som de kompositoriska.

Jag har i uppräkningsuppgifter på s. 50 gjort en tredelning av strukturbeskrivningarna i instrumentalt, vokalt och elektroniskt. Det sista ledet kunde när det gäller impulser och kontakter till olika studior (Paris, Köln, Milano, Warszawa) ha förts också till beskrivningen av Darmstadtskolans roll.

Av ofrånkomlig betydelse är även *relationerna till folkmusik, jazz och "främmande musikvärldar"*. — I 40-tal. En klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet (Rikskonserter Accentserie nr 2) kom av utrymmesskäl två kapitel att utgå. Det ena skulle handla om musikkritikens roll, det andra om de unga tonsättarnas förhållande till folkmusik och jazz. En del av de frågor som där skisserats är aktuella även under 50-talet.

Som lärare möter jag då och då frågan, hur vi i vår generation som unga såg på den svenska folkmusiken. Något generellt svar kan givetvis inte ges. Tydligt är dock att intresset var ganska svalt, och att det t.o.m. förekom avståndstaganden. Men detta var inte bara ett musikaliskt stoffligt problem (man fann den ofta ganska ointressant), det var också — och kanske främst — en fråga som hade med den politiska och allmänskulturella situationen att göra.

Låt oss börja där:

De unga musiker av olika kategorier som det här i första hand gäller — alltså de som började sin yrkesbana på 40- och 50-talen — växte upp i skuggan av 30-talets fascistiska rörelser och det andra världskriget. Det betydde isolering från yttrevärlden, det betydde som i de flesta utsatta tider en blomstring för de nationella stämningarna. I musikrepertoaren innebar detta en betoning av nationalromantiska efterklanger. Det innebar också ett större intresse för folkmusiken än tidigare. Men så som denna bjöds i varje fall inom radion, ännu den enda

bredare kontaktvägen, fick man sällan höra den i genuin gestalt. Det allra mesta av visor och låtar presenterades i arrangerad form.

När kriget gick mot sitt slut och freden kom, insåg de flesta att det i en nationell orientering kunde ligga alltför mycket av självhävdelse, den kunde också lätt leda till en isolering från andra livserfarenheter, andra kunskaper om världen omkring.

Ingenting tedde sig därför naturligare, när gränserna åter öppnades, än att den unga generationen ville utvecklas i internationell riktning: resa, lära, möta människor från andra länder, lyssna till den musik som där skrevs, försöka få till stånd samarbete etc.

Så långt om den politiska och allmänskulturella bakgrunden.

Om relationerna folkmusik—konstmusik ur en renodlat stofflig aspekt finns bl.a. följande att säga:

Kontakt med det genuina materialet saknades för de flesta musiker. Arrangemangen var — om de hade gjorts för få spelande — ofta ganska akademiska och — om de skrevs för orkester — senromantiskt effektfulla till både harmonik och kolorit och därmed långt från källorna. Erik Lindegren talade en gång om "att klä upp fattiga släktingar från landet".

Men den svenska folkmusiken saknade också (så som man länge kände den) för den unge tonsättaren "fascinerande drag". Den var t.ex. rytmiskt ganska enahanda — detta i en epok då polyrytmiken var ett typiskt drag i många tonspråk. Den gav med sina så vanliga treklangsstrukturer — till skillnad från den norska hardangerfelan med dess många medljudande strängar — inga intressanta harmoniska impulser. Den saknade också — så som den spelades — en "vildhet" som kunde inspirera. Den i stadskulturen uppvuxne tonsättaren, något som gällde de flesta, behövde starkare retmedel för att bli engagerad. Det är karaktäristiskt för denna situation, att de få tonsättare som odlade folkmusiken i sitt eget skapande — främst Erland von Koch och den unge Jan Carlstedt (i sina satser för två violiner) — hade direktare kontakter med spelmansmiljöerna i Dalarna än andra.

Den beskrivning som här har gjorts är som synes ytterst allmän. Ändå torde framgå, att just förhållandet mellan folkmusik och konstmusik — både "ideologiskt" och kompositoriskt — är ett forskningsämne av betydande intresse och räckvidd även när det gäller det svenska 50-talet.

Några frågor:

1. Om *folkmusiken*: Hur nådde den under 40- och 50-talen ut till andra än spelmännen och dem närstående, och i vilka former? Åtskilligt material finns att hämta i Märta Ramstens föreläsning i detta STM-nummer.
2. Vad betydde det ett stycke in på 50-talet, att man genom Matts Arnbergs stora inspelningsverksamhet fick kontakt med genuina speltraditioner (t.ex. Röjås-Jonas och Pål-Ölle) och med kulningen? M.a.o. hur det *verkligen* lät. Och vad betydde det, att Arnberg inte bara kunde presentera detta material genom radion utan också att han arbetade vid en institution som alltmör sökte kontakt med de unga tonsättarna?
3. Kan man i 50-talets produktion skönja nya tendenser i de relationer som vi här sysslar med? Finns det andra tonsättare än de ovan nämnda som "tog till sig" folkmusiken i sitt eget skapande?

4. Så åter till *den allmänna bakgrunden* från 40-talet: Är motsättningen nationalism/internationalism rätt tecknad? Hur såg nationalismen i Sverige vid denna tid ut: allmänskulturellt och musikaliskt? Vilka informationer ger konsertinstitutionernas spelplaner, vad kan utläsas ur radioprogrammen? Vilka dokument ger skärpa och nyanser åt framställningen?

Måste f.ö. en nationell inställning som medel använda sig bara av den egna kulturtraditionen (isynnerhet då från de folkliga miljöerna)? Kan man inte också tänka sig en verksamhet som har som mål att inom ramen för den egna traditionen "erövra" också internationella strömningar och erfarenheter? Detta är enligt mina minnesbilder en i hög grad relevant fråga för 50-talet.

5. Finns det ett mönster i materialet som talar om motsättningar mellan stadskultur och bondetraditioner? Är den nya musiken helt en produkt av storstadsmiljön? Etc.

Vidare:

Var alla internationella impulser konstmusikaliskt präglade?

Det är lätt att tro så, men granskar man närmare hur intryck anammas upptäcker man bl.a. följande:

Mot slutet av 40-talet och några år in på 50-talet är det en tonsättare som i lika hög grad som tolvtonstekniken ger återklang i ny svensk musik: *Bartók*, framför allt då genom stråkkvartetterna. Frågan är dock: väcktes detta intresse bara genom verkens tillämpning av den beethovenska kompositionstekniken med dess raffinerade tematiska processer, gällde det inte också den rytmiska vitaliteten, den inte treklångsbundna melodiken och den (likaså ur den ungerska folkmusiken emanerande) dissonanta harmoniken?

Det fanns sålunda — inte alltid men i vissa sammanhang — ett behov hos tonsättarna att närma sig folkmusikens ursprunglighet, men idiomat hämtades alls inte från den egna folkmusiken utan från *Bartók*. Det fanns m.a.o. *ett folkmusikintresse, legitimerat genom Bartók*. Det sträckte sig f.ö. så långt, att också hans forskningar hörde till det som diskuterades och beundrades.

Detta sagt av "en som var med". Påståendena borde dock ytterligare penetreras. De borde också kunna tas som utgångspunkt för analyser av verk av bl.a. Rosenberg, Blomdahl och Lidholm, och bland de yngre — förutom Carlstedt — även Hans Eklund. Kanske finns det ett samband också mellan *Bartóks* kamarmusik och Allan Petterssons sonater för två violiner? Eller är vissa likheter i dessa verk bara tillfälligheter?

Kom de folkmusikaliska impulserna för övrigt bara genom *Bartók*? Spelade inte också Stravinsky en viss roll? Kanske — på sitt sätt — också Messiaen?

Steket är här inte långt till frågan om förekomsten av *exotism*. Om man beskriver exotismen som en impuls som kommer från en annan kulturmiljö än den egna, skulle redan *Bartókinfluenserna* höra dit — om det nu inte var så att "*Bartókspråket*" vid denna tid blivit till en internationellt vida spridd stil, liksom några år senare den webernska.

Om man begränsar betydelsen av exotismen till att också ge *det sällsynta*, möter vi i den svenska 50-talsproduktionen bl.a. följande:

Bruket av lappiska motiv — som hos Rosenberg och von Koch;



En bild tagen under sändning av programmet *Nattövning*, radions programpunkt för unga diktare och komponister under 50-talet och sena 40-talet. Fr.v. Sven-Erik Bäck, Sven-Eric Johanson, Göte Carlid och Klas-Thure Allgén.

Rytmsk-koloristiska impulser från den sydamerikanska musiken som hos Blomdahl (i baletten *Sisyfos*);

En mera allmän inspiration från "främmande musikvärldar" — den beteckning på det etnologiska materialet som användes på 50-talet, inte minst genom Ernst Emsheimers radioserier — i ett kamarmusikverk som Bengt Hambraeus' *Diptychon* (där en av satserna har rubriken *Mana!*).

