

# MUSIKEN I SVERIGE

Band IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik  
1920-1990

**Kapitel 1. Musiken i Sverige – en översikt**  
*(Rolf Davidsson, Leif Jonsson och Hans Åstrand)*

Musiklivet  
Konstmusiken  
Populärmusiken

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och  
Kungl. Musikaliska akademien 1994

ISBN 91 7054 702 5

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:IV

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-86-8)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson  
Fälths Tryckeri, Värnamo 1994

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



## 1. MUSIKEN I SVERIGE – EN ÖVERSIKT

### MUSIKLIVET

Det svenska musiklivet är idag decentraliserat med musikcentra väl fördelade över hela landet. Detta skall jämföras med situationen vid början av seklet, då den mer betydande musikaliska aktiviteten ännu var koncentrerad till huvudstaden. De första städer som kunde fungera som musikaliska centralorter utanför Stockholm var Göteborg, Malmö, Helsingborg, Norrköping och Gävle, vilka alla redan i seklets början hade egna symfoniorkestrar. Senare har bl.a. Västerås och Örebro tillkommit. Parallellt har amatörorkestrarna ökat i antal och betydelse. 1928 etablerades en riksorganisation för denna verksamhet, Sveriges orkesterföreningars riksförbund (SOR), med idag ca 70 orkestrar av växlande storlek och besättning.

Med tillkomsten av länsmusikgrupper, vilka övertog de resurser som fanns inom den tidigare rikskonsertorganisationen och militärmusiken (regionmusiken), uppstod mot slutet av 80-talet tjugo nya centra med klart definierat regionalt ansvar. Denna verksamhet har också genererat ett antal orkesterensembler av sinfonietta-typ (Camerata Roman i Oskarshamn, Musica vitae i Växjö, Värmlands sinfonietta i Karlstad, Umeå sinfonietta etc.).

Ett annat område, där regionaliseringen av musiklivet har markerats, är utvecklingen av den högre musikutbildningen. Från att det endast fanns en enda traditionsrik utbildningsanstalt, nära knuten till Musikaliska akademien i huvudstaden, har en rad reformer lett fram till en situation med totalt sex musikhögskolor (se s. 130 f.). Inom dessa institutioner finns idag ett varierande antal pedagogiska och konstnärliga experter, som har betydelse inte bara inom den egna institutionen men också är aktivt verksamma i den geografiska närmiljön. På det sceniska området har en motsvarande utveckling skett.

Ett viktigt resultat av dessa regionala musikcentra har blivit en dialog mellan de olika regionerna, som alltmer präglar musiklivet. Att huvudstaden därvid behållit en viss ledarposition i kraft av den stora koncentrationen av institutioner och organisationer är naturligt.

Ett betydelsefullt exempel på en lyckad dialog mellan större musikcentra och regionala orter – i vissa fall orter utan något eget musikliv – är den omfattande sommarverksamheten med festivaler och musikveckor. I ett fruktbart samarbete mellan centrala och lokala institutioner/organisationer har man byggt upp konsertserier på orter, där människor vistas under ferietid.

Den första musikveckan i landet var Kullabygden från 1946, som efterhand följdes av Vadstena-akademien (1964). Rikskonserter tog 1965 initiativet till Expo Norr i Östersund, som senare fick namnet Festspele i Östersund. Några år senare inledde Rikskonserter samarbete med kulturveckorna i Junsele och Musik i Sommarskåne. Musik vid Siljan, en av de mest namnkunniga festivalerna, anordnades första gången 1969. Sedan följde i rask takt musikveckor på Västkusten, Österlen och Blekinge, Gotland m.m.

Ill.: Föreningen Svenska musikfestivaler utgav 1994 en katalog med de 33 viktigaste musikfestivalerna i landet.



**33 musikfestivaler  
– från Lappland i norr  
till Skåne i Söder**

NUMMER  
PÅ KARTAN

SIDNUMMER  
I KATALOGEN

1	Lapplands Festspele, Arjeplog	18
2	Kalottjazz & Blues Festival, Haparanda	14
3	Festspele i Piteå	22
4	Umeå Internationella Kammarmusikfestival	30
5	Musik- och konstveckan i Junsele	16
6	Festspele i Östersund	35
7	Musik vid Dellen	8
8	Rättvik Folklore Festival – Rättviksdansen	23
9	Musik vid Siljan	26
10	Falun Folkmusic Festival	10
11	Kammarmusikfestival Sandviken-Högbö	24
12	Östhammars Musikvecka	36
13	Elektronmusikfestivalen i Skinnskatteberg	27
14	Körstämman i Skinnskatteberg	27
15	Kammarmusikfestival på Saxå Herrgård	25
16	Chamber Music Festival Norrtälje	19
17	Drottningholms Slottsteater	9
18	Musik på Slottet, Stockholm	29
19	Jazz & Blues All Star Festival, Skeppsholmen	28
20	Örebro KammarMusik Festspele	33
21	Vadstena Akademiens Sommaroperafestival	31
22	Musik i Sommar-Gränna	12
23	Gotland Chamber Music Festival	11
24	Oskarshamn International Choir Festival	21
25	Borgholms Internationella Musikfestspele	6
26	Internationella Musikveckan i Halmstad	13
27	Båstad Kammarmusikfestival	7
28	Pulcinella Festival, Osby	20
29	Musikveckorna i Kullabygden	17
30	Symfoniorkesterns Sommarfestival i Helsingborg	15
31	Musik på Österlen	34
32	Swedish Baroque Festival, Malmö (1995)	
33	Ystadoperan	32

Idag (1994) är antalet sådana musikveckor bortemot 100. Gemensamt för dem är att professionella toppmusiker spelar sida vid sida med regionala artister eller amatörer. Programmen har en högst växlande inriktning, från traditionell konsertrepertoar till specialisering på modern eller gammal musik, folkmusik, jazz, pop, särskild betoning av barns musikaliska aktiviteter o.s.v. Av speciell art är Vadstenaakademien och Ystadoperan, som båda två är regionala operafestspel under sommarmånaderna (se nedan).

