

STM 1980:1

Svensk musikundervisning på 1950-talet

Några personliga reflexioner kring det som blev tänkt och gjort

Av Rolf Davidson

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

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

Svensk musikundervisning på 1950-talet

Några personliga reflexioner kring det som blev tänkt och gjort

Av Rolf Davidson

Inledning

Det var med stor glädje jag mottog inbjudan att delta i detta symposium. Dels tyckte jag att det var roligt att få vara med och markera det personliga jubileum som är orsaken till att vi är samlade här dessa dagar. Dels fann jag det positivt att på detta sätt få en ny chans till kontakt med svenskt musikliv och kanske också därigenom kunna stärka kontakterna mellan det svenska och det norska.

Det var alltså svårt att säga nej, men allt eftersom tiden har gått har jag känt det besvärligt att få ett grepp om det aktuella ämnet. Det har sina problem att sitta ytterst på den norska västkusten och skriva om svensk musik. Det är inte mycket material som finns att tillgå — i stort sett har jag varit hänvisad till det som jag har inom mitt arbetsrums fyra väggar. Det fanns heller varken tid eller möjlighet för mig att förbereda mig med besök i Sverige. Jag har därför valt att i hög grad basera mitt inlägg på egna minnen och erfarenheter från ett decennium som jag själv upplevde just inom musikundervisningens sektor. Detta har naturligtvis begränsat min framställning och jag måste från början göra klart att det jag kommer att tala om är sådant som har kunnat dokumenteras i skrift och som dessutom ligger inom mina egna ämnesområden.

Även om alla snart kommer att märka det, bör jag kanske också påpeka att mitt inlägg med all säkerhet präglas av att jag sedan mer än åtta år tillbaka är verksam inom norskt musikliv. Jag vill bl.a. i min framställning försöka att se det som hände på 50-talet som en bakgrund till det som händer i dag och det är möjligt att den jämförelsen kommer att vara präglad av de problem som just nu uppträder i norskt musikliv. Till en viss grad är väl dessa problem likartade i bägge våra länder, men det är inte alltid säkert att vi ser på dem med samma ögon och ännu mindre att vi löser dem på samma sätt. Men det är kanske en annan historia.

Det historiska sammanhanget

Det händer ju ofta att vi för översiktens skull skär ut en kortare eller längre tidsperiod ur det historiska sammanhanget och betraktar denna bit som en isolerad företeelse. Det kan hjälpa oss att lättare se detaljerna i det som skedde och utsnittet är inte större än att vi kan klara att arbeta oss igenom det. Men självfallet är vi samtidigt helt medvetna om att varje bit av tidsförloppet har sin bakgrund i det som föregick likaväl som det får sin fortsättning i det som sker

senare. Med andra ord: orsak och verkan måste alltid sökas utanför det tidsavsnitt som man för ögonblicket betraktar i närbild. Ser man på det svenska musiklivet på 50-talet, kan man helt naturligt finna trådar tillbaka i tiden, både omedelbart före och längre tillbaka. Jag skulle gärna vilja peka på 40-talet, som det redan har skrivits mycket om och som onekligen betydde mycket i fråga om nyorientering och nytänkande. Särskilt bör vi då tänka på den ganska stora grupp av musiker, musikforskare och komponister, som under 40-talet ännu inte hade avslutat sina studier och som säkerligen fördröjde avslutandet genom att ivrigt ta del i alla de aktiviteter, som särskilt på det pedagogiska området satte sin prägel på decenniet.

Bakgrunden till denna pedagogiska verksamhet var en stark strävan efter förnyelse i musiklivet. Impulser från internationellt område hade gripit tag om sig — vi kan bara erinra om Måndagsgruppen och allt vad den förde med sig av nyorienterande art. Man ville gärna föra ut dessa nya tankar och idéer till större grupper i musiklivet och i detta arbete engagerade sig många av decenniets unga musikaktiva. Det fanns ett starkt behov att försvara, motivera, förklara det nya och därmed blev dessa insatser i hög grad pedagogiskt betingade. Mycket av detta arbete skedde inom folkbildningsorganisationerna, där det nya ofta hade lättare att nå fram än inom den skolbundna undervisningen.

Jag tror det är viktigt att man håller detta i minnet. Många av de personer som deltog i detta arbete under 40-talet blev nämligen bundna till olika institutioner som lärare under 50-talet och därmed förde de också dessa nya tankegångar med sig in i sina nya roller. Därmed kom gradvis denna förnyelse att också tränga in i kursplanerna för de olika typerna och nivåerna av musikundervisning och musikutbildning.

Musikalisk kommunikation

Om man studerar bibliografiska översikter för perioden 1950—60 och då speciellt avdelningen för musikundervisning/musikpedagogik, så är det påfallande att vissa ämnesområden ständigt kommer tillbaka år efter år. Ett sådant område är musiklyssnande, musikförståelse, musikkunskap eller vad vi skall kalla denna form för musikpedagogisk aktivitet. Titlarna på böcker och artiklar ger många och varierande infallsvinklar: Tyst, jag lyssnar, Hur musik växer, Att lyssna till musik, Musikens element, Lyssnargrupperna och samhället, Lyssnarkursernas vara eller inte vara, Lär ungdomen lyssna till svensk musik, Att förstå modern musik, Lyssnarkvällar för omusikaliska, Lyssna och spela, Musiklyssnande i skolan, Lyssnarcirkelarnas problem o.s.v. o.s.v.