Följande associationer ligger då nära till hands:

Finns det inte en exotisk återklang också i vissa verk av Pierre Boulez, t.ex. *Marteau sans maître* och *Pli selon pli*? Och vilken roll har detta tonspråk spelat för en tonsättare som Bo Nilsson?

Etc.

Några frågor skall också ställas om *jazzens* betydelse:

Vi vet, att Göte Carlid på 40-talet ofta gick på Nalen, rörde sig i dansens virvlar och lyssnade till jazzmusiken, vi vet att både Sven-Erik Bäck och Eric Ericson redan tidigt visste att improvisera i jazzstil och att åtminstone Bäck —

i likhet med många av målarna och författarna — hörde jazz på skiva (för många en exklusivitet vid denna tid), vi vet också att Blomdahl ägde en stor kärlek till viss jazzmusik och ofta lyssnade på den (Ellington, Ella Fitzgerald).

Dock:

Hur djupt sökte sig detta intresse i lyssning och spel? Och hur återspeglas det i de unga tonsättarnas verk? I Blomdahl—Lindegrens oratorium I speglarnas sal finns en "scherzosats" med mycket tydliga jazzinflenser (bl.a. pianostämmans boogie-woogie); detta en stämning som finns också i dikten. Men redan över den andra satsen — den sublima "här i denna tystnad" — står beteckningen In modo di "Slow Blues". Också i Danssviten nr 2 för klarinett, cello och slagverk finns ett drag av blues. Erinras bör också om den stora dansscenen i Aniaras första akt.

Frågan om jazzens betydelse för konstmusiken diskuterades mycket på 50-talet. Ett av de mest uppmärksammade — och kritiserade — verken var schweizaren Rolf Liebermanns Concerto for jazzband and orchestra, i André Hodeirs bok Hommes et problèmes du jazz, som kom ut i Paris 1954 och två år senare förelåg i svensk översättning, finns ett kapitel med rubriken Jazzens inflytande på den europeiska musiken, vid en konsert i Nutida Musik i mars 1958 framträdde en jazzgrupp med bl.a. Bengt Hallberg, Ove Lind och Bjarne Nerem, och i det till konserten utgivna tidskriftsnumret (1957/58 nr 5) presenterade Öyvind Fahlström en collageartikel betitlad Jazz: egenart och förvirring.

En analys av detta relationsproblem — följd av ett ingående studium av inte minst de nämnda Blomdahlverken — hör till de mera särpräglade uppgifterna inom de *ackulturationsprocesser* (för att nyttja ett begrepp som kommit i bruk hos oss långt senare) som här belysts.

Ett decennium tecknas här positivt, dvs. genom de drag som odlades. Som en komplettering bör något antydast om det som man — åtminstone under större delen av 50-talet — *inte* möter. Dit hör *surrealismen*. Den hade av målare och diktare debatterats och av de flesta dödförklarats i Prismas introduktionsnummer 1948, i den svenska musiken torde den knappast alls ha haft någon aktualitet. Först i ett verk som Bo Nilssons Ett blocks timme (1958) gör den med större påtaglighet sin entré, inspirerad dels av Boulez' och René Chars Le marteau sans maître, dels av diktaren/målaren Öyvind Fahlström, som svarade för texten till verket.

En annan riktning som inte heller den gör några nedslag i 50-talets produktion är den viskonst som odlades av *Weill* och *Eisler*. Sannolikt spelade här politiska aspekter en stor roll.

2. Budskapen

Ämnesområdet har tidigare berörts i denna studie, då under rubriken *livsuppfattningar som musiken speglar och uttrycker*. Här skall frågorna ytterligare konkretiseras.

Man kunde då och då under 1970-talet läsa och höra, att "avantgardet har inget budskap". Det var en kritik riktad inte minst mot många unga på 50-talet.

I snäv mening är det inte svårt att förstå vad som avsågs. Ett budskap skall — enligt många mening — ha en religiös, politisk eller social/allmänmänsklig adress, ett mål som sällan kan nås om man artikulerar sig genom ovanliga, kanske t.o.m. extrema uttrycksmedel. En patetisk symfoniker som Allan Pettersson, en lyrisk romantiker som Lars-Erik Larsson, en koral- och motettskrivande Sven-Erik Bäck uppfylld av sin kristna tro är i denna traditionella mening budskapsbärare. Men det finns också ett annat sätt att tolka ordet. Vi har under senare år fått lära oss, att de flesta av våra handlingar — kanske alla — är "politiska" i den meningen att de speglar vår miljö, våra kunskaper, våra tankar om det arbete vi har, våra idéer om samlevnad och om liv och död. Detta utan att vi förden skull vill *bära fram* en politisk åskådning.

Sak samma gäller om konsten: *att den alltid är en utsaga om människan*. I denna vidare mening gäller det t.o.m. det elektroniska experimentet. Det berättar för oss, att vi lever i en teknologisk värld, att det finns människor som tror på det meningsfulla i att pröva och söka och — i förlängningen av arbetet — att också ett syntetiskt frambringat verk förmedlar en insikt om människan och den kultur vi lever i.

Kanske att ett sådant resonemang för många framstår som en blasfemi (den elektroniska musiken uppfattas ju av många som "inhuman"). I varje fall som en uttunning av begreppet budskap. Men en sak lär oss denna friare syn: att vi överallt i det som har skapats och som skapas kan möta ett ärende, ett behov av kontakt. Och en livspegel.

Frågor som dessa kan av forskaren provas på olika sätt. Ett av dem har redan presenterats. Det heter i avsnittet om livsuppfattningar, att man kan ställa "en kristen syn mot en mera rationalistisk, en liberal eller konservativ samhällsuppfattning mot en socialistisk, kanske också en anarkistisk, och en musikuppfattning av renodlat estetisk prägel mot en mera etisk, 'samhällsansvarig'".

Jag återkommer till denna uppställning, men vill först uppehålla mig vid en annan möjlighet. Jag hade tänkt pröva dessa utforskningar via *ett urval verk*. I en första grupp kommer vi såtillvida att "göra det lätt för oss" som det gäller kompositioner med text. Här en första serie (listan är i den meningen ordnad i tidsföljd som den äldste tonsättaren nämns först, den yngste sist):

- a. Rosenberg, operan Porträttet (efter en novell av Gogol)
- b. Blomdahl, I speglarnas sal (Lindegren)
- c. " " , Aniara (Martinson—Lindegren)
- d. Bäck, Tranfjädrarna (libretto av japanen Kinoshita)
- e. Lidholm, Canto LXXXI (Pound)
- f. " " , Skaldens natt (Almqvist)
- g. Carlid, Hymne à la beauté (Baudelaire)
- h. Boldemann, visor i urval
- i. Bucht, La fine della diaspora (Quasimodo)
- j. Bo Linde, sånger och visor i urval
- k. Bo Nilsson, Ein irrender Sohn (Oswald)

Urvalet visar på ett brett spektrum: från musikdramatik till visor, från ett textunderlag av internationell räckvidd till svensk idyll, från — i den musikaliska

gestaltningen — tonspråk vid avantgardismens gränslinjer till melodier med rötter i den folkliga musikskatten.

Den självklara uppgiften tycks här vara, att man först noggrant studerar texterna: deras budskap och deras poetiska och dramatiska form. Men också andra infallsvinklar borde kunna prövas, t.ex. att man först ingående "bara" sysslar med tonspråket. För att först därefter "kontrollera" slutsatserna genom ett fördjupat studium av texten.

Varför då just de här upptagna verken (a—k)? Ett motiv är redan nämnt: de stora skillnaderna i form och stilmedel. Men också andra — och viktigare — skäl har spelat in. Några exempel, mycket allmänt beskrivna:

Porträttet och Skaldens natt handlar om konstnärsskapet, Tranfjädrarna och Canto LXXXI skulle kunna kallas moraliteter, I speglarnas sal, Aniara och La fine della diaspora är tidsanalyser, där det inte bara är livsångesten som präglar dikt och musik utan också — dolt eller öppet — politiska tankar. Ein irrender Sohn handlar om döden, liksom vissa av Bo Lindes sånger. I många av Bolde-manns visor dominerar lek och livsglädje. Etc.

Men låt oss göra det svårare för oss!

Det var på 1930- och 40-talen ganska vanligt, att tonsättarna — framförallt de som odlade den diverterande stilen — avböjde att närmare kommentera sina verk. Musiken skall tala för sig själv, hette det. Inställningen kan i många fall kallas både självklar och "sund" — och man kunde då bl.a. hänvisa till den estetiska bibel för många som Carl Nielsens Levande musik utgjorde. Fast Nielsen själv ju var en mästare i att berätta om sina verk! Löper vi linan ut åt det andra hållet, kommer vi fram till 70-talets s.k. metamusik (som hos bl.a. Jan W. Morthenson), där — kanhända med någon överdrift beskrivet — en komposition består av två olika, jämbördiga artikulationer: kommentaren och partituret.

Vi som är åhörare och interpret kan aldrig säga: detta är bara toner. Det finns alltid ett uttryck och en avsikt att lyssna fram.