### *1947 års musikutredning*

Man kan dela in utvecklingen under seklet i två lika stora etapper. Vid seklets mitt skedde två mycket väsentliga saker i svenskt musikliv. Det ena var 1947 års musikutredning, som i sitt betänkande 1954 summerar den tidigare utvecklingen och utifrån denna analys föreslog en rad åtgärder för att förbättra situationen. Det andra var det förhållandet att moderna stilriktningar från kontinenten med kraft bröt in i det svenska musiklivet. Denna nya musik ställde snabbt stora och nya krav på musikerna, vilket i sin tur på sikt har medfört en nyorientering inom den högre musikutbildningen.

Musikutredningens betänkande innehåller en rad förslag till förbättringar och effektiviseringar på olika områden av det svenska musiklivet – skolmusik, amatörmusicerande, konsertväsen, militärmusik, högre musikalisk utbildning, den allmänna lärarutbildningen samt inom forskning (kyrkomusiken och det frivilliga folkbildningsarbetet hade tidigare varit föremål för egna utredningar). Musikutredningen talar om musikens breddning inom fyra områden:

en geografisk breddning – det var viktigt att man också på mindre orter och i glesbygder kunde skapa de former för musikliv, som i varje situation var möjliga att åstadkomma;

en social breddning – som skulle ske genom uppsökande konsertverksamhet, ökat stöd till amatörmusiklivet och förbättrad musikundervisning;

en bättre balans mellan olika konsertformer – orkesterkonsertens dominans skulle balanseras med andra typer av konserter, t.ex. kammarmusik, solokonserter, romanssång och körsång;

en repertoarmässig breddning – den påtagliga dominansen av 1800-talets musik skulle kompletteras med andra typer av musik, både äldre och nyare, även om sådana åtgärder kunde komma i konflikt med den stora publikens spontana önskemål om repertoar.

Ett av utredningens konkreta förslag var att det skulle skapas en statlig konsertbyrå med uppgift att överta den privata tonkonstnärsmädlingsens uppgift att förmedla engagemang för svenska och utländska musiker samt att dessutom bidra till en ökning av antalet engagemang,

Ill.: Kjellströmskvartetten, foto från ca 1924 (Musikmuseet): fr.v. Sven Kjellström (1:a violin), Einar Grönvall (alt), Gösta Björk, (2:a violin) och Carl Christiansen cello).

Med en outröttlig iver stod Kjellström i centrum för svenskt musikliv under mer än 30 års tid. Tillsammans med bl.a. Kjellströmskvartetten genomförde han 3 500 konserter över hela landet med en tyngdpunkt på Norrland, Bergslagen och Värmland.

Han var en av de drivande krafterna vid reorganiseringen av Stockholms Konsertförening 1913 (orkesterns förste konsertmästare 1914–16, 1924–28). Från 1928 till 1940 var han direktör för Musikkonserveriet i Stockholm.

Fram till sin död 1950 var han också en centralgestalt i Mazeriska kvartettsällskapet.

d.v.s. konserter. Konsertbyrån skulle också stödja konsertgivare med råd rörande planläggning och utformning av konsertverksamheten. En sådan konsertbyrå skulle kunna förverkliga de krav på breddning av musiklivet, som intog en central plats i utredningens betänkande.

### *Den geografiska breddningen*

Den mest omfattande geografiska breddningen av musiklivet har skett under andra hälften av 1900-talet. Rikskonsertinstitutionens utveckling från en renodlad turnéorganisation vid mitten av 60-talet fram till en upplösning av institutionen i ett antal länsgrupper, med en viss bibehållen central turnéverksamhet vid 80-talets slut, belyser de olika faser i en sådan gradvis förändring av musiklivet (se s. 75 f.).

Men det fanns viktiga föregångare till denna omfattande geografiska spridning av konsertlivet. Landets sex symfoniorkestrar hade redan från början som sin målsättning en regional breddning av verksamheten. Och redan tidigare gav Wilhelm Stenhammar, oftast tillsammans med Aulinkkvartetten, drygt tusentalet konserter med en geografisk spridning bokstavligen från Ystad till Haparanda. De förbättrade kommunikationerna, framför allt genom det svenska järnvägsnätets utbyggnad på 1890-talet, gav nya möjligheter att nå avlägsna orter. Ändå var dessa turnéer förbundna med tröttande resor, om man jämför med de betydligt bättre utbyggda kommunikationerna under Rikskonserterns framväxt femtio år senare.

Drivkraften bakom dessa turnéer var en känsla av kulturellt ansvar. Man ville förmedla musikens budskap till människor också utanför de större städerna och deras närmaste omgivning. Musik av Beethoven var central i deras repertoar, men i övrigt fanns det en imponerande bredd från Haydn och Mozart över Brahms och Dvořák till Grieg, Berwald, Sjögren och Stenhammar.