Detta stora intresse för att skapa kontakt mellan musik och mottagare bör väl ses som ett uttryck för den demokratisering av musiklivet, som tog ordentlig fart efter andra världskrigets slut. Man ville att fler människor skulle förstå musik på ett bättre sätt och man försökte med olika medel främja detta mål: genom ökad kunskap om musikaliska elementa, om stil och form, om instrument, om komponister — och först och sist genom upprepade lyssnarmöten med musik.

Redan på 40-talet kom flera böcker med detta pedagogiska mål: Musikens in-



Framsidor från tre olika decennier av Ingmar Bengtssons pedagogiska mästerverk. Fr.v. 1 utg. 3 uppl., 1950; omarbetade och utvidgade utg., 1964; omtryck av denna utg., 1973.

strumentala former, författad av Per Lindfors, Carl-Allan Moberg och Sven E. Svensson och några år senare Ingmar Bengtssons *Från visa till symfoni*, bägge utgivna av Sveriges radio och kombinerade med radioprogram. Ungefär samtidigt kom Herbert Rosenbergs *Konsten att förstå musik i svensk översättning* och det var inte den enda impulsen från Danmark i detta sammanhang. Man kan också nämna Carl Nielsens lilla skrift *Levande musik*, som för många musiker och pedagoger varit och kanske fortfarande är något av ett befriande evangelium, utomordentligt fina tankar om musik som formulerats i en utsökt litterär form.

Av dessa böcker har Ingmar Bengtssons *Från visa till symfoni* haft en helt unik livskraft. Den har kommit ut i den ena upplagan efter den andra och efter vad jag förstår skall den vara på väg in i norskt musikliv i översatt form. Det är ett bevis för att dessa pedagogiska idéer har hållit sig levande och det finns många andra bevis för att de har vidareutvecklats på många olika sätt. Man kan dra en linje från denna handledning för lyssnare till det andra kapitlet i boken *Musikvetenskap* av samme författare, där han i mer systematisk form diskuterar "den musikaliska kommunikationskedjan" och klarlägger en hel del av de metodiska problem, som varje "kommunikations"-pedagog möter i sitt arbete.

Musikalisk kommunikation, som ju var den grundläggande tanken i 40-talets musikaliska bildningsarbete, även om själva ordet inte användes då, har i våra dagar blivit ett allmänt accepterat begrepp i den professionella utbildningen av musiker och musikpedagoger. Kommunikationsbegreppet går som en röd tråd genom OMUS-betänkandet och det hade dessförinnan dokumenterats bl.a. i Bo Wallners bok *Musiksvenska*, en rapport från undervisning vid musikhögskolan i Stockholm, och boken *Musiken—artisten—publiken* av Dorothy Irving m.fl.

Men tillbaka till 50-talet. Vid ingången till detta decennium blev ett par tre böcker på ämnesområdet musiklyssnande översatta till svenska språket: Bairstows

Hur musik växer, Coplands Att lyssna till musik och Herbert Rosenbergs Finn melodien. De efterföljdes snart av en serie studiehandledningar och läroböcker, avsedda för bruk i skola eller folkbildningsarbete och med varierande tyngdpunkt på olika sidor av elementär musikalisk kunskap. Några av dessa handledningar kan nämnas: Kurt Ljungbergs Musikorientering, Arne Aulins Musik-kunskap, Sven E. Svenssons Musik i teori och praxis, Herbert Connors Lyssna och spela. Man skriver också en rad artiklar om lyssnandets problem. Det är alltså helt tydligt att olika former för lyssnaraktivitet i förbindelse med elementär musikkunskap är ett aktuellt inslag i det musikaliska studiearbetet.

Ett intressant sidospår växlar Harald Göransson inpå, när han kombinerar musiklyssnandet med studier i harmonilära. Hans Lyssnarens harmonilära kom först som artikelserie i de sista årgångarna av Musikvärlden och gavs sedan ut i bokform 1950. Egentligen gjorde Göransson med detta något som borde vara centralt för varje lärare i denna disciplin, nämligen att ge lyssnandet en stark förankring i studiet av den harmoniska satsen. Men en av fördelarna med hans bok var naturligtvis dess lättillgänglighet för läsare/lyssnare, som inte var professionellt engagerade i musik.

Det är alltså helt klart att lyssnaraktivitet och skall vi säga också musikaliskt folkbildningsarbete var ett ledande tema under 50-talet. Jag har också redan visat att man kan dra en linje från dessa aktiviteter fram till grundläggande synsätt på våra dagars professionella utbildning av musiker och musikpedagoger. Också detta var något som började att komma redan under 50-talet. Jag tänker då på Bo Wallners skrift Det musikaliska formstudiet, utgiven 1957, som var föranledd av en strävan att koppla ihop ett musikhistoriskt formlärestudium med marknadens krav på att de färdiga kandidaterna skulle kunna förmedla sina kunskaper i sina yrkesroller. I förordet till denna skrift, som är den första i serien Publikationer utgivna av Kungl. Musikaliska akademien med Musikhögskolan, står det följande:

Genom de nya kursplanerna för musikundervisningen vid gymnasierna kommer aktivt musiklyssnande och form- och stillära att spela en betydligt större roll än tidigare. Detta ställer nya och högre krav på musiklärarutbildningen i bl.a. formlära, samtidigt som det naturligtvis också medför länge oförutsedda fordringar på dem som redan är ute i fältet.

Dessa ord är ett klart bevis på att en sedan länge accepterad arbetsform i musiklivet blivit uppmärksammas inom den högre musikundervisningen och att man var beredd att ta de pedagogiska konsekvenser som var nödvändiga.