Mot bakgrunden av detta resonemang presenteras här ytterligare en verklista. Den upptar — för en analys och en prövning av budskapet — endast "absolut" musik. Men också denna "talar" ju!

Grupperingen är genremässig — som en närliggande möjlighet: att jämföra ett symfoniskt epos med ett stycke intim kammarmusik kan ju bli direkt vilseledande.

- a. Rosenberg, violinkonsert nr 2
- b. Lars-Erik Larsson, violinkonsert
- c. Bäck, violinkonsert
- d. Eklund, Musica da camera op. 10
- e. Wirén, symfoni nr 4
- f. Allan Pettersson, symfoni nr 2
- g. Bucht, symfoni nr 4
- h. de Frumerie, pianotrio nr 2
- i. Blomdahl, trio för klarinett, cello och piano
- j. Hallnäs, Stanze sensitive, pianotrio
- k. Stig Gustav Schönberg, Lacrimae Domini för orge.
- l. Hambræus, Konstellationer 1 för orgel

Finns det en stilmedlens ideologi? Vad utsäger t.ex. bruket av romantiska tonfall ställda mot allusioner på barocken, mot fascinationen inför de nya medlen, mot intresset för det folkliga?

Vad "betyder" det, att ett symfoniskt verk får tona ut i stillhet eller att det starkt och expansivt får kulminera?

Vad "betyder" det att vissa tonsättare ger sig hän åt *stämningar*, andra åt att forma och utveckla *strukturer*? (Blomdahl — den strukturmedvetne — talade sällan om idéer, oftare om *materialen*.)

Vad "betyder" det att följa traditionen eller förnyelsen, när man skriver för orgel: att man å ena sidan ser instrumentet som en förmedlare av religiösa budskap, å den andra som "bara" ett instrument — som frigjorts från sin kyrkliga funktion? Men behöver strävan efter nya klangmedel på instrumentet innebära att man vänt ryggen åt ett trosärende?

Vilket stöd får man inför analysproblem som dessa av verkkommentarer och programförklaringar? (Se bl.a. uttalanden i Nutida musik, årg. 1—3.)

Etc.

Vi kan snabbt göra vissa enkla iakttagelser och påståenden. Ju djupare vi söker oss, desto svårare torde det i många fall bli att på saklig grund hävda någonting — inte minst som våra egna skiftande upplevelser spelar in i tolkningarna. Å andra sidan: bör man avstå från att syssla med det som inte exakt låter sig bevisas? Är inte reflektionerna och samtalen kring verken och de här formulerade arbetsuppgifterna berikande nog för att vi skall nå längre in i förståelsen av ett gångt skede? Och är inte möjligheterna ganska stora, att vi med detta sätt att arbeta kan finna nya och väsentliga infallsvinklar och därigenom ny kunskap?

Också forskning är sökande — och att hålla tanken klar.

Ytterligare några uppgifter, då i anslutning till de punkter som formulerades i första delen av denna föreläsning:

1. Där talades bl.a. om en "kristen syn ställd mot en mera rationalistisk". Bakom detta döljer sig, att flera av de unga tonsättarna och instrumentalisterna i Måndagsgruppen kom från kristna, oftast frikyrkliga miljöer. Men inom kretsen fanns också de som hade en mera rationalistisk, naturvetenskapligt orienterad livssyn: främst då Blomdahl. En fråga blir givetvis, om dessa stora olikheter kan avlyssnas i deras respektive verk och i deras val av texter, när det gäller verk med vokala inslag.
2. Många av dessa musiker var ju verksamma också på annat sätt i kulturlivet, och hur präglade då dessa så olika livsuppfattningar deras tänkande och handlande? Något av en skärningspunkt för vidare analyser skulle kunna vara att se hur man ställde sig i den stora *tro- och vetandebatt* som var ett av de mest dominerande dragen i svenskt kulturliv åren kring 1950: Ingemar Hedenius och flera av filosoferna mot de svenska teologerna.
3. En annan skärningspunkt är mera av politisk art: hur man förhöll sig till det "kalla kriget". Finns det här ett samband mellan politiska sympatier och musikestetiska ställningstaganden? Och fanns det "tredjeståndpunktare"? Till ytterlighet förenklat (och förgrovat): Om man mottog djupa intryck av Sjostakovitjs verk, innebar då det att man sympatiserade med den sovjetryska estetiken? Om man lät sig gripas av Weberns verk, uteslöt det kommunistiska sympatier? — — — Vad finns det för övrigt (i relation till dessa problemställningar) för utsagor i ett verk som Alban Bergs Wozzeck, ett verk

som mot slutet av 50-talet stod i centrum för mångas intresse och starka upplevelser? (I fallet Sjostakovitj är det här givetvis viktigt att inte alls låta undersökningen färgas av den förändrade bild vi får genom hans 1979 utgivna Vittnesbörd.)

Därtill: finns det under denna tid ett samband mellan en tonsättares sociala utgångspunkter och hemhörighet och hans formspråk (som i stor utsträckning inom i varje fall den något äldre litteraturen)?

4. Frågor som dessa för oss över till ännu ett karaktäristiskt drag i 50-talets musikskapande: *de pedagogiska strävandena* — som i Lars-Erik Larssons concertinor, Lidholms A cappella-bok, Blomdahls Liten stråkkvartett, Sven-Eric Johansons körvisor, Bäckes musik för barn etc. Man kan i varje fall bland de yngre tonsättarna här tala om ett 40-talets stora folkbildningsintresse i förlängning. Hit hör också Fylkingens barnkonserter och Birgitta Nordenfelts insatser för den nya musiken i elementarpedagogiken.

Det kan nämnas, att den del av min ovannämnda Darmstadt-föreläsning (se s. 56) där dessa strävanden beskrevs och exemplifierades väckte en viss förundran. Välbe-tänkt, efterblivet, socialistiskt ... ungefär så gick resonemangen.

5. Musikantisk lek, kontakt för tro och uppbyggelse, fascination inför nya upptäckter, idyllens och de lyriska stämningarnas återkomst, att tolka tidens ångest, musikpedagogisk nybyggariver: vad allt kan inte det musikaliska verket uttrycka!

Men också idén om den *rena* konsten. Den synen på musiken finner vi också inom litteraturen. Omdiskuterad blev i slutet av 40-talet Ragnar Bengtssons essä *Seminaristen och klanglådan* (i *Prisma* 1948). Ingen artikulering genom ord kan dock jämföras med den dikt — *Att renodla känslan* — som Gunnar Ekelöf publicerade i Dagens Nyheters julnummer 1957, en av de skönaste om musik på svenska:

Att renodla känslan
äga den utan objekt
förmimma den i en talseries flykt
abstrakta världens relativitet
musik
I böjningar av melodiers verb
in mot varann, ut ur varann
Celesta grammatik!
Att äga lidelse utan passion
passion utan lidande:
Verklighetsflykt till verklighet!
O konst för konstens skull!

3. *Interpreter och entusiaster; nya konsertserier*

På våren 1962 anordnade Musikhögskolan i Stockholm i samarbete med Sveriges radio och Musikaliska akademien en kompositionsstudio, där unga tonsättare skulle få sina verk pröva och diskutera. Radiosymfonikerna spelade, Herbert Blomstedt dirigerade.

Under repetitionernas gång steg irritationen mot de utvalda kompositionerna och en diskussion mellan berörda parter blev nödvändig. Notation, nya och avvikande instrumenteffekter, formuppbyggnad, konstnärliga kvaliteter, musiker-nas arbetsvillkor och ansvar, tonsättarutbildningen och åtskilligt annat kritise-rades, förklarades och försvarades under allt mer kaotiska former och med allt hetsigare tonfall. Den klingande slutredovisningen — konserten — kunde en-dast komma till stånd genom dirigentens vilja och övertygelse.

Situationen är inte unik, och möjligen kan man se de fräna utfallen under

denna workshop som en utlösning av länge dold oro. Under närmare ett decen-nium hade den nya musiken spelat en allt större roll i varje fall i Stockholms musikliv, och valet av verk hade inte alltid styrts av någon större försiktighet gentemot ensemblerna. Grundtanken hade istället varit att spegla utvecklingen, och att — som sällan tidigare varit fallet — verkligen stödja tonsättarna, inte minst de unga: med andra ord att ge nuets röster en plats i fokus.

Dagspressen gav knappast oväntat större utrymme åt de upprörda stämningar-na än åt verken, och när arbetsveckan någon gång förs på tal är det debatten snarare än idéerna och de klingande resultaten som man minns.

Inte heller detta är unikt. Men det måste samtidigt med enfass påpekas, hur un-der 50-talet den moderna musiken hade burits fram av en skara entusiaster — instrumentalister, sångare och dirigenter — som med inlevelse, intelligens, öp-penhet och ansvarskänsla inför den konstnärliga utvecklingen ständigt var be-redda att studera de nya verken, inte sällan ovanliga i både tonspråk och notation.