Ännu mer omfattande var den verksamhet som violinisten Sven Kjellström bedrev under 1900-talets första decennier (se ill.). Knappast någon annan svensk i nyare tid har utfört en så vittomfattande gärning. Först och främst var det hans turnéverksamhet ute i landet som fick grundläggande betydelse för en geografisk utbyggnad av det svenska musiklivet — de s.k. Lapplands-veckorna (somrarna 1912–28) betraktade han som något av det mest väsentliga i hela sin gärning. Han stod som arrangör för drygt halvtannat tusental konserter. Med stor noggrannhet förde han dagbok över sina turnéer, antecknade bl.a. konsertlokalernas beskaffenhet, pianoinstrumentens beskaffenhet, arrangörernas duglighet, publikreaktioner. Hans val av konsertlokaler ger en antydning om bredden i hans verksamhet:



»Kjellströms konsertlokaler är en fascinerande blandning av storslaget och enkelt och alla grader däremellan, från domkyrkor och hotellens festvåningar till slitna skolhus och gymnastiksalar på landsbygden. Han spelade i teatersalonger och biografteater, i missionshus o.a. frikyrkokolor, i nykterhetslogernas samlingsalor och föreningshus av skilda slag, i blåbandshus, hembygdsgrändar och församlingshus, i läroverksaulor och ABF-lokaler, bibliotekssalar, på folkhögskolor, sanatorier och 'hospital', regementen, tingshusen i Lycksele, Bergsjö och Östhammar, rådhusalarna i Arboga och Söderhamn, Bultlokalen i Hallstahammar, Generalsalen i Karlsborgs fästning, ja t.o.m. i väntsalen på Riksgränsens järnvägsstation.» (Sundkvist 1978.)

I Kjellströms konsertrepertoar var klassikerna tyngdpunkten med inslag av romantisk musik och han arbetade mycket för att sprida kännedom om svenska tonsättare. Berwald förekom ofta på kvartettens repertoar, senare tillkommer Stenhammar, Rangström, Kallstenius – under de sista åren av kvartettens verksamhet även Hilding Rosenberg. Hans solistiska repertoar upptog virtuosa nummer av Sarasate, Tartini, Paganini och Wieniawski, men också sonater av Beethoven, Mozart, César Franck och Emil Sjögren.

Mer än hälften av Kjellströms konserter var s.k. föreläsningkonserter. Det betydde att han var inskriven i Folkbildningsförbundets ka-

talag över föreläsare och att han således ofta kompletterade sitt musicerande med förklarande kommentarer. Detta gällde särskilt den nyare musiken, som han var mån om att hjälpa fram.

Kjellströms verksamhet var unik i sitt slag, men samtidigt typisk för de bildningssträvanden som präglade de första decennierna av 1900-talet. Det bildningsideal och de aktivitetsformer som präglade hans insatser återkom i högsta grad ett halvsekel senare i Rikskonserters insatser: turnéer, uppsökande verksamhet, musikveckor utanför de större musikaliska centra.

### *Den sociala breddningen*

Parallellt med den geografiska spridningen av verksamheten fanns redan från början en strävan att nå ut till nya publikgrupper, en naturlig följd allteftersom konserterna förlades till nya orter. Men även på orter med ett mer etablerat musikkiv sökte man efter nya lyssnare.

Sådana initiativ hade förekommit redan under 1800-talet. Och omkring sekelskiftet 1900 började man ge s.k. folkkonserter, först i Stockholm 1894, året därpå i Göteborg och några år senare i Halmstad, Gävle och Malmö (vol. III, s. 47).

Symfoniorkestrarna som etablerades under början av 1900-talet hade också en liknande uppsökande verksamhet inskriven i sina målsättningar. Folkkonserterna upptog en dominerande del av generalprogrammen under många år. Göteborgs symfoniorkester hade sådana inslag kvar ända fram mot mitten av århundradet. Musikaliska akademiens skrivelse till orkestrarna i anslutning till riksdagens beslut om särskilda anslag till orkesterverksamhet 1911–13 uppmanar också föreningarna att i främsta rummet söka nå ut till nya publikgrupper (se s. 45).

Kring sekelskiftet 1900 skedde en viktig förskjutning i den svenska folkbildningen. Verksamheten genomgick en demokratisering och de nya folkbildningssträvandena tillkom i stor utsträckning på initiativ från de breda lagren själva. Det var framför allt nykterhets- och arbetarrörelserna som bar upp de stora folkbildningsaktiviteterna. Ofta togs initiativen av akademiker, som t.ex. lektorn Oscar Olsson, vars insatser är knutna till studiecirkelrörelsens framväxt med grupparbetet som den centrala arbetsformen. En annan var dåvarande folkhögskoleläraren Richard Sandler, som tog initiativet till bildandet av Arbetarnas bildningsförbund (ABF) 1912. Ett tredje namn, vars insatser i hög grad är knutna till musikaliskt folkbildningsarbete, var den klassiskt skolade Valdemar Dahlgren som grundade Säfte folkhögskola 1905 (senare flyttad till Arvika). I denna skolas undervisning hade musiken en central plats. Det var ur spelmanskurserna vid denna skola som Folkliga musikskolan (Ingesund) växte fram, senare en av landets musikhögskolor. Det var också vid denna skola som utbildningen av särskilda lärare för musikaliskt folkbildningsarbete, inklusive kommunal musikskoleverksamhet, startade 1954 under Nils L. Wallins tid som rektor.

ABF följdes sedermera av studieförbund inom andra politiska och ideella organisationer. Inom dessa organisationer har musiken hela tiden haft en mycket stark ställning. Det var speciellt ABF och nykterhetsorganisationernas studieförbund som startade instrumentalundervisning för ungdom inom en rad kommuner. Denna verksamhet var den grundläggande förutsättningen för de kommunala musikskolornas framväxt under 50-talet (se s. 134 f.), då förbundens ansvar successivt övertogs av kommunerna.

Under perioden 1940–65 spelade Musikfrämjandet en viktig roll som samarbetsorgan med uppgift att stödja det musikaliska bildningsarbetet och befrämja amatörmusicerandet, främst i syfte att stimulera till aktivt musikutövande samt att anordna musikaliska utbildningskurser m.m.

### *Balans mellan olika konsertformer*

En tredje riktlinje i 1947 års musikutrednings betänkande handlade om orkestermusikens dominans i musiklivet. Man pekade på att de sex symfoniorkestrarna och det växande antalet amatörorkestrar hade fått en stabilitet, som inte bara bestod i en relativt fast organisering. Med sin verksamhet hade de slukat praktiskt taget allt musikintresse i sina verksamhetsområden. Den »stora» konserten hade en långt större status hos publiken än konserter i det mindre formatet.