Med utgångspunkt i bl.a. Tobels definition av begreppet form och formtyp tar Wallner upp en diskussion om formläran som en disciplin i en professionell musiker- och pedagogutbildning. Han pekar på att undervisningen i formlära å ena sidan skall ge en metodisk säkerhet med utgångspunkt i ett antal relativt fasta formtyper, å andra sidan skall skapa en öppenhet och förståelse för det enskilda verkets form och struktur.

Wallner diskuterar vidare de krav som man måste kunna ställa på en formläro- undervisning med tanke på vår tids breda repertoar — en repertoar som stän-

digt växer och som tvingar oss att i undervisningen orientera om allt större del av musikhistorien. Ämnet har vidare en betydelse bara i den mån det kan kopplas samman med praktiskt musicerande:

Den teoretiska och historiska orienteringen blir bara en halvmesyr, om den inte kombineras med ett praktiskt musikaliskt studium. Att sjunga, att spela är och förblir när det gäller vår tids musik likaväl som när det gäller en Bach, en Mozart eller en Brahms, den bästa vägen till kunskap och upplevelse. Det vore missriktad ambition att söka eftersträva en annan tingens ordning.

Denna lilla skrift från 1957 var en rapport från en försöksundervisning som författaren bedrev på musikhögskolan i Stockholm 1954—55. Den ger en ingående beskrivning av den kurs som eleverna fick genomgå, redovisar deras reaktioner under studiet och lärarens egna iakttagelser. Detta i förening med den principiella diskussionen gör detta lilla häfte på 37 sidor till ett dokument som inte bara visar ett intressant experiment på mitten av 50-talet. Det är fortfarande högaktuellt, eftersom vi i dag kämpar med exakt samma problem som Wallner nämner i sin bok. Och jag tror inte att jag därmed talar om ett specifikt norskt problem, även om vi just nu allvarligt försöker att få bukt med denna isolering av ämnet musikhistoria/verkanalys/formlära inom vår norska musikundervisning vid konservatorierna. Vi tycker att vi alltför lättvindigt har ärvt detta ämnesområde från universiteten, där det är ett huvudämne och således står centralt i utbildningen, medan det i konservatoriesammanhang är ett av de ämnen, som skall stödja mer centrala vokala/instrumentala ämnen. Men det verkar också som om man inom svensk högre musikundervisning har kommit längre med att lösa problemet och det är en av orsakerna till att de norska konservatorierna för en treårsperiod nu har knutit Bo Wallner till sig som censor i detta ämnesområde.

Studiet av den harmoniska satsen

År 1899 utgav dåvarande läraren vid musikkonservatoriet i Stockholm, Aron Bergenson, en lärobok i harmonilära. Den blev fort en obligatorisk kursbok för alla som önskade studera musik professionellt och den dominerade helt all högre musikundervisning, i varje fall utanför universitetet, fram till mitten av vårt århundrade, d.v.s. fram till det decennium som vi nu är i färd med att beskriva. Det finns väl ingen grund till att närmare definiera vad Bergensons harmonilära innehöll. Många av oss känner den bra. Intressant är emellertid att den i så lång tid var den enda accepterade läroboken i ämnet, medan vi just på 50-talet skulle få en serie nya läroböcker, uteslutande baserade på den riemannska funktions-teorin.

Denna teori var ju inte okänd inom svenskt musikliv. Sven E. Svensson hade i samarbete med Carl-Allan Moberg redan 1933 presenterat den första svenska läroboken av detta slag. I förordet står det bl.a.: "Den rent yttre apparaten (beteckningssystem, stämföringsregler m.m.) stöder sig på Hugo Riemanns epokgörande systematisering av Rameaus, Hauptmanns, Oettingens m.fl. teorier och

det analysystem han på grundval av dessa teorier så småningom uppställde i sina verk."

Fyra år senare, alltså 1937, kom Ingemar Liljefors med sin bok *Harmonilärens grunder*, med ackordanalys enligt funktionsteorin. Hans lärobok var tänkt att fungera som en grundbok i ett relativt elementärt musikstudium. I förordet tar författaren upp tankegångar som än i dag kan sägas att vara mycket aktuella: integrering mellan det teoretiska studiet och praktiskt musicerande, samordning av det rent teoretiska studiet och gehörets träning.

Dessa båda böcker fick emellertid ingen omedelbar inverkan på utformningen av teoristudiet inom utbildningen av musiker och musikpedagoger, även om Liljefors i sin bok menar att han baserar sin framställning på "Hugo Riemanns numera allmänt erkända funktionsteori". Bergensons harmonilära var och förblev den enda accepterade fram till omkring 1950, då det som sagt började att komma en hel serie nya läroböcker.

Harald Göransson var först med sin bok *Lyssnarens harmonilära*. Den har redan tidigare blivit nämnd i samband med det uppsving, som musiklyssnandet generellt fick efter det andra världskriget. Göransson hade emellertid redan 1946 gjort ett kompendium i *Funktionell harmonilära* med en lärokurs i koralbearbetning. Det vände sig primärt till blivande kyrkomusiker och var menat att ge ett analysystem som kunde förklara det harmoniska skeendet i musik från Bach fram till Wagner. Författaren markerade själv i kompendiets förord att han baserade sin framställning på det riemannska systemet och dess vidareföring hos Reger, Grabner och Distler. Han hänvisar också till Svensson—Mobergs harmonilära och till Finn Høffdings harmonilära, också den från 1933.