Låt oss sålunda genast slå fast: i beskrivningen av 50-talets nya musik — ra-dikal eller traditionell, av moderna klassiker eller unga debutanter — spelar *interpreterna* en mycket framträdande roll och borde därför ägnas stor uppmärk-samhet även av forskarna. Det handlar ju om inte annat om ett så viktigt kapitel som "vår tids uppförandepaxis" (därtill från och med detta decennium mera allmänt dokumenterad i inspelningar).

Materialet är rikt. Jag väljer därför i den fortsatta framställningen endast någ-ra få händelser som tycks särskilt belysande. Kanske att urvalet är högst subjek-tivt, kanske att andra skulle vilja stanna vid helt andra insatser.

Inom *musikdramatiken* är de två uppsättningar på Kungl. teatern som till-drar sig ett särskilt intresse: Alban Bergs *Wozzeck* våren 1957 och Blomdahls *Aniara* våren 1959. I båda fallen med Sixten Ehrling som dirigent, Göran Gen-tele som regissör och Sven Erixon som scenograf.

Aniarauppsättningen har som svenskt verk fått en viss dokumentarisk belys-ning, däremot inte *Wozzeck*, fastän denna föreställning är den stora pionjärinsat-sen för både solister, kör och orkester. En "totalbeskrivning" — av verk, instu-dering och uppsättning, slutgiltig föreställning, publik- och pressreaktioner — är kanhända svår att göra efter drygt två decennier, men mycket material finns att bygga på (även inspelade föreställningar). Överhuvudtaget kan man efter-lysa — möjligen som samarbetsprojekt mellan teater- och musikkforskning — just sådana totalbeskrivningar.

*Wozzeck*uppsättningen ger en rad andra associationer till 50-talets musikliv, sett ur interpretens synvinkel:

Sixten Ehrlings insatser alltifrån den uppmärksammade instuderingen av Vår-offer i Konsertföreningen i februari 1950, vidare hans uruppföranden av Blom-dahls och Lidholms symfoniska verk och större körkompositioner —

Raden av betydande *sångare* — Elisabeth Söderström, Kerstin Meyer, Marga-reta Hallin, Barbro Ericson, Erik Saedén, Ragnar Ulfung, Arne Tyrén, Sven-Erik Wikström, Anders Näslund m.fl. — som med en i flera fall unik känsla för olika stilarter (från Monteverdi till Webern) och med djupt personligt engage-mang gjorde nyhetssträvandena möjliga.

Hur f.ö. hade de skolats till denna skicklighet och medvetenhet? Ett av svaren är att flera av dem tidigt hörde till kretsen kring Eric Ericson och Kammarkören och där hade lärt sig att fungera som "sjungande musiker" och inte bara som egocentriskt inriktade solister. Men ytterligare svar måste finnas.⁷ Och hur förklara att vi i stor utsträckning kom att förlora denna skicklighet och denna öppna estetiska inställning inom de närmast följande generationerna? Handlar det bara om individuella särdrag? Handlar det inte också om "rörelser i tiden"? Vi kan skönja en liknande förändring, en liknande avvisande hållning även på det instrumentala området. Eller är det kanske så att en skeptisk inställning är den normala, entusiasmen en följd — bl.a. — av önskan att bryta krigsårens isole- ring? I så fall något av en parallell på svenska villkor till situationen i Darmstadt.

Det finns en ganska allmänt spridd uppfattning, att den nya musiken är "osång- bar". Iakttagelsen har stundom sitt berättigande — men är ändå alltför snäv. "Osångbar" kan den vara i den betydelsen, att visan och den melodiska solo- sången inte har haft någon blomstringstid under senare decennier, men ovokal är den långt ifrån — för dem som äger de tekniska resurserna. Både produktionen av verk, där de vokala stundom hör till de mest inspirerade, och sångare som de ovannämnda motbevisar tesen om det "osångbara".

En av de viktigaste insatserna för den nya vokalmusiken har redan nämnts: *Kammarkören* med *Eric Ericson* som ledare. Här skapades förutsättningarna för den nya svenska a cappellaodlingen: av Nystroem, Rosenberg, Lidholm, Bäck, S. E. Johanson m.fl. Men väsentligt vid en analys av verksamheten vore också att skärskåda de nya ideal i fråga om tonbildning, stämkaraktär, gehörsskolning m.m. som också hör till bilden.

I vårt historiska perspektiv kan vi lätt se, hur denna körverksamhet — med dess klangideal, stigande skicklighet och intresse för ny musik — sprider sig som ringar på vattnet över hela landet. Vi glömmer då lätt, att också andra körin- satser på 50-talet vore värda sin dokumentering. Jag tänker då inte bara på Gösta Ohlins insatser i Göteborg och Hans Åstrands i Malmö utan också på Opera- kören, som redan på våren 1953 hade varit med om att uruppföra Blomdahl — Lindegrens I speglarnas sal, dvs. för de flesta av körsångarna helt nya strukturer.

I 1970- och 80-talens musikutbildning spelar den nya musiken en allt större roll. Situationen på 1940-talet var en annan. När man någon gång mötte ett nytt verk vid Musikhögskolans elevkonserter, var det i allmänhet på elevernas initiativ och ansvar. Under 50-talet förändras bilden steg för steg. Vår tids musik får en plats även i den högre musikutbildningen, men framförallt tas utanför Musikhögskolans och Musikaliska akademiens verksamhet ett par initiativ som i större skala skulle gagna framförandet av nya verk, i båda fallen med radion som garant. Det gäller dels den av Sven-Erik Bäck ledda Kammarorkestern 53, en motsvarighet till Kammarkören, dels musikskolan på Edsberg (under de första åren förlagd till Örby slott söder om Stockholm).

Men radions kursverksamhet utvecklades också efter andra riktlinjer, inte

minst att man vid ett par tillfällen bjöd in framstående utländska stråkkvartett- instruktörer: Istvan Ipolyi och — av särskild betydelse för interpretationen av den nya musiken — den genom Bartóks och Schönbergs kammarmusik så beröm- de violinisten Rudolph Kolisch (våren 1955).

I svensk stråkkvartetthistoria fick dessa veckor för Kolisch ett högst anmärk- ningsvärt resultat: *Kyndelkvartettens* instudering av Alban Bergs Lyriska svit, påbörjad i Stockholm och avslutad under följande sommar, då ensemblen spe- lade för Kolisch under dennes ferieuppehåll i Österrike.

I mars 1956 — vid en konsert i Fylkingen, då även Ernst Křenek medverkade — spelades Lyriska sviten för första gången av Kyndelkvartetten. Därmed hade ensemblen än mer än tidigare markerat sitt stora intresse för den nya musiken. Det skulle under de närmast följande åren bl.a. ta sig uttryck också i uruppfö- randena av Rosenbergs stråkkvartetter nr 7—12 (man hade tidigare även nr 1, 3, 5 och 6 på repertoaren).

Kyndelkvartetten och den nya musiken är ännu ett ämne värt sin speciella studie.

Instuderingen av Lyriska sviten väcker andra associationer. Verket hade redan i början av 50-talet spelats i Fylkingen vid ett gästspel av Végh-kvartetten, en snabbt förbiglidande upplevelse. Hur mycket mer för ett musikliv betyder det då inte att verk som t.ex. denna Bergkvartett framförs av musiker i våra egna led? Att insikten att studera in dem, att fördjupa sig i dessa uttrycksvärldar och att förmedla dem vid konserter finns som *ett konstnärligt-pedagogiskt kapitel i vårt eget musikliv?*

De stora publika framgångar som Kyndelkvartetten hade med Lyriska sviten riktar uppmärksamheten också mot ett annat drag i arbetet för den nya musi- ken under 50-talet. Om man i våra dagar ofta renodlat väljer ur de senaste årens produktion, var repertoartankarna efter det andra världskriget delvis andra. En mycket stor del av den moderna musiken hade aldrig spelats i vårt land vid of- fentliga konserter. Det betydde att programmen ofta innehöll verk också av *de moderna klassikerna* — som nyheter! Det kunde vara Bartóks sonat för två pia- non och slagverk och Stranvinskys Les noces, det kunde vara Weberns stråkkvar- tetter, pianomusik av Messiaen och några av Varèses kammarmusikverk.

Information, upplevelser och fördjupande studier kunde gå samman i ett.

Ytterligare ett problem för penetrering:

Svenska orkestrar var på 50-talet ännu ovana vid den nya musiken. Få verk spelades — inte alltid under de mest insiktsfulla dirigenterna — och av skolning hade de flesta musiker ingenting att falla tillbaka på. Ingen orättvisa begås, om vi konstaterar att spelkvaliteten ibland var diskutabel, låt vara att detta ofta kom att stå klart först sedan man vid resor och besök vid musikfester fick höra hur det egentligen borde låta.