Andra konsertformer med mindre ensembler och ett mer intimt uttryckssätt hade därför svårt att hävda sig. Av den anledningen ansåg man det viktigt att kammarmusik, instrumentalsolo och romanssång fick ett stöd, likartat det som redan fanns för orkestermusikens del. Man menade också att det borde vara lättare att nå ut till ett större antal orter med mindre besättningar än med de större orkestrarna.

Förutom att dessa konserter ekonomiskt var lättare att organisera än stora orkesterturnéer var det också en viktig angelägenhet för musiker-  
na att häva denna obalans i musiklivet. Bland de ivrigaste förespråkarna för kammarmusiken var Svenska tonkonstnärsförbundet (gr. 1947). Det deltog i 1947 års musikutredning och det var dess initiativ som låg bakom tillkomsten av Statens försöksverksamhet med rikskonserter.

Kammarmusiken och duomusicerandet var typiska för både Aulin och Stenhammars turnéverksamhet liksom för Sven Kjellströms. Inom Rikskonserter blev det också musik i det mindre formatet som kom att dominera verksamheten.

### *Konsertprogrammets utformning*

En nutida läsning av musikutredningens analys av »ett kulturellt ändamålsenligt och fullvärdigt konsertväsende» visar tydligare än något annat vad som skett under de 40 år som gått sedan betänkandet kom. Enligt betänkandet låg det stora problemet i 1800-talsrepertoarens dominans: »I varje fall får man icke reservationslöst förutsätta, att all början måste göras med klassisk och romantisk musik.» (SOU 54:2, s. 113.)



Två viktiga insatser var enligt utredningen nödvändiga: en förbättrad musikerutbildning med ökad teoretisk skolning om olika tiders estetiska målsättning och stilistiska uttrycksmedel och ekonomiskt stöd till konsertgivande institutioner för att göra dem mindre beroende av »en konservativt inställd och kanske osakligt intresserad publik».

Det var också i detta perspektiv som rikskonsertinstitutionen tog sin utgångspunkt för att förmedla god musik till fler människor. Kritiken mot denna målinriktning lät inte vänta på sig. Särskilt kritiserades att man inte ifrågasatte den hävdvunna kvalitetsbedömningen. Detta ifrågasättande blev allt tydligare under 70-talet. Den tidigare snäva konstpolitiska kulturdefinitionen ersattes av ett betydligt vidare kulturbegrepp. Detta åstadkom dramatiska förändringar i kulturklimatet med särskilt starkt genomslag i musiken. En genomgripande demokratisering av musiklivet och starka internationella inflytanden har varit pådrivande krafter. För den musikaliska repertoaren har den nya kultursynen i högsta grad förändrat bilden, jämfört med den situation som 1947 års musikutredning skisserade i sin analys av musiklivet.

Denna nya kultursyn har skapat ett rikt differentierat musikliv. Vid sidan av den s.k. seriösa musiken har en rad andra musikstilar blivit legitimerade inslag i konsertlivet: jazzen, folkmusiken, olika former av populärmusik, invandrarmusik m.m. Det officiella konsertlivet har i stort sett förhållit sig starkt konservativt i denna process, medan massmedierna i högre grad speglat mångfalden i kulturutbudet. Starka kommersiella krafter har spelat stor roll som opinionsbildare.

Utvecklingen har fört med sig allvarliga problem för den statliga kulturpolitiken. Inom musikundervisningen bland barn och ungdom liksom inom den professionella musikutbildningen har denna stilistiska mångfald skapat en förvirring om mål och innehåll. Samma problematik har alltmer kommit att prägla den generella bidragsgivningen till musiklivet. Diskussionen har alltmer kommit att handla om balansen mellan en majoritetsuppfattning kontra en mer »kvalificerad» kulturvärdering. Den seriösa musiken och i särskilt hög grad den moderna musiken har i denna situation fått svårt att hävda sig utan offentliga stödåtgärder. I en ekonomiskt stram situation med inskränkningar som en nödvändighet har den kvantitativa responsen av en kulturyttring ofta varit avgörande för fortsatt bidragsgivning. Diskussionen om värde- och kvalitetsbegrepp har fått förnyad aktualitet.

Kjellberg & Ling (1991) utgår från denna musikaliska mångfald och konstaterar att begreppet »musik» haft olika definitioner i musikhistorien och att detta är naturligt i en samhällsutveckling:

»Värderingar och omvärderingar av olika slags musik kan tolkas som tecken på ett levande och dynamiskt musiksamhälle. Det är ett faktum att massmedierna på olika sätt medverkar i denna process. I synnerhet stora internationella grammo-

fonkonserter 'styr' och 'påverkar' människors musiksmak genom det urval av musik de generöst tillhandahåller, ofta på världsvid basis. Annan musik blir mindre känd därför att man inte marknadsför den på samma sätt. Det är musik som av oklara skäl anses för 'exklusiv' och svårförståelig och därmed 'olönsam'.» (Kjellberg & Ling, 1991, s 5.)

Den förändrade repertoarbilden visar i ett historiskt perspektiv tydligare än något annat den enorma utveckling som skett och som har framtingat viktiga omvärderingar och nytänkanden.

### *Den nya musiken*

Under 40-talet började den s.k. Måndagsgruppen (se s. 397) göra sig märkbar i svenskt musikliv. En rad unga tonsättare började med utgångspunkt i internationella stilströmningar (främst Hindemith och Schönberg) skriva musik, som radikalt bröt mot den rådande svenska romantiska traditionen. Denna nya musik hade svårt för att bli accepterad i repertoaren inom förefintliga konsertinstitutioner och att bli spelad av existerande ensembler. Det växte därför snabbt fram behov av speciella fora, där denna nyskrivna musik tillsammans med internationella modernister kunde framföras.