De författare som under 50-talet ger ut läroböcker i ämnet harmonilära är eller blir liksom Göransson under detta decennium lärare i ämnet vid musikhögskolan i Stockholm. 1951 ger Ingemar Liljefors ut en handledning i *Harmonisk analys* enligt funktionsteorien och kompletterar därmed sin tidigare lärobok. Året därefter kommer Valdemar Söderholms *Arbetsbok i elementär harmonilära*, som hade ett minimum av text och mer var en samling av harmoniexempel. Den var inte avsedd för självstudium, utan helt enkelt en arbetsbok, tänkt att användas i en lärarledd undervisning. Söderholm kompletterade mot slutet av decenniet denna arbetsbok med en lärobok i harmonilära och i denna har exemplen kombinerats med förklarande text. Boken är helt klart ett resultat av Söderholms praktiska arbete, både som kyrkomusiker och som lärare i harmonilära. Vid sidan av funktionsteorin ger han också en presentation av generalbaspraxis och han betonar att studiet i harmonilära är ett stilstudium:

Vid studiet av harmoniläran måste man vara medveten om, att man arbetar med klangmaterial och klangsammanhang, som hör en gångens tid till. Detta förringar inte värdet av harmonistudierna; den som inte kan utforma en melodiskt, rytmiskt och klangligt avbalanserad tonal kadens, han kan inte heller uppställa en tillfredsställande följd av tonklanger. Därmed aktualiseras ännu en sida av harmoniläran: stilstudiet.

Söderholm använder som exempel i sin lärobok citat från musik som historiskt ligger både före och inom den egentliga harmoniska stilperioden. Han motver-

kar också ett ensidigt sysslande med ackord genom arbetsexempel i två- och trestämmig sats.

Söderholms bok med dess förord är intressant och kan utan vidare ses som en aktuell replik i vår egen debatt om hur vi skall forma de teoretiska studierna i utbildningen av musiker och pedagoger. De problem som han skisserar verkar så besvärande välkända. Samma år som Söderholm gav ut sin lärobok i harmonilära, alltså 1959, kom också Henry Lindroths *Musikalisk satslära*. Den var tänkt att "meddela de insikter och färdigheter i ämnet harmonilära, som motsvarar fordringarna för lägre kyrkomusikaliska examina samt för inträde i examensklasserna vid Kungl. Musikhögskolan".

Dessa 50-talets läroböcker i harmonilära visar att man äntligen hade tagit funktionsteorin på allvar och att den bergensonska hegemonin definitivt var bruten. Huruvida man därmed hade fått en helt tillfredsställande ordning vid undervisningen i detta ämne kan diskuteras. Så länge man höll fast vid Bergenson gjorde alla det samma och alla visste vad terminologi och beteckningar betydde, även om perspektivet var snävt och begränsat. Med de variationer av den ursprungliga riemannska teorin som de modernare läroböckerna presenterade, hade ämnet fått ett vidare och bredare perspektiv, men det hade onekligen samtidigt uppstått en stor förvirring, särskilt när det gällde terminologi och beteckningssystem. Och detta är något som vi fortfarande har kvar att lösa. Det är ju inte ovanligt att man tillämpar olika analysystem på olika skolor, men man kan väl också våga påstå, att man vanligtvis har svårigheter med att få lärare vid en och samma skola att tillämpa enhetliga termer och beteckningar. Och detta gör det i varje fall inte lättare för studenter, som av olika skäl måste växla mellan lärare och/eller institutioner. Man kan också våga påstå att tron på funktionsteorin som den enda rätta lösningen och det samtidiga totala förkastandet av alla former för stegteori inte heller var helt rättvist och riktigt.

Ändå kan vi konstatera att 50-talets bekräftande av en modernare syn på ämnet harmonilära var ett viktigt bidrag till utvecklingen av de teoretiska studierna inom den högre musikundervisningen. Men vi har fortfarande långt kvar till en slutlig lösning av problemet med ett enhetligt analysystem och beteckningsflora.

En annan lärobok bör också nämnas i detta sammanhang, även om den aldrig gjorde anspråk på att vara kursbok med ett grundläggande innehåll. Det är John Fernströms *Vår tids tonalitetsbegrepp*. Ett tillägg till varje harmonilära och varje kontrapunktlärobok, som kom 1951. John Fernströms avsikt var att den boken skulle vara "icke-institutionell" och han säger själv klart ifrån vad det är fråga om. Boken riktar sig "till alla dem, som av den i vårt land övliga musikundervisningen fått en viss musikteoretisk elementarskolning, men som dock står frågande inför nutidens musikaliska produktion. Alla de organister, kapellmästare, musiklärare, orkestermusiker, recensenter och amatörer, arrangörer och även tonsättare, som med tillhjälp av den traditionella harmoniläran och kontrapunkten försöker bilda sig ett omdöme om musikskapandet i våra dagar, vill den försöka hjälpa till rätta."

Boken är ett intressant inlägg i en situation, där den nyare musiken säkert

inte hade någon fast plats inom den högre musikundervisningen och är en av de tidigare signalerna om nödvändigheten av att bredda och modernisera det teoretiska studiet i relation till vad som sker i det omgivande musiklivet.

Det intressanta med alla dessa nya läroböcker och också det viktigaste är inte i första hand att de bekänner sig till funktionsteorin och avsäger sig tron på stegteorin. Betydligt viktigare är den breddning och utvidgning av ämnets innehåll som böckerna presenterar. Begreppet harmonilära betyder inte längre ren koral-skrivning eller studium av ackordföljder. Man börjar att bryta upp satsen, införa element från kontrapunktstudiet, man börjar också att bredda repertoaren och visa hur ett harmoniskt tänkande ser ut i levande musik. Man var med andra ord redan på väg bort från ett traditionellt studium i harmonilära och började närma sig den disciplin, som vi i dag hellre kallar för satslära, därmed inkluderande en rad olika tekniker och stilar.