På våren 1954 besökte Blomdahl USA. En av hans viktigaste upplevelser blev att uppförandekvaliteten där var så förkrossande överlägsen den svenska. Lik- nande iakttagelser kunde göras vid en del ISCM-fester, inte minst den i Baden-

⁷ En första penetrering av problemet möter man i Ulla-Britt Edbergs artikelserie "Järngänget" i *Nutida musik*: nr 1 med Kerstin Meyer i 1978/79 nr 1 s. 16—23, nr 2 med Erik Saedén i 1978/79 nr 2 s. 46—50 och nr 3 med Elisabeth Söderström i 1979/80 nr 4 s. 23—27.

Baden 1955, då den just för sina tolkningar av den nya musiken så berömda Südwestfunkorkestern med Hans Rosbaud som ledare stod för värdskapet.

Upplevelserna blev till tankeställare. En av de viktigare utvecklingslinjerna i det svenska musiklivet på 50-talet blev också *förbättringarna av orkesterspelet*: ett synnerligen vidlyftigt ämne som gäller även organisationsformer och pedagogiska initiativ.

Också följande frågor — som är av betydelse om man vill syssla med relationerna orkesterspel—kammarmusik — hör till bilden:

Under 40-talet och ganska långt in på 50-talet fanns det en ganska vitt spridd entusiasm för kammarmusik bland svenska musiker — inte minst om repertoaren var nya verk. Mot slutet av decenniet tunnades denna aktivitet ut. Frågorna är då:

Hur mycket i det tidigare intresset berodde på att musikerna sökte alternativa verksamhetsområden till ett konstnärligt ganska torftigt orkesterarbete (jag tänker här i första hand på radions underhållningsorkester, symfonikernas föregångare)? Hur mycket berodde senare under decenniet på att musikerna kände ett begynnande främlingskap inför den radikala musiken? Hur mycket berodde på att kammarmusikföreningarna i allmänhet hade ytterst små ekonomiska resurser och endast kunde betala symboliska honorar? Och — sist men inte minst — hur mycket berodde på att inriktningen mot ett alltmer kvalificerat orkesterspel i så hög grad tog musikernas intressen och krafter i anspråk, att arbetsdagen därmed var fylld?

Låt oss samtidigt inte glömma, att man i vissa kretsar — i synnerhet bland de unga musikerna kring Sven-Erik Bäck: Lars Frydén m.fl. — tog avstånd från symfoniorkestern både som klangmedium och arbetsmiljö. Men ännu fanns ingen Regionmusik, som kunde engagera både stråkkvartetter och blåsarkvintetter. Konflikten mellan försörjningsansvaret och förverkligandet av den personliga konstnärsdrömmen hade fått ännu en nyans.

I detta avsnitt — Interpreter, entusiaster — dominerar beskrivningarna och påståendena över frågeställandet. Men bakom var och en av dessa beskrivningar döljer sig fängslande forskningsuppgifter. Det är — givetvis — av intresse att Sixten Ehrling i decenniets början dirigerade Våroffer (för första gången i Sverige sedan 1937!), men det är också av intresse att veta hur han studerade in verket, hur musikerna löste de för dem vid denna tid helt nya speltekniska problemen, hur publiken reagerade etc. En interpretation är inte bara slutresultatet utan också arbetet fram till målet. Och musikliv är inte bara en serie uppvisningar utan också det dagliga arbetet, stämningarna, diskussionerna, aggressivitet och entusiasm, uppgivenhet och gripenhet.

50-talet blev *de nya konsertseriernas* decennium. Detta sammanhänger i stor utsträckning med den moderna musiken, som på olika orter behövde sitt eget forum. Till de frågor som bör intressera forskaren hör:

1. Beskrivning och bedömning av *målsättningarna* med dessa aktiviteter. Men varje konsertverksamhet — om av traditionellt snitt, om för ny musik eller för tidig — bör också analyseras ur andra aspekter. Här de viktigaste frågorna:
2. Hur såg *programställningen* ut? Synnerligen upplysande vore, om det fanns kvar olika

programskisser. En konsert genomgår ofta en lång rad metamorfoser; gäller det den nya musiken kan processen bli mycket invecklad. Det beror bl.a. på, att man till mycket hög procent arbetar med okända storheter: ouppförda verk, beställda verk etc. Hur finna en god balans mellan dessa? Hur ordna dem så i programmet, att de hjälper varandra inför lyssnaren? Hur med relationen mellan idén att vilja informera och idén att välja sådan musik inför vilken man känner en personlig övertygelse? Hur med musikertillgången? Många gånger förekom det säkert, att programidéer måste skrinläggas, därför att man inte kunde finna de rätta interpreterna.

3. Hur med *arbetsformerna* i styrelse, programråd, grupp som skulle verkställa?
4. Vilka *musiker/sångare* engagerade man? Kom de ur en trängre krets eller sökte man dem fritt i musiklivet?
5. Vilka var de *ekonomiska* resurserna? Uppträdde man gratis? Om inte: på vilka nivåer låg gagerna? Hur mycket gick till reklam, tryck, lokal, notmaterial etc? Vilka bidrag fick man — t.ex. från Föreningen svenska tonsättare — och förekom det bl.a. där debatter om huruvida föreningarnas programval verkligen motsvarade bidragsgivarnas önskemål?
6. Hur med publiken (dess sammansättning och reaktioner) och hur med pressen? Etc.

De föreningar och konsertserier som det här gäller är alla kända och har fått sin historia beskriven i nya Sohlmans. Här därför en ytterst kortfattad presentation med några källinformationer och några kommentarer:

Fylkingen — som började sin verksamhet redan 1933 — är från slutet av 40-talet, då den nya musiken helt börjar dominera programmen, länge den viktigaste institutionen, den röda tråden. Hur programmen utformades, alltmer i avantgardistisk anda, kan studeras i den redan nämnda minnespublikationen: *Fylkingen* 1933—58 (med Gunnar Larsson som redaktör).

Nutida Musik — som började sin verksamhet på hösten 1954 — var tänkt som en symfonisk motsvarighet till *Fylkingen*. Initiativtagare var Blomdahl, som vid denna tid tillhörde Konsertföreningens programråd. *Nutida Musik* var under några säsonger ett samarbetsprojekt mellan Konsertföreningen och Radiotjänst (så småningom med radion som ensam ansvarig). Om de tidigaste säsongernas program, se tidskriften *Nutida musik* 1960/61 nr 1.

Ett viktigt drag i planeringen av konsertserien var ambitionen att till Stockholm inbjuda berömda interpret av ny musik, detta för att garantera goda framföranden och en skolning av musikerna. Till dessa dirigenter hörde — förutom Sixten Ehrling och Siegfried Naumann — Hermann Scherchen, Bruno Maderna och Ernest Bour.

Den svenska sektionen av ISCM (International Society for Contemporary Music) — den ärevördiga samarbetsorganisationen med sina årliga musikfester och sina många mindre konsertserier världen över — ingick i början av 50-talet arbetsunion med *Fylkingen*. Viktigast att notera är dock *världsmusikfesten* i Stockholm i juni 1956, den första stora manifestationen för modern musik i Sverige, anmärkningsvärd — även internationellt — som alla de stora Stockholmsinstitutionerna samarbetade med entusiasm för uppgiften: radion, Konsertföreningen, Operan och givetvis även ISCM-sektionen/*Fylkingen*.

Också denna musikfest hör till tänkbara forskningsämnen, tacksam att studera

inte minst ur planeringssynpunkt: från Sten Bromans grundläggande promemorior och juryarbetet till genomförandet av konserterna.

Med Fylkingen som förebild tillkom 1951 även en kammarmusikförening i Göteborg: *Levande musik*, där bl.a. Guido Vecchi, Rolf Davidson och några av stadens tonsättare — Hilding Hallnäs och Sven-Eric Johanson — skulle göra betydande insatser.

1960 (men planlagda under slutet av 50-talet) tillkom ytterligare två samman slutningar: *Ars nova* i Malmö med Folke Abenius, Ulf Björlin, Ingvar Wieslander och Hans Åstrand som stiftare och *Samtida musik* i Stockholm med Jan Carlstedt som drivande kraft, den senare en frondering mot Fylkingen. Den motsättning som länge funnits i den unga svenska musiken blir här fullt tydlig: Fylkingens avantgardistiska inriktning ställd mot en estetik av mera traditionsbevarande typ.

Det återstår att säga något också om den institution som under senare hälften av 50-talet skulle bli den viktigaste för den nya musiken: *radion*. Här fanns en tradition att bygga på alltifrån 1930-talet (då stora beställningar lades ut på bl.a. Lars-Erik Larsson och Rosenberg). I slutet av 40-talet hade den unge producenten Magnus Enhörning tagit initiativet till ett par serier för unga tonsättare, han tillhörde också redaktionen för Nattövning ("litterärt och musikaliskt tills ni somnar"). Den första större insatsen blev dock samarbetet med Konserterföreningen i Nutida Musik-serien (1954), följt av stora åtaganden i samband med ISCM-festen 1956. Samma år bildades en konsultgrupp för programfrågor (Blomdahl, Leygraf, Wallner), engagerades Ingvar Lidholm som chef för kammarmusiksektionen och lades nya stora kompositionsbeställningar ut. 1957 tillkom Nutida Musik-tidskriften. Inom Teatersektionen (med Palle Brunius som chef) togs den nya musikdramatiken upp, även här genom beställningar: t.ex. Bäckes Tranfjädrarna och Rosenbergs Porträttet.