Eftersom de unga tonsättarna företrädesvis skrev i kammarmusikaliska former var det i första hand ett sådant forum man hade behov av. I Stockholm fanns föreningen Fylkingen, som vid sidan av en romantisk tradition främst ägnade sig åt att framföra de svenska 30-talisterna – Liljefors, de Frumerie, Larsson, Wirén, von Koch m.fl. Genom Måndagsgruppens närmanden blev Fylkingen från 1950 ett forum för den nya musiken (se s. 397). Samtidigt påtog sig den nydanade föreningen att vara svenskt konsertforum för ISCM (International society for contemporary music). Från 1950 övertog Karl-Birger Blomdahl och Bo Wallner ledaransvaret för denna förening. Centrala ensembler i föreningens verksamhet blev Lilla kammarorkestern (bildad 1943) och Kammarkören (1946).

Också utanför huvudstadens musikliv uppstod speciella föreningar för den nyare musiken. I Malmö bildades Kammarorkesterföreningen 1946 med Carl-Olof Anderberg som drivande kraft och kompletterades 1960 med Ars nova. I Uppsala var Värmlands nations musikcirkel ett forum för den nya musiken, från 1949 också Samtida musik. 1947 blev tonsättaren Ingvar Lidholm stadskapellmästare i Örebro och inledde sin verksamhet med att spela musik av Hilding Rosenberg och Lars-Erik Larsson. Redan under hans första säsong bildades också kammarmusikföreningen Pro Musica med ett särskilt ansvar för att framföra ny musik. Under en kulturvecka i Örnsköldsvik 1947 presenterades konst (Carlo Derkert), litteratur (Erik Lindegren) och musik av Sven-Eric Johanson, Ingvar Lidholm, Sven-Erik Bäck, Klas-Thure Allgén och

Karl-Birger Blomdahl. Dirigent för det lokala musiksällskapet vid denna tid var tonsättaren Siegfried Naumann.

Medan den nyare musiken gradvis vann terräng i det svenska musiklivet generellt, framför allt genom radions programverksamhet, visade symfoniorkestrarna vid samma tid märkligt nog en tendens att minska den nyare musikens andel i repertoaren. En stickprovsundersökning, gjord på de stora orkestrarna i Stockholm och Göteborg, visar intressanta tendenser i denna riktning. Detta framgår, om man undersöker den kronologiska fördelningen av repertoaren vid dessa orkestrar under den första säsongen i varje decennium från 1920 fram till 1990. Från 1920 fram till 1950 kan man i båda orkestrarna se ett gradvis ökande intresse för nyare musik (som högst ca 25–30 % av den totala repertoaren). Med nyare musik menas i detta fall musik, skriven högst 30 år före varje aktuell konsertsäsong. Från säsongen 1960/61 och framåt sjunker denna andel radikalt för att 1990/91 handla om 7–10 %. Dessa siffror gäller nyare musik generellt. Andelen nyare svensk musik visar under samma tidsperiod en likartad utveckling.

### *Den sceniska konsten*

Kungl. teatern i Stockholm var fram till 1920 den enda svenska opera-institutionen (utförligt behandlad i vol. II & III). Under perioden 1920–90 har denna nationalscen vid sidan av standardverk och en del nyskrivna verk ur den internationella repertoaren återspeglat en stor del av nytillkomna svenska verk. Aktuella tonsättarnamn har varit Ture Rangström, Kurt Atterberg, Hilding Rosenberg, Karl-Birger Blomdahl, Lars Johan Werle, Ingvar Lidholm m.fl.

År 1922 återinvigdes Drottningholms slottsteater, där det sedan 1946 sommartid givits regelbundna föreställningar med verk från 1600- och 1700-talen. Denna unika teater har fått internationell uppmärksamhet inte minst genom den autentiska miljö, som den utgör för äldre operaverk (se vidare vol. II, s. 90 f.). En annan gammal teater, som åter tagits i bruk, är Confidencen på Ulriksdals slott nära Stockholm (vol. II, s. 98 f.). Den är sommartid skådeplats för både äldre och nyare operaverk.

Två nya scener, speciellt avsedda för kammaropera, tillkom genom Blanche-teatern 1958 (invigd med Sven-Erik Bäckes *Tranffädrarna*) och Rotundan 1964 (med Werles *Drömmen om Thérèse* som första verk).

Folkoperan i Stockholm (gr. 1976) var ett försök att skapa en opera med större närhet till publiken. Rent praktiskt åstadkom man detta genom att placera skådespelet närmast publiken framför orkestern i stället för den traditionella operans placering av orkestern mellan scen och publik. Man menade att detta också skulle ge musikerna en bättre kontakt med det sceniska spelet. Folkoperan spelar på flera scener och blandar äldre standardverk med nyskrivna. *Madame Butterfly* och *Carmen* var de första verken man tog upp. Av nyskrivna verk kan nämnas två barnoperor av Kerstin Nerbe, *Det finns ingen krokodil under sängen* (1984) och *Mumien vaknar* (1985), vidare Werles *Lionardo* (1988).



Utanför Stockholm etablerades den första operascenen i Göteborg genom att Stora teatern, som från 1859 varit en gästspelsteater, blev en ren opera- och operetteater. Trots flera genomgripande renoveringar har teatern upplevts som trång och otidsenlig. Omsider har Göteborg hösten 1994 fått sitt nya operahus invigt.

År 1944 fick Malmö sin nya stadsteater, en kombinerad teater- och konsertlokal fram till 1985, då det nya konserthuset invigdes. 1974 grundades Norrlandsoperan i Umeå och året därpå Musikteatern i Värmland (Karlstad).