Samtidigt kan vi konstatera att den "modernisering" som 50-talet genomför i riktning mot en uppluckring av det traditionella harmonilärestudiet sker parallellt med att man inom musikskapandet redan var mitt uppe i både Schönberg, Hindemith, Bartók och andra 1900-talsriktningar. Trots förnyelsen fanns det alltså en klyfta mellan kursbunden och fri undervisning. Detta är inte sagt som någon kritik mot 50-talet — man kan rikta samma anmärkning mot det begynnande 80-talets kursbundna undervisning i teoretiska ämnen, som visserligen har öppnat dörren för den nyare musikens teorier, men som ändå inte har funnit en god balans mellan traditionell och modern teori, än mindre en modern hantverksteori, som kan fungera som en form av "bruks-satslära".

Att bedöma musikelever

Studiet av begreppen musikalitet och musikbegåvning liksom möjligheterna att mäta och poängsätta dessa egenskaper/färdigheter ägnades stort intresse på 1950-talet. Det skedde dels i form av praktiska försök på olika nivåer, dels i form av forskning.

Lars-Gunnar Holmström vid Uppsala universitet genomförde 1954 en undersökning av problemställningen "Vad är det som karakteriserar de barn som är framgångsrika i musikaliska inlärningsituationer?" Undersökningen gjordes på 50 klasser av barn i andra klass i småskolan, dels i Uppsala, dels i begränsad omfattning i Enköping och Nacka. Grundlaget för denna undersökning var ett rest av den engelske pedagogen Wing. Holmström och hans medarbetare valde ur detta större test ut ett antal delprov och kombinerade dem till ett mindre test, omfattande ackordanalys, tonhöjdsprov, tonminnesprov och rytmprov.

Det är inte min mening att gå närmare in på detta test och dess funktionella säkerhet. Orsaken till att testet överhuvudtaget utarbetades och genomfördes var att man vid intagning av elever till frivillig musikundervisning hade större antal sökande än ekonomiska och personella resurser tillät. För att klara den situationen var det vanligt att man på grundlag av personlig erfarenhet och en smula intuition gjorde ett urval bland de sökande. Det var oftast musiklärarna själva som gjorde detta urval. Det kunde naturligtvis fungera både bättre och sämre,

men man hade aldrig någon säker kontroll över de urvalsmetoder som tillämpades.

Holmström ansåg sig med sitt test kunna göra ett säkrare urval genom att basera undersökningsmetoderna på vetenskapligt genomtänkta principer. Detta kunde också bekräftas efter att man hade studerat resultaten från Uppsalaundersökningen och testet har senare justerats och använts i flera delar av landet. Samtidigt pekade Holmström på vikten av att man använder sådana test med stor försiktighet. De bör för det första bara fungera som en första grovgallring och helst kompletteras med andra test, som belyser andra sidor än detta gehörstest. Den bästa situationen kunde man uppnå enligt Holmström, om man kunde använda testresultaten i positivt syfte, dvs. att man testar alla barn i den årsklass, som ligger omedelbart före inträdesåldern till frivillig musikundervisning och att man söker upp sådana elever, som visar goda testresultat men som av en eller annan anledning inte har anmält sig till musikundervisning.

Holmströms test har haft stor betydelse i en situation, där man utan nödvändiga kvalifikationer företagit ett urval bland sökande till frivillig musikundervisning. Däremot har det fått kritik från pedagoger som menar att sådan musikundervisning skall vara tillgänglig för alla och att man således inte skall göra någon begränsning vid antagningen. Men detta är mer en utbildningsfilosofisk fråga än en diskussion om en undersökningsmetod.

Om man nu kan ha olika meningar om betydelsen av att mäta musikalitet och musikalisk begåvning hos barn inför antagning till frivillig musikundervisning, så är det väl inget tvivel om att man måste göra ett sådant urval i samband med ansökning till högre musikutbildning. Här har man för det första ett antal sökande, som oftast är mångdubbelt större än antalet studieplatser, och dessutom är man mycket intresserad av att få tag i studerande, som har kapacitet att tillgodogöra sig ett avancerat studium och i framtiden fungera tillfredsställande i en musikalisk yrkessituation.

Också denna testsituation fick en helt speciell uppmärksamhet under 50-talet genom de undersökningar och redovisningar som gjordes av Bengt Franzén i hans skrift Att bedöma musikelever, nr 2 i Musikaliska akademiens skriftserie och utgiven 1959. När man nu 20 år senare tar del av Franzéns tankegångar upplever man på nytt hur samma problem fortfarande är aktuella och man impone-ras också över det allvar och den noggrannhet som denne förnämlige pedagog visade i det mesta han företog sig. Med en ingående kännedom om den aktuella situationen beskriver Franzén på vilka kriterier man kan basera ett bra test, vilka bedömningsvariabler som är tänkbara, metoder för att få fram tillförlitliga poängvärden och slutligen på vilka premisser man kan lägga dessa testresultat till grund för en totalvärdering av den sökande.

Alla som har arbetat med eller i dag är tvungna att arbeta med test av detta slag känner väl till de problem som är förknippade med att plocka ut det lilla antalet antagna studerande bland mängden av sökande. Situationen tycks bara bli värre med åren — tillströmningen till den högre musikutbildningen ökar, antalet studieplatser är mycket begränsat och kriterierna på en god student respektive en god musikalisk yrkesmänniska blir allt svårare att definiera. Efter varje

nytt inträdesprov känner man en stor vanmakt, inte så mycket inför frågan om kvaliteten hos de antagna som om man gjort rätt mot dem som inte fick tillträde till de högre musikstudierna. Och det verkar som om denna känsla tilltar med åren i direkt proportion till alla de prov man har varit med om att verkställa. Man har mest av allt lust att instämma med den norske psykologen Kjell Råheim, som i en bok om testning klart säger ifrån att det enda man kan uppnå med ett test är att få fram de personer som har förmågan att klara en test-situation, oavsett hur testet ser ut.