Radion hade — i mycket efter tyskt mönster — blivit den ledande institutionen för ny musik, även inom det offentliga konsertlivet i Stockholm: förutom Nutida Musiks symfonikonserter också mycket uppmärksammade kammarmusikaftnar i det nyöppnade Moderna museet på Skeppsholmen.

Detta var en vinning för tonsättarna, men man kan nog också fråga sig om inte denna radions aktivitet av andra konsertinstitutioner i landet tolkades som en möjlighet att "slippa ta ansvar" för den nya musiken.

Till sist några principiella frågor — flera av dem kända för var och en som sysslar med programsättning:

1. I de traditionella konsertserierna har det länge varit så — och blir troligen alltmer — att dirigenter och solister själva ställer villkor om repertoaren. Detta är ett av skälen till att man i dagens läge spelar så få moderna verk (utanför standardrepertoaren) och så få svenska. Hur var det på 50-talet? Fanns det här andra nyanser?
2. Det fanns i varje fall inom Nutida musik en idé, att ett verk skulle kunna vandra från ett uruppförande (eller ett första svenskt framförande) in i den traditionella repertoaren. Hur blev det med detta? Är det en unik situation, när Weberns Sex orkestertycken op. 6 efter ett första uppförande i Nutida musik i januari 1959 åter togs upp vid en vanlig symfonikonsert med Filharmonin i mars året därpå (och därefter fram till dags dato 10 ggr)?

3. Är det överhuvudtaget en god idé, att ge konserter med bara ny musik? Många tyckte och tycker inte så. Även bland dem som arbetar för vår tids tonsättare. Men vilka vore alternativen? Kan och vill man inom ramen för de traditionella serierna verkligen få det utrymme som ger den aktuella produktionen ett livsrum? Därtill: kan inte alltför djärva kast i stil och uttryck mellan de spelade verken störa lyssnandet?
4. Med vilken nationell självständighet utformade de svenska föreningarna sin verksamhet? Hur med påverkan från t.ex. ISCM, de tyska radiostationerna, de amerikanska universiteten? Med andra ord: hur med den egna idékraften i det svenska musiklivet?
5. Fanns det en särskild 50-talsprofil i programsättningen? Vi har redan berört den roll som de moderna klassikerna spelade men även i andra avseenden — stilistisk enhetlighet, stilistiska kontraster, kompositionsafnär med en enda tonsättare osv.?

Det heter i art. Sverige i nya Sohlmans, att karaktäristiskt för 1970-talets musikliv var bl.a. den ökande byråkratiseringen: "*Musikämbetsmannen* blir en allt viktigare person."

Som ansvarig för denna del av artikeln kan jag här "avslöja", att formuleringen kom till inte minst med 50-talets arbetsförhållanden i tankarna, en tid då vi möter de i rubriken till detta avsnitt nämnda "entusiasterna" inte bara bland tonsättare och tolkar utan också bland andra "musikarbetare" som var med om att ta initiativ till och ansvar för utformningen av de i föregående avsnitt nämnda kammarmusikföreningarna.

Som kontrast till dagens institutionalisering — så ofta diskuterad av utredare och sociologer — vore det av värde att också försöka beskriva vilka arbetsformer och arbetsinsatser som gällde inom t.ex. Fylkingen, ISCM och Levande musik. Det handlar här om praktiskt taget alltid oavlönade insatser, om hur mycket som kunde uträttas med ytterst små medel (tjänsterum, sekreterare, bestämda arbetstider, telefoner, apparaturer var okända begrepp), om kontakter som togs mera på personlig bas än på institutionell, om ett slags "konstnärlig samlevnad", där gränserna mellan olika kategorier — tonsättare, tolkar, forskare, pedagoger och organisatoriskt ansvariga — hade suddats ut.

En tid för idealister — men inte i en filosofisk mening utan i fråga om konstnärlig livssyn och arbetsglädje.

Under förra hälften av detta sekel — i synnerhet under Stenhammars och Tor Manns år som kapellmästare — ägnades den samtida musiken stor uppmärksamhet också i Göteborgs musikliv. Så som 50-talets musikliv här beskrivs verkar Stockholms roll ha varit den helt dominerande. (Sten Bromans ökenamn "Stockkonservativholm" var inte längre relevant.) Stämmer detta verkligen vid en närmare analys? Och om det stämmer, varpå berodde då det?

En beskrivning av den moderna musikens villkor även utanför Stockholm hör till de angelägna uppgifterna. Hur i Malmö, Norrköping, Gävle? Hur i Lund och Uppsala, universitetsstäderna? Hur vid Folkliga musikskolan i Ingesund vid Arvika?

Till villkoren borde då inte höra bara förteckningar och procentsatser utan också den alltid lika centrala frågan, om vad det är i den nya musiken som fascinerar och som "tar emot". Är det ett tonalitetsproblem, är svaret att söka i

relationerna dissonans—konsonans, enkelhet—komplikation, mildhet—våldsamhet?

Kanske är vi för sent ute med en analys av dessa problem. Lyssnarerfarenheterna har ju under de senaste decennierna starkt förändrats: genom massmedia, genom den på sitt sätt nya klangvärld som vi möter i popen.

4. Skrifterna, språket

Verk analyseras, likaså samspelet mellan musiken och samhället, likaså — om än i mindre omfattning — tolkarnas roll och musikvetenskapens utveckling. Sällan däremot hur forskare och skriftställare använder sitt språk, *det språkligt kompositöriska*.

Detta är den ena sidan av den tänkta forskning som här till sist skall skisseras. Den andra — och den som givetvis måste vara utgångspunkten — gäller 1950-talets *skrifter om den nya musiken*. Hans Eppstein behandlar i sin föreläsning det material som presenterades i de vetenskapliga publikationerna, men — handen på hjärtat! vi som är forskare — det är långtifrån alltid som vi just i dessa sammanhang möter de viktigaste texterna, de som förmedlar de tankar och upplevelser och kunskaper som artikuleras genom de nya uttrycksmedlen.

Under 50-talet kom — som redan nämnts — litteraturen om den samtida musiken att för första gången få en framträdande roll i det svenska musikskriftstället, och det i en sådan omfattning att vi här endast *punktvís* kan belysa den.

Bland de böcker det här gäller vill jag särskilt framhålla 1. *Modern nordisk musik*, 1957, volymen med tonsättarnas egna verkanalyser, och 2. *Erkänn musiken!* från samma år, "vitboken" som dokumenterar den stora debatten om den nya musikens framgångar och kriser. Av liknande större material vore det av värde att också studera 3. de samlade texterna kring operan *Aniara*, 1959. Det gäller här inte bara programartiklar och recensioner utan också efterföljande analyser, enkäter m.m. Aldrig i detta land har musikedramatiken så mångsidigt och så ingående belysts.

Jag vill också nämna ett antal fristående studier och kapitel. Här ett urval:

Av Nils L. Wallin dels *Analysproblem i Béla Bartóks stråkkvartetter* (Prisma 1950: III), dels *Nya musikaliska formsträvanden* (i volymen Ny kunskap, 1952), ett kapitel med vida referensramar: från citat ur Scholia enchiridis till en analys av Schönbergs Orkestervariationer op. 31. Det är två texter som det senare knappast finns några motsvarigheter till i vårt land.

Av Ingmar Bengtsson kan isynnerhet nämnas kapitlet om *Stilkritik* i avhandlingen om J. H. Roman och hans instrumentalmusik, 1955. Fastän det rör sig om äldre musik är framställningen genom sina inträngande formanalytiska resonemang i hög grad läsvärd även för den som arbetar med den nya musiken. Dessa kapitel är också ett exempel på de maximala satsningar som man då och då möter under 50-talet.

Av Bengt Hambraeus slutligen bör erinras om ett flertal kortare artiklar, bl.a. *Några stildrag i den nya italienska musiken* (om Dallapiccola, Nono m.fl.) i Musikrevy 1954, *Spel med punkter och färger* (om Webern) i Röster i radio 1955, *Tradition och förnyelse* (om ISCM-festen i Stockholm) i Ord och bild 1956 och *Elektronisk musik* i samma tidskrift 1957. — Det förekom, om än inte offentligt, en ganska skarp kritik mot dessa artiklar för deras språkliga svårbegriplighet, något som dock i stor utsträckning kan

reduceras till författarens bruk av en ny och för de flesta läsare helt obekant terminologi. (Jag återkommer nedan till detta problem.)