#### *Two sceniska sommaraktiviteter*

Bland de många festivalerna och musikveckorna i Sommarsverige finns det också två uppmärksammade operaevenemang, Vadstena-akademien (gr. 1964) och Ystadoperan (1977). Både till arbetsform och innehåll är det stor olikheter mellan dem, ändå finns det samtidigt vissa gemensamma förutsättningar för deras existens:

operorna är i båda fallen ett resultat av initiativ från enskilda personer som lyckats med att förverkliga till synes orimliga visioner. De fungerar vidare på orter, som i sig själva varken har personella eller ekonomiska resurser för att garantera verksamheten. Repertoarmässigt arbetar de med äldre och nyare verk, som oftast ligger långt från de fasta scenernas standardrepertoar, samtidigt som de ger unga sångare och instrumentalister en chans att få en god start i början av sin karriär. Instude-

Ill.: Birgit Nilsson i *Tosca* på Kungl. teatern 1957 (foto E.M. Rydberg), samt Jussi Björling i *Bohème* 1947 (Musikmuseet).

Dessa båda representerar den yppersta eliten inom svensk operasång under seklet med talrika framgångar även utomlands.

ring och framföranden sker under några intensiva sommarveckor efter ett noggrant planerings- och förberedelsearbete. Publiken vid de välbesökta föreställningarna består till allra största delen av tillresande besökare. Föreställningarna har en stor respons från allmänhetens sida och får år för år stora lovord i svensk och utländsk press. Operorna har slutligen en ekonomi, som nätt och jämnt balanserar, och som förutsätter stor idealism från de medverkandes sida för att verksamheten överhuvudtaget skall kunna bestå.

Sångpedagogen Ingrid Maria Rappe kom i slutet av 50-talet till Vadstena för att tillbringa några dagar i landsarkivet och blev fascinerad av den säregna miljön i klostret och slottet. Tanken växte därmed fram att grunda en institution, dit unga människor från hela världen kunde komma för att studera sång och instrumentalmusik och få scenisk erfarenhet. Målsättningen för akademiens verksamhet formulerades redan från starten av Ingrid Maria Rappe:

»Stiftelsen [...] har till ändamål att [...] bedriva undervisning i sång och instrumentalmusik samt erbjuda möjligheter till praktisk erfarenhet i dessa ämnen och i scenisk framställningskonst. I samband härmed skall stiftelsen uppföra operor och andra sceniska musikverk samt anordna konserter i Vadstena och om motiv därtill finnes även på andra platser. Särskild vikt bör stiftelsen lägga vid repertoarforskning, framtågande och dokumentation av äldre sceniska musikverk. Stiftelsen skall jämväl stimulera till nyskapande.»

Verksamheten med instudering och uppförande av sceniska verk inledes 1967 och man har hittills (1994) satt upp 35 äldre verk och 15 nykomponerade. Över 200 sångare och tusentals musiker har medverkat i början av sin karriär. Uppsättningarna har främst gjorts på Vadstena slott och Vadstena Gamla teater.

Ledare för verksamhet har varit Arnold Östman (fram till 1982, då han utsågs till konstnärlig ledare för Drottningholms slottsteater), Torbjörn Lillieqvist (1982–85), Per-Erik Öhrn (1986–90), Clas Pehrsson (1991–92) och Anders Wiklund (1993–).

I valet av repertoar följer man olika tematiska linjer. En är att belysa operahistorien med tonsättarna i gränslanden mellan de olika epokena: i stället för Monteverdi spelar man Quagliati, Abbatini och Provenzale, i stället för Mozart hans samtida Cimarosa, Dittersdorf och Reichardt och i stället för Verdi t.ex. Ivar Hallström.

Den italienska 1600-talsoperan har stått i centrum, särskilt med verk med anknytning till drottning Christina i Rom. Den komiska operan med utgångspunkt i Cimarosas verk är en annan utvecklingslinje. Verk från olika länder och tidsepoker men med samma tema har varit t.ex. *Prosperos dröm* (Purcell) och *Andarnas ö* (J. F. Reichardt) – två operor, baserade på Shakespeares Stormen. »Tre operor om kärlek» gestaltade tre olika bibeltexter: *Daniel i lejongropen* (anon. 1600-talet), *Höga visan* (Stig-Gustaf Schönberg) och *Judith och Holofernes* (Ian McQueen).



En rad svenska och nordiska tonsättare har skrivit nya verk på beställning från Vadstena-akademien: Sven-Erik Bäck, Eberhard Eysler (tre verk), Werner Wolf Glaser, Laszlo Horváth, Sven-David Sandström, Stig-Gustaf Schönberg, Jonas Forssell och Staffan Mossenmark samt Leif Thybo (Danmark), Olav Anton Thommessen två verk (Norge) och Karólina Eiríksdóttir (Island).

Operaverksamheten i Ystad utvecklades ur amatöroperasällskapet Lunds lyriska ensemble. I januari 1977 gjorde ensemblen ett gästspel i Ystad med *Pajazzo* (Leoncavallo). Följande år gjorde ett första försök med sommaropera: de båda enakterna *Les Mamelles de Tirésias* («Brösten på Tirésias»; Poulenc) och *Teaterdirektören* (Mozart), vilka gavs för utsålda hus. Denna verksamhet fick en fortsättning och har genom åren utvecklats till en institution.

Teaterchef och regissör har genom alla år varit Ystadoperans initiativtagare Richard Bark. Även dirigenten Sören Nielzén har varit med från första föreställningen. Föreställningarna äger rum på Ystad teater i mitten av juli månad varje år och föregås av en månads samlat repetitionsarbete. Under de första åren gavs enbart nutidsopera: *Kärlekstorget* (Ermanno Wolf-Ferrari), *Johnny spelar opp* (Ernst Křenek), *Vår man i Havanna* (Malcolm Williamson), *Silversjön* (Kurt Weill) och *Nusch-Nusch i trubbel på Haiti* (Hindemith/Bernstein) – med de svenska titlar man har använt vid Ystad-operan. Från 1984 har man varvat moderna verk med äldre, men man har hela tiden eftersträvat att ta upp operor, som tidigare inte har spelats i Sverige (bl.a. Arrigo Boitos *Mefistofeles* från 1868; se ill.).