Men min personliga reaktion efter att nu ha läst om Bengt Franzéns lilla skrift, är att jag närmast är förvånad över att jag inte tidigare har plockat fram den från bokhyllan, eftersom testen fortfarande är ett av de stora problemen i dagens högre musikundervisning. Nordisk Konservatorieråd tog upp frågan vid en konferens för något år sedan och man kunde då konstatera att sättet att handlägga inträdesproven är mycket varierande mellan de nordiska länderna. Alla var eniga om att problemet finns och att det är besvärande stort. Det är möjligt att det bottnar i att vi inte riktigt kan definiera kriterierna för undervisningens mål och inte heller klart vet vad vi egentligen vill med vårt musikliv.

Under 50-talet bedrevs det också ren forskning på annat håll i landet om musikalitet och sättet att mäta den. 1956 publicerade Erik Franklin sin avhandling om tonalitetsupplevelsen som en grund för testning av musikalisk begåvning. Han har själv i ett senare sammanhang påvisat ett samband mellan sina egna teorier och de resultat som Lars-Gunnar Holmström kom fram till i sina forskningar och undersökningar.

Musikundervisning bland barn och ungdom

Under 1950-talet var det också en sjudande aktivitet inom musikundervisningen bland barn och ungdom och här kommer vi in på ett musikpedagogiskt område, som jag varken har bakgrund eller kompetens att ge en närmare värdering av. Jag vill bara peka på några hållpunkter i allt det som skedde, sådant som har visat sig vara en god grund för den fortsatta utvecklingen inom detta område.

1947 års musikutredning har i sitt betänkande självfallet också tagit upp musikundervisningen bland barn och ungdom. Jag skall senare komma tillbaka till detta betänkande, men vill nu gärna peka på vad utredningen sade om musikens plats och roll i den dåvarande enhetsskolan. Man nämner att musiken skall vara en barnens aktiva verksamhet, och att planeringen av musikundervisningen skall utgå från barnet och dess egna erfarenheter. Förskoleålderns musikaliska lekar menar man skall vara grunden för de aktiviteter som skall ingå i skolans musikundervisning och som man där skall vidareutveckla. *Sången* är det naturligaste uttrycksmedlet, *rörelse till musik* speglar musikaliska upplevelser, *spel på enkla instrument* kan bli en spännande upptäcktsfärd i musikens rike, *lyssnandet* vidgar den musikaliska erfarenheten och berikar fantasien, barnets *eget skapande* slutligen utgör en mäktig hävstång för intresset och förtrogenheten med musikens skilda uttrycksmedel.

Därmed har man formulerat fem aktivitetsformer, som man då menade kunde

bli stämmorna i det samspel, som ett mångsidigt sysslande med musik kunde basera sig på. Jag tror att de flesta pedagoger idag kan skriva under på detta program, även om de praktiska lösningarna nu tjugofem år senare med nödvändighet bör se en del annorlunda ut. Viktigt i denna formulering var väl trots allt att man aktualiserade denna mångfald av aktiviteter som en utvidgning av det alltför begränsade sjungandet som tidigare i hög grad hade dominerat skolmusiken. Nu fick man en betydligt bredare kontaktyta mellan musik och barn. Sedan kan det säkerligen finnas en del pedagoger som idag sörjer över att sången blivit den store förloraren i denna mångfald, men det är väl ett problem som inte hör hemma i en översikt över 50-talets pedagogiska aktiviteter.

Parallellt med upprustningen av musiken inom skolan kom den snabba framväxten av den frivilliga musikundervisningen inom de kommunala musikskolorna och det frivilliga bildningsarbetet. Här skedde något av en explosion och antalet kommunala musikskolor och registrerade musikcirklar begynte att skjuta i höjden med stor fart.

Hela denna expansion krävde pedagogiska förnyelser och det finns en lång rad pedagoger som aktivt deltog i denna utveckling med till dels revolutionerande tankar och idéer. Låt mig bara nämna något av allt det som skedde.

I mitten av 50-talet var Daniel Helldén hos Carl Orff i Salzburg och München för att studera en ny form av musikutövande och 1957 kom den första boken i hans svenska version av den s.k. Orff-metoden. Helldén skulle också visa sig vara en pedagog, som med en förkrossande effektivitet kunde förmedla dessa idéer vidare till ett stort antal pedagoger inte bara i Sverige, utan också i de andra nordiska länderna. Med Carl Orffs idéer fick skolmusiken ett pedagogiskt instrument som gav barn chans att med mycket enkla medel uppleva en rik klangvärld. Det var en stor landvinning i utbyggnaden av skolmusiken. Jag har redan nämnt Bengt Franzéns namn och bör väl upprepa det också i detta sammanhang. Som lärare i pedagogik och praktisk lärarutbildning vid musikhögskolan i Stockholm var han av stor betydelse när det gällde att fånga upp de nya tankarna inom skolmusiken och låta dessa integreras i musikhögskolans lärarutbildning. Speciellt denna koppling mellan högre musikutbildning och det aktuella musiklivet har alltid varit av avgörande betydelse.