Beträffande målsättningar och stilmedel koncentrerar jag mig på ett material som hittills i denna föreläsning skjutits i bakgrunden, nämligen *dagspressen*, och väljer då fyra skribenter som — tycks det — gick mycket olika till väga:

Moses Pergament (Aftontidningen, Stockholm) — som under 50-talet liksom tidigare ofta utgick från sin egen konstnärliga idévärld och spelade mer på sina fantasifulla reaktioner än på den sakliga beskrivningen;

Sten Broman (Sydsvenska Dagbladet, Malmö) — som i högre grad än de övriga inriktade sig på den samtida musiken, inte minst i samband med de årliga ISCM-festerna. Hans signum var dock varken resonemanget eller den fantasifulla reaktionen utan det "raka påståendet";

Ingmar Bengtsson (Svenska Dagbladet) — som i sina vetenskapliga texter ännu kunde använda den traditionstyngda humanistiska forskningens språk (bl.a. med pluralis på verben) men i sin journalistik skrev livfullt och åskådligt, dock alltid med en betoning av den sakliga informationen och av resonemang kring de aktuella problemen;

Yngve Flyckt (Expressen) — som i högre grad än de flesta förnyade den svenska musikjournalistiken genom lyssnarspalter, skivrecensioner, personliga debattartiklar men också — i enlighet med sin tidnings breda målsättning — ofta skrev på den språkliga effekten. Det "nerviga" fick inte sällan dominera över det sakliga.

Dessa porträtt kan förvisso kallas svepande, men de tecknar viktiga drag i resp. profiler.

För den som vill ägna sig åt "invektivforskning" kring den nya musiken, rekommenderas ett studium av de två Aftonbladssignaturerna T.N. (Teddy Nyblom) och G.G. (Gunnar Gezelius). Det är en riklig flora.

I mitt arbete Musiksvenska (1973) finns på s. 163—164 sju citat ur recensioner av ett svenskt verk, spelat i Stockholms konsertförening i mars 1924. Arbetsuppgiften är att genom analys av texterna få fram en saklig beskrivning av den musik som hade framförts. Det intressanta med uppgiften är därtill, att verket senare drogs tillbaka av tonsättaren (det gäller Hilding Rosenbergs Kammar-symfoni) varför beskrivningarna i recensionerna är de enda informationer vi har om tonspråket och formbyggnaden. Textgenomgången visar då på en väsentlig skillnad i attityd till det journalistiska uppdraget — och därigenom också till den språkliga gestaltningen — mellan äldre och yngre kritiker och framförallt mellan tonsättarna och de akademiskt skolade skribenterna.

Exemplet kan ge en vägledning om de uppgifter som kan knytas till ett studium av 50-talets musikjournalistik. Kontrasterna är knappast mindre.

Den formanalytiskt inriktade traditionen inom svenskt musikskriftställe sådan den skapades på 1940-talet, dominerades av framställningar som ställde den wienklassiska musiken i studiets centrum: Herbert Rosenbergs *Konsten att förstå musik* (översättning Yngve Flyckt) och Ingmar Bengtssons *Från visa till symfoni* (i dess uppl. 1). Nämnas bör också Folke H. Törnbloms *Verdandiskrift* Att lyssna till musik (om Berwalds Sinfonie singulière). Särskilda framställningar

om den nya musiken var däremot mycket sällsynta, viktigast den serie Vår tids musik, som publicerades i Musikvärlden, och vissa artiklar i Prisma.

När tonsättaren, forskaren, pedagogen skulle närma sig den nya musiken måste han/hon därför i stor utsträckning ägna sig åt självstudier, vilket i detta fall betydde att man förutom partituranalyser (oftast utan hjälp av inspelningar) måste söka sig till tillgänglig utländsk litteratur och på egen hand utforma sina arbetsmetoder. Det viktigaste materialet stod ännu oftast i tidskrifterna: Dansk Musiktidsskrift, Melos, Die Reihe, Darmstädter Beiträge, Gravesaner Blätter, The score, Musical quarterly etc.

Men också andra arbeten stimulerade: så Rudolph Rétis *The thematic process in music* (1951), så också — och med vidare perspektiv — två böcker av den amerikanska filosofen Suzanne K. Langer: *Philosophy in a new key* (1948) och *Feeling and form* (1953). Nils L. Wallin bygger i sin *Bartókstudie* i Prisma på Eino Kailas invariansteorier (i *Den mänskliga kunskapen*, 1939), en viss roll spelade i början av decenniet också "den nya kritiken", efter eng. *The new criticism*) inom litteraturforskningen. Med den strävan som man där mötte att studera poesin även ur en formanalytisk synvinkel är det lätt att förstå att dessa metoder kunde intressera också musikkforskare.

Avsnittet om Skrifterna, språket har hittills haft formen av en beskrivande text. (Den borde ha gjorts väsentligt längre och bl.a. behandlat de första årgångarna av Nutida musik, en uppgift som dock må tilldelas annan författare eftersom dessa delvis sammanfaller med mina år som redaktör.) Nu till *några forskningsuppgifter*:

1. *Den nya terminologin*. Den formanalytiska litteratur som växte fram på kontinenten under isynnerhet 1920-talet och där tolvtonstekniken och andra nya kompositoriska strömningar ingående behandlades, denna litteratur hade med några få undantag (bl.a. hos Gunnar Jeanson) inte spelat någon som helst roll i svenskt musikskriftstalleri. Typiskt är att den viktiga tidskriften Musikblätter des Anbruchs inte finns tillgänglig i fullständiga årgångar i något svenskt bibliotek. När nu den nya musiken — såsom den presenterades inom Fylkingen, ISCM, Nutida musik, i Darmstadt och vid de första elektronmusikstudierna — skulle behandlas av svenska skriftställare resulterade detta i en del fall i något av en språklig chock. Många fann texterna ytterst svårbegripliga (jfr tidigare resonemang kring Hambræus' 50-talsstudier).⁸ Ett par klarläggande arbetsuppgifter blir då att steg för steg följa hur denna nya analytiska terminologi kommer in i svenska texter och att — kanske framför allt — undersöka huruvida språket "kring termerna", dvs. sättet att beskriva och resonera, också det undergår någon förvandling. (Är språket i t.ex. tidskriften Nutida musik verkligen så radikalt annorlunda, som kritiken ville göra gällande, eller bottnade denna närmast i "ideologiska motsättningar"

⁸ Ett belysande exempel är följande avsnitt ur Bengt Hambræus' artikel Elektronisk musik i Ord och bild 1957 s. 94—95:

"Tack vare en avancerad elektroakustisk forskning har vi numera möjlighet att isolera — och musikaliskt utnyttja — de enkla övertonslösa s.k. sinustonerna, dimensionera dem såväl med avseende på exakt tonhöjd, tidsvärde och ljudnivå och låta dem förenas i varje tänkbar tonblandning och klangstruktur. Vi kan praktiskt realisera tonhöjdsdifferenser med ytterligt små toleranser — t.ex. gestalta sådana mikrintervall som tidigare varit endast teoretiskt tänkbara, uppleva alla grader av intervall, från enkla okomplicerade oktav- och kvintförhållanden ned till sådana hårfinna skillnader (t.ex. 2 499+2 500 perioder/sek.) som resulterar i säregna vibroeffekter. Och vi kan å andra sidan studera och bearbeta det s.k. 'vita ljudet', det kontinuerliga spektrum som innehåller alla förekommande frekvenser mellan vissa angivna gränsområden; vi kan

och bristande insikter i hur motsvarande utländska tidskrifter i detta avseende såg ut?) Låt oss heller inte glömma, att innehållet i en text med åren kan byta innebörd, låt vara bara till vissa nyanser. Termen "atonal" betydde under mellankrigsdecennierna oftast "modern", "dissonant" men från och med 50-talet "utan tonalt centrum". En förändring sålunda mot större saklighet och finare precision. Sak samma torde från 50-tal till 70-tal gälla bruket av termer som "tolvtonsteknik", "dodekafoni". Såvida man inte genom den antiintellektualism som i mycket präglar dagens språkutveckling är på väg att helt förlora känslan för termernas användning. För ett insiktsfullt bruk av dem räcker det f.ö. inte med att läsa om dem i lexika, de måste alltid relateras till verk och verkanalyser.

På tal om språkliga nyanser: det uppstod under 60-talet en skillnad mellan "nutida" (musik) och "samtida" (musik). "Nutida" bestämdes till sin innebörd av innehållet i konsertserien och tidskriften, dvs. det fick en avantgardistisk färgning, "samtida" däremot kom — även här genom konsertserien — att täcka en musik av mera traditionellt snitt. Man kan tala om en "semantisk konstruktion", möjligen begriplig endast i de trängre kretsarna och närmast en följd av att det svenska språket är fattigt på lämpliga beteckningar.