Ill.: Scenbild från Ystadoperans uppsättning 1990 av *Mefistofeles* (Boito). (Österlens-Bild AB.)



*Musikens tolkar*

Under romantiken, med sin heroisering av tonsättaren, var musikerns uppgift att i tro och lydnad återge Mästarens musik, så som den efter hand allt noggrannare nedtecknats i partituret. Senromantiken strävde efter ytterlig precision i notationen och sträng följsamhet hos interpreten, som å andra sidan ofta direkt följde tradition och rådande praxis. Utrymmet för tolkning kunde likväl vara betydande, och interpreten kunde idoliseras nästan ännu mer än tonsättaren.

Med den totalseriella musiken efter andra världskriget »förvägrades interpretens förmedlarroll varje egenvärde och förträngde den till funktionen som verkställande av strukturellt definierade sakförhållanden» (Danuser 1992, s. 416), men detta upphävdes mycket snart av motsatsens aleatoriska frihet och medverkan i tolkningen.

Under vårt århundrade har fonogrammens möjlighet att bevara en viss tolkning på ett revolutionerande sätt förändrat interpretationen genom att möjliggöra estetiska jämförelser och vetenskapliga studier. De bevarade dokumenten har också i hög grad bidragit till att vår kunskap om tolkarna blivit mer än legendbildningar i tidspräglade recensioner, erinringar och felslut. Tondokumentet kommer i framtiden alltmer att bli föremål för vetenskaplig forskning och svensk musikkforskning har trevande börjat bedriva sådan.

*Sångarna*

Redan namn som Jenny Lind eller Christina Nilsson påminner om att svenska näktergalar flugit musikvärlden över. För sångare tillkommer kanske att själva rösten till konstitution och skolning är ett så unikt instrument och att välljudet spelar en minst lika stor roll som den konstnärligt övertygande tolkningen, men det finns tilltalande mytbildningar om en svensk timbre, och inte heller vår tid har saknat världsberömda traditionsbärare.

En Jussi Björling eller Birgit Nilsson har erövrat hela musikvärlden och hunnit sjunga in fonogram som möjliggör forskning och njutning av obestridd pålitlighet. Men de har haft lika framstående föregångare, vars fonogramdokument inte har samma tekniska kvalitet och ändå röjer tillräckligt av vokal eminens: Julia Claussen, en av Metropolitans i New York stöttepelare på 20-talet, Nanny Larsén-Todsen, som av Siegfried Wagner på stående fot efter en föreställning utropades till Bayreuths drottning på 20-talet, Set Svanholm, förvandlad från baryton till 40-talets ledande Wagner-hjältetenor, och efter dem har Nicolai Gedda, Elisabeth Söderström, och senare bl.a. Håkan Hagegård, Anne Sofie von Otter och Gösta Winbergh hävdat den nordiska silverstrupens bärkraft.

Även om det ofta klagas över att dessa världsstjärnor inte får eller kan sjunga här hemma, har de naturligtvis verksamt bidragit till att Kungl. teatern under långa tider haft något av världsrykte, antingen som ledande Wagnerfäste (med mästर्सångare som Sigurd Björling, Leon Björker, Kerstin Thorborg, hovsångarparet Beyron-Hertzberg etc.) eller allmänt som den sanna sångaroperan. Där växte på 50-talet upp det s.k. järngång som bar upp ryktet i uppmärksammade föreställningar: Söderström, Margareta Hallin, Kerstin Meyer, Erik Sædén, Ragnar Ulfung och andra.

### *Dirigenterna*

Ännu för knappt ett sekel sedan hade Sverige en enda symfonisk orkester, Hovkapellet, och den som blev hovkapellmästare hade verkligen gallrats fram omsorgsfullt och fick en unik position som interpret, inte bara av musikdramatisk repertoar. Volym III (s. 167) ger en förteckning över dessa kapellmästare 1800–1920, och där figurerar alltså redan mästerdirigenter som Armas Järnefelt, Adolf Wiklund och Nils Grevilius, som alla verkade under vårt århundrade.

En liknande förteckning vore här inte lika rättvisande, främst därför att Kungl. teatern inte längre har musikdramatiskt monopol i Sverige och som andra stora institutioner anlitat många fler konstnärliga ledare och gästdirigenter. En obestridligt central gestalt har emellertid Sixten Ehrling varit, även sedan han med buller och bång övergav sin operascen för att definitivt erövra världen (med tio framgångsrika år i Detroit, huvudlärarskap vid berömda Juilliard School of Music i New York m.m.). Alltsedan hans stora genombrott i Stockholms konserthus med Stravinskys *Våroffer* 1950 har han som orkesterdirigent gjort en ovärderlig insats inte minst för den magistrala interpretationen av ny svensk musik. Hans instuderingar av t.ex. Alban Bergs *Wozzeck* eller urpremiärerna på en rad stora svenska verk (bl.a. Karl-Birger Blomdahls *Aniara* 1959) blev mönsterbildande.

En annan stöttepelare för ny musik har Stig Westerberg varit, kanske främst med Radiosymfonikerna men också under viktiga perioder vid Operan och Stockholms konserthus, liksom hos Malmösymfonikerna. Sten Frykberg blev den folkkäraste dirigenten genom sina charmfulla radiopresentationer (»symfonimatinéer«).

### *Musikerna*

I skildringen av det svenska musiklivet framgår tydligt vilken avsevärd utbyggnad i omfång och ambition som genomförts. Detta har naturligtvis också inneburit att uttolkningarna har blivit långt flera och rimligtvis också ofta av betydande värde. Här skall endast några exempel anges som haft stor betydelse för svensk musik i samspel med tonsättar-



nas strävanden till förnyelse och med de ofta växande krav på interpreteten som utvecklingen framtingat.