Det är farligt att börja räkna upp ledande pedagoger i denna utveckling, det blir då alltför många som inte blir nämnda. Men jag vill ändå säga något om ett par pedagoger som kom att betyda mycket för den framväxande kommunala musikskoleverksamheten. Lennart Lundén hade redan 1944 startat som landets förste kommunala musikledare i Katrineholm. Senare fick han samma befattning först i Östersund, därefter på Lidingö. Han är en av pionjärerna i utbyggnaden av kommunal musikverksamhet. Ett annat namn, som i lika hög grad är knutet till denna form av musikundervisning, är Yngve Härén. Med utgångspunkt i sin omfattande verksamhet som ledare för Nacka musikskola har han formulerat viktiga och grundläggande principer för musikundervisning bland barn och ungdom. För honom är instrumentalmusiken en allmänbildningsfråga, han har hävdat att varje barn bör få uppleva att spela på något musikinstrument. Han har också ivrigt arbetat med att finna former för samverkan mellan musikskola

och grundskola för att därigenom få ett enhetligt perspektiv på musikundervisningen för dessa åldersgrupper.

Det är också på sin plats att säga något om *gruppundervisningens problem och metodik*. 1947 års musikutredning pekar på önskvärdheten av en planmässig undersökning på vetenskaplig grund av denna form av musikundervisning. Man betonar då inte bara det förhållandet att en stegrad efterfrågan på musikundervisning inte kan balanseras med tillsvarende ökning av lärarresurser och att man därför måste tillgripa gruppundervisning för att täcka denna efterfrågan. Man är också inne på de pedagogiska och sociala fördelar som gruppundervisning kan erbjuda och menar att det också därför bör satsas på denna nya metodik.

Intressant är att man också ganska snart praktiskt började att arbeta med denna idé. Det namn som då framför allt bör nämnas är Carl-Bertil Agnestic, som tillsammans med bl.a. Gunnar Larsson och Werner Wolf Glaser gjorde praktiska experiment på området och som själv under 50-talet började utgivningen av sin sedermera ganska omfattande serie av läroböcker i gruppundervisning för olika instrument. Han har gjort ett banbrytande arbete och fungerar fortfarande som en betydande inspiratör för gruppundervisning, inte minst i de nordiska grannländerna.

Denna tilltagande aktivitet bland barn och ungdom med till dels nya förtecken fick också sina konsekvenser för den högre musikutbildningen. Jag har redan nämnt att musiklärarutbildningen genom Bengt Franzén sög upp en del av dessa noviteter och införde dem i utbildningen. Ett annat intressant resultat av de musikpedagogiska strömningarna var framväxten av en ny pedagogutbildning. Institutioner som Folkliga musikskolan på Ingesund i Arvika, Framnäs folkhögskola i Öjebyn och Örebro musikpedagogiska institut tog konsekvensen av de nya undervisningsidéerna och började bygga upp en utbildning av pedagoger med annan inriktning än enhetsskolan. Kanske var det symptomatiskt att dessa initiativ togs av skolor som låg utanför de stora tätorterna — skolor som hade närkontakt med det folkliga musiklivet och som var tillräckligt unga och flexibla för att kunna anpassa sin undervisning efter nya modeller. Det skulle senare visa sig att tankegångarna från dessa utbildningslinjer kom att spela en stor roll när det gällde att erkänna behovet av en helt ny typ av musikpedagoger med en instrumental/vokal utövande disciplin som kärna i en pedagogisk utbildning.

Eftersom jag själv hade förmånen att uppleva större delen av 50-talet på just en av dessa regionala skolor, vill jag gärna ha sagt att denna miljö med en kombination av närhet till ett naturligt musikliv och samtidigt en frihet från definitivt fastlagda kursplaner var mycket stimulerande och lärorik. Och jag tror att skolor av den typen egentligen alltid borde finnas i ett musikliv som i övrigt kanske är mer eller mindre uniformerat genom fastlagda planer och direktiv och där de flesta institutionerna är bundna av ett officiellt och offentligt ansvar. Jag säger detta med så mycket mer övertygelse som jag de sista åtta åren på nytt har haft förmånen att arbeta i ett slags "vilda västern"-miljö med mycket stor frihet att gestalta kursplaner och organisera studierna. Jag tror heller inte att norskt musikliv någonsin kommer att acceptera en långtgående uniformering av musikundervisning och musikutbildning.

Ytterligare en pedagog bör nämnas i detta sammanhang och det är Birgitta Nordenfelt. Med impulser från Jaques-Dalcroze, Carl Orff och Ina Lohr och i nära kontakt med medlemmar ur måndagsgruppen har hon i många år arbetat för att få in den nya musiken i undervisningen. Hon har haft ett mångårigt samarbete med Finn Høffding och hon har inspirerat många tonsättare att skriva musik för pedagogiskt bruk. I detta arbete har hon haft sin egen musikskola i Stockholm som bas, men hon har aldrig varit bunden till fasta kursplaner eller stipulerade examensfordringar. Tack vare henne har det vid sidan av fasta utbildningslinjer funnits en inspirerande pedagogisk verksamhet med mycket nära kontakter till allt det nya som växte fram i det fria musiklivet.

1947 års musikutredning

Det finns säkert mycket annat i 50-talets musikaliska historia som borde ha varit behandlat i denna översikt. Jag har kommit in på en del områden som för mig personligen förefaller vara viktiga, men urvalet har säkert varit lika personligt färgat som själva framställningen.