Vidare att undersöka

2. Huruvida vi i vår brist på beskrivnings- och forskningstradition inte riktigt kom åt problemen och därför rörde oss antingen på ett för ytligt plan eller i alltför vida cirklar; kanske då och då också missförstod.
3. En av de viktigaste uppgifterna i den ovannämnda recensionsfloran kring Rosenbergs Kammar symfoni gick ut på att *skilja saklig information från värderingar och subjektiva utgåttelser*. Samma uppgift är i hög grad aktuell för den som vill studera dagsjournalistik och essäistik under 50-talet (se bl.a. Erkänn musiken!), decenniet då — i varje fall till en början — de akademiskt skolade och verksamma kritikerna spelade en mera framträdande roll än tidigare.
4. En tredje infallsvinkel — som också den har med texternas svårighetsgrad att göra — gäller *informationsmängden*. Genom studiet av utländsk litteratur, genom den växande grammofoonproduktionen (inte minst av såväl äldre som nyare verk och av etnografiskt material) och genom radiostationernas allt större roll vidgades referensramarna mot det oöverskådliga. Hur återspeglas då denna utveckling, och hur behandlas den, inte minst i pedagogiska sammanhang? Hur löper författarnas associationer, vad tas med, vad förs åt sidan? (Graden av svårästhet kan kanske bero just på hur man spelade med all denna nya kunskap och hur man arbetade med dessa urval.) — På tal om referensramarna och den nödvändiga vidgningen av ett ämne som formläran vore det här av ett visst intresse att jämföra uppläggningsen av Konsten att förstå musik och Från visa till symfoni (uppl. 1) med mitt häfte Det musikaliska formstudiet, 1957.
5. Ytterligare samband att uppmärksamma gäller *relationerna mellan musiktexterna* och dels *den allmänna språkliga utvecklingen* inom den vetenskapliga världen, dels *den mera speciella* så som man möter den inom t.ex. *den litterära essäistiken*. Ett givande

filtrera bort eller framhäva frekvensband av önskad bredd och sålunda inkorporera det som musikaliskt strukturelement i önskat sammanhang. 'Vit' används i samma betydelse som vi möter ordet i 'Newtons skiva' där alla färger smälter samman till vitt om skivan får snurra tillräckligt fort."

Texten är klar, rent av enkel. Men den innehåller en mängd termer som måste ha varit okända för den humanistiskt skolade läsekrets som Ord och bild i första hand vände sig till. — I Hambræus' text fanns därtill tankar som kunde reta upp läsaren, även dessa dock klart och tydligt formulerade: "Den [elektronmusiken] ger med sin i grund och botten fullokmigt absolutmusikaliska karaktär riktlinjer för en ny musikestetik, en estetik som inte längre föds ur dimmiga floskler om 'eviga skönhetsvärden' (vilka som regel emanerar ur amatörspekulationer över ett otillräckligt material) utan skapas ur kunskaps-teoretiska studier."

studieobjekt är här Erik Lindegrens musikartiklar i den postumt utgivna samlingen *Tangenter*, 1974, och hans operarecensioner i *Veckojournalen*. Hans essä om Stravinskys *Oidipus Rex* i *Nutida musiks* första nummer är därtill en lysande förebild för jämförelser och associationer över konstarnas gränser men också — i sitt slag — ett exempel på en för läsaren krävande informationsmängd.

6. Inte minst den nya terminologin och sprängningen av vedertagna referensramar får oss att anta, att musikschriftställaren för att nå den kontakt som han/hon sökte tvingades till en större stilistisk medvetenhet än tidigare. Med detta avses inte en bedömning av språket ur en estetisk synvinkel utan *språket som funktion*. Hur blev det under 1950-talet: kan man skönja en större målmedvetenhet att skilja den vetenskapliga texten från den journalistiska, att finna särskilda vägar för den pedagogiska framställningen, att finna ett "bildat" talspråk som skiljer sig från skriftspråkstraditionen (viktigt under en tid då radion blev alltmer betydelsefull som informationskanal inte minst för den nya musiken)? Och vilken roll spelade å den ena sidan folkbildningens krav på enkelhet och lättillgänglighet, å den andra den allt större musikvetenskapliga aktiviteten? Kom man att utveckla olika typer av analyser, allt efter målgrupp: för tonsättare, för interpret, för "naiva" lyssnare, för pedagoger, för forskare, för kontakter över konstarnas gränser (då med t.ex. litterära associationer)?

Stämmer påståendet att de analysmetoder som utarbetades i anslutning till exempelvis tolvtonstekniken och Bartóks verk gav nya impulser till beskrivningen också av äldre tonspråk — av en Bach, en Beethoven, en Brahms, en Debussy? Och gäller en liknande feedback även för interpret: att instuderingar av t.ex. Schönbergs och Stockhausens klaververk befruktar även tolkningen av Beethoven eller Brahms — genom att man vågar mera, genom att man finner nya tekniska lösningar?

Ännu en frågeställning:

Hur fungerar alla de här åsyftade texterna — isynnerhet då de analytiska — som stöd för lyssnaren och interpreten och för den musikstuderande? Svaren blir givetvis ytterst skiftande. Intresseinriktning, bildning och sensibilitet spelar här in, inte bara nyttoaspekten.

Måste f.ö. alla texter tjäna ett pedagogiskt syfte — pedagogiskt i vid mening? Är inte t.ex. musikkessästiken något av en konst i sig? Det kan vara svårt att vid läsningen av artiklarna i *Die Reihe* eller *Melos*, i *Journal of music theory* eller — varför inte — i *Nutida musik* finna vägen från texten till det behandlade verket. Stundom inträffar det dock, att essän kan upplevas som en *komposition i sig* — med ett musikaliskt verk eller problem som ämne.

Men kritiken kräver nästan alltid praktisk funktion och lättillgänglighet. Musikschriftställaren frågar sig mer än en gång: vi vill ha en maximal insats av tonsättaren och interpreten, varför inte också av forskaren, analytikern?

7. Att skriva — även sakt — är att komponera. Och att komponera är att eftersträva en så tydlig och uttrycksfull artikulation som möjligt. Med andra ord: det personliga tonfallet torde vara oundvikligt — även om man inte medvetet strävar därtill.

I den tidigare svenska musiklitteraturen fanns några mycket framträdande *språkprofiler*: Peterson-Berger, Rangström, Pergament och inom forskningen Carl-Allan Moberg. Hur blev det under 50-talet? Inträdde en objektivisering, rent av en nivellering av det personliga tonfallet eller möter vi också i denna nya litteratur verkliga författarprofiler? Och vad är då deras respektive karaktärsdrag?

Kanske finner någon av läsarna dessa forskningsuppgifter alltför efemära. Men i dagens läge är språkfrågorna inte efemära — allra minst inom musikområdet. Svaret ger sig sålunda av sig självt: studiet av bl.a. 1950-talets produktion kan ge oss instrument att bättre analysera också den aktuella situationen och råda bot mot den språkbehandlingens kris som många av oss menar att vi lever i.

Några av oss som verkar i denna decenniedokumentation spelar dubbla roller, kanske t.o.m. tredubbla. Vi var med på 50-talet med allt vad detta kan innebära av konkreta, personliga och i många fall säkerligen helt unika minnesbilder, och vi ikläder oss samtidigt i början av 80-talet forskarens roll som på distans skall skärskåda och beskriva vad som en gång hände och som alltså har som uppgift att också ta fram och analysera källorna. Men på en del punkter tillkommer, att vi därtill genom vårt arbete inom 50-talets musikliv också själva är en del av detta källmaterial, en del av forskningsobjektet.

Detta bör påpekas för läsaren. Däri ligger också en uppmaning att studera de aktuella texterna bl.a. ur denna rollaspekt. Troligen uppstår här och där — och svåra att genomskåda för författaren — skärningspunkter mellan minnen och distansbedömningar som kommer sakligheten att grumlas; men kanske ger just sådana skärningspunkter impulser till nya frågeställningar både av metodisk art och om 50-talets musik och musikliv.

"Forskning, vad vill du mig?"

Summary

The study treats the development of Swedish art music during the 1950's. The title — *Focus points, heyday* — alludes partly to the then prevalent optimism but also to the tensions between tradition and renewal, one of the reasons for which lies in the fact that the majority of Swedish composers of the older as well as the younger generations reached the climax of their creative achievement during the 50's. The new music to a large extent makes its break-through at this time.

After a discussion of the conditions and objectives of modern research — some have named the need to "create sources" — the study is given the form of a *sketch or outline of future research*. Eleven areas are named and deployed:

1. Structures (instrumental, vocal, electronic).
2. External impulses.
3. Impulses from the domestic tradition and cultural environment.
4. Jazz, folk music and the composers.
5. The message.
6. Interpreters and enthusiasts.
7. The new tonal language and musical life in Sweden.
8. Pedagogical currents.
9. Sociological aspects.
10. Publications, the language.
11. The commonwealth of the arts.

Of these, four are selected for closer description and proposals. They are *Structures* (where not least the role of twelve-tone technique is treated as it its relation to the Darmstadt School). *The message* (where the presentation partly concerns the composers' choice of subject and texts for vocal works and musical drama, and partly which statements are conceivable in purely instrumental works). *Interpreters and enthusiasts; the new concert series* and finally *Publications, the language* (a survey of the most important literature in the Swedish language on the new music and a classification of new subject areas and changes in attitude, literary style etc.).