I kammarmusiken har det av naturliga skäl varit lättare att konstatera enskild interpretation (än i orkestern eller operadiket), och namnkunniga ensembler eller solister kunde förtjäna fylligare skildring. Aulinkvartettens stora betydelse har alltid med rätta framhållits (se vol. III, s. 459), och samtidigt visade Brysselkvartettens gästspel i Stockholm en besvärande jämförelse (vol. III, s. 428) beträffande Aulinarnas konstnärliga kvalitet.

Kvaliteten stegrades dock efter hand, Sven Kjellström kunde, som framgått, ännu flitigare beresa Sverige och sannolikt höja kvaliteten. Senare har en rad framstående kvartettensembler uppstått; vid alla orkestrarna spelades entusiastiskt och ofta konstnärligt övertygande kammarmusik, men några förtjänar att utpekas.

Kyndelkvartetten (efter primarien Otto Kyndel, även inflytelserik kammarmusikpedagog vid musikhögskolan i Stockholm) var en av våra första helprofessionella, stundom praktiskt taget heltidsverksamma kvartetter och blev epokgörande betydelsefull t.ex. för Rosenbergs imponerande svit av kompositioner. Den har följts av bl.a. den reellt heltidsanställda Freskkvartetten (efter Lars Fresk), med omfattande fonogramdokumentation av en lika omfattande repertoarspännvidd, och bland de senaste har Mats Zetterqvist (med Gotlandskvartetten eller Zetterqvist-kvartetten i olika uppsättningar) medverkat till att låta tonsättare pröva de nyaste uttryckssätten och att övertyga lyssnarkretsen att det är konstnärligt meningsfullt och angenämt att spela och lyssna så.

Pianisten har alltsedan 1800-talet blivit något av symbolen för den store uttolkaren och förmedlaren av odödlig musik. Tolkningsutrymmet för musikern har ofta varit betydande (inte sällan ockuperat med råge), och trängtan till en pianistkarriär består alljämt avsevärt utöver vad marknaden anammar. På internationell arena har svenska pianister väl inte varit lika talrika som sångarna, Hans Leygraf som den store uttolkaren av Mozarts eller Haydns musik, med en auktoritativ professur vid Mozarteum i Salzburg som bas, hör till undantagen.

Däremot förvaltas flera svenska traditioner – skolbildningar bland stråkmusiker (främst violinister) och pianister hör till interpretationsforskningens favoritämnen och dilemmor – av en lång rad betydande pianister. Här förtjänar Greta Erikson (professor vid musikhögskolan i Stockholm, därefter vid Edsbergs musikinstitut) särskilt omnämnande för hennes konstnärligt övertygande framföranden inte minst av svensk musik.

En annan solistgenre av väldig omfattning är orgelspelarens, och bland det överväldigande antalet av konstnärligt framstående organis-



ter under vårt århundrade kan endast några få namnges. Otto Olsson i Gustav Vasa kyrka i Stockholm var också under många år huvudlärare vid Stockholms musikkonservatorium. Sannolikt lika betydelsefulla efterträdare har varit Alf Linder (legendarisk organist senast i Oscarskyrkan i Stockholm) och Gotthard Arnér (senast domkyrkoorganist där), som med sitt eget konserterande har förmedlat internationella orgelrörelser och aktivt medverkat till att svensk orgelmusik förnyats.

Internationellt mest kända för att förmedla ny orgelmusik har Bengt Hambræus, Karl-Erik Welin och Erik Lundkvist varit. Den senare är förutom senkommen efterträdare till Otto Olsson i Gustav Vasa också organist vid den stora nya orgeln i Stockholms konserthus och har där skapat ett betydelsefullt forum för orgelkonsten även utanför tempelrummen.

60-talets aleatorik och happening innebar helt andra interpretationsyttringar, och en pianist/organist/estrador som Karl-Erik Welin (se s. 501 f.) kunde erövra en världsledande position som mönsterbildande uttolkare av grafiska ungefärligheter (t.ex. Lidholms *Stamp Music*; se plansch VI) eller exakt noterade ytterligheter.

Tonsättarnas stundom musikerfrånstötande krav framtvängde ett fenomen som på anglosachsiska kallades Composers' Performing

Ill.: Otto Olsson med Musikaliska akademins orgelklass på 20-talet. Vid den pneumatiska orgeln i akademiens orgelsal (numera MAB:s läsesal) fostrade han ett stort antal elever.

Groups, där tonsättarna själva medverkade som interpretörer och bättre kunde garantera tolkningens autenticitet. Liknande grupper bildades även i Sverige, och av särskild vikt blev t.ex. Siegfried Naumanns *Musica nova* (se s. 431), av kanske ännu större räckvidd Harpans Kraft under Göran Rydbergs ledning.

Ett enda namn bland de yngsta internationellt berömda interpretörer, som verkligen förnyat instrumentets uttrycksregister, skall anföras: trombonvirtuosen Christian Lindberg.

### *Radio & TV*

Massmediernas explosionsartade utveckling, framför allt under andra hälften av seklet, har skapat en särskild form för närhet mellan musik och individ. Med indelningen av radions verksamhet i flera kanaler har såväl den seriösa musiken som populärmusiken i alla dess former blivit tillgängliga för lyssnare över hela landet. Den gradvis ökande sändningstiden bidrog i hög grad till att förändra folks lyssnarvanor. Också genom televisionen distribuerades regelbundet musikprogram av olika art. Tillkomsten av en rad kommersiella radio- och TV-kanaler har ytterligare kompletterat denna etersända produktion. Tillsammans har mängden av radio- och TV-bolag skapat ett musikutbud som är oöverskådligt och förvirrande mångfaldigt. Även inom radio och TV har det skett en regionalisering med etableringen av en rad distriktskontor. Detta har haft till