Jag skulle emellertid gärna avslutningsvis vilja återkomma till 1947 års musikutredning, som jag tidigare flera gånger har berört i förbigående. Denna utredning, som lade fram sitt betänkande 1954 och som i arbetsgruppen hade flera av de pedagoger som jag nämnt i min redogörelse, verkar vid förnyad genomläsning också i dag ha en överraskande stor aktualitet. En rad av de pedagogiska nyheter som vi fortfarande uppfattar som i högsta grad moderna och ännu bara på väg att bli accepterade finns beskrivna i detta betänkande. Man skulle kunna våga påstå att många av de stora perspektiv, som i mellanliggande decennier har blivit förverkligade eller i varje fall fått ökad aktualitet, fick sin start i detta dokument.

Personligen är jag mest imponerad över den hållning som utredningen intar till mål och innehåll i det totala musiklivet. Möjligen kan en sådan upplevelse bero på att man känner sig litet avundsjuk på de säkra värderingar som tycks ligga bakom formuleringarna. Själva lever vi i en tid, då vi pressas mycket hårt av aktuella tendenser i ett kulturliv med genomgripande omvärderingar av kulturbegreppet och där man nästan betraktar en värdering som misstänkt om den inte ifrågasätts eller omprövas. Man skall — i varje fall gäller detta Norge — visa en generös öppenhet mot allt som rör sig av musik i tiden, stil och kvalitet tycks vara omöjliga att definiera och man kläms hårt mellan begrepp som det etablerade, finkultur, snobbism och annat.

Resultatet av denna nivellering av traditionella begrepp och värderingar har blivit en osäkerhet i målformulering och kursinnehåll, något som skapar stora problem för den högre musikutbildningen. Det krävs av den högre musikutbildningen att den skall omfatta det mesta av det som finns av tendenser ute i musiklivet, den skall utbilda musiker och pedagoger till så många tänkta funktioner som möjligt. Detta skapar eller kan i varje fall skapa konflikter inom institutionerna, bland annat genom att sinsemellan motstridiga estetiska och konstnärliga uppfattningar bryts mot varandra inom en och samma institution. I syn-

nerhet inom mindre skolor kan sådant bli ett stort problem. Det finns vidare områden inom musiklivet, som förmodligen tar skada av att pressas in i ett alltför kursbundet utbildningsmönster, t.ex. folkmusiken. Kanske gäller detta också andra former av fritt musicerande på folklig grund.

Behovet av att begränsa musikutbildningens mål och innehåll har därför mer än någonsin blivit påträngande. Den pluralism som i dag präglar hela kultursynen hotar att smula sönder vårt utbildningssystem.

I den situationen — och det är möjligt att jag är alltför personlig nu — känns läsningen av 1947 års musikutredning mycket stimulerande. Jag är helt på det klara med att situationen för 25—30 år sedan var en helt annan än den är i dag och att man inte bara kan gå tillbaka till denna utredning och säga: så här skall vi ha det! Men det finns i utredningen en imponerande vilja att nå ett bestämt mål, man utgår från en given förutsättning och man strävar mot detta mål, som man aldrig tvivlar på. Man är inte primärt ute efter att ensidigt anpassa utbildningen efter den existerande terrängen, man är mer ute efter att undersöka denna terräng för att sedan lägga förhållandena tillrätta för den utbildning som man menar skall nå det uppsatta målet.

"Vi måste ta vara på utredningen!" skrev Bengt Franzén i en artikel något år efter att betänkandet hade publicerats. Och jag vill gärna sluta i samma tonart. För mig är det betänkandet en av 1950-talets stora händelser och jag uppfattar det som ett viktigt dokument att gå tillbaka till, när vi skall gå vidare med att forma musikundervisning och musikutbildning i det 80-tal, som vi nu står i begynnelsen av.

Summary

The Sweden of the 1940's was strongly marked by a pedagogic will to to explain everything new which during this time made its way into musical life. There was a great deal to defend, explain and argue about. Therefore, many young musicians and music teachers were active particularly within the free sector of studies. Many of these were later to be active within the institutions of musical life to which they brought thoughts and ideas which had originated in the expansive 40's.

Within musical pedagogy, *musical communication* became a central concept. The wish to explain to interested listeners what was happening both in newer and older music resulted in quite an extensive guidance literature consisting of both translations and newly written Swedish works. Amongst these last above all Ingmar Bengtsson's *Från visa till symfoni* and Bo Wallner's *Det musikaliska formstudiet* should be named.

The theoretical study of music went through important changes during the 1950's. A number of textbooks drew the consequences of the broadening and renewing which characterized the wide choice of music. The traditional harmonic theory was undermined and more weight was placed on the study of freer types of textures, of different forms of movement structure stressing above all nearness to living music.

Different types of music tests were introduced both with regard to elementary music teaching and at the university level. In the first case the Uppsala psychologist Lars-Gunnar Holmström's intelligence test played a large part, in the latter, professor Bengt Franzén made an important contribution with his publication *Att bedöma musikelever*.

The 1950's brought with them a great rise in musical education for young people and children. The guiding lines for this development were outlined in the official report on music from 1947 and they were brought to the fore by teachers like Daniel Helldén, Lennart Lundén and Yngve Härén. This was continued by Bengt Franzén's initiative in giving the new ideas a place in the education of music teachers. Above all, the new pedagogic ideas played a large part in the regional music schools with their freer teaching forms.

The 1947 music report which was submitted in 1954 contained a number of forecasts which are still of current interest. It was characterized by its efforts to avoid conforming music teaching to short term demands but instead tried to give the prerequisites for a long term development of musical life as a whole. Therefore, the 1947 music report stands out as an important document even for those who are to form the music teaching and education in the Swedish society of the 1980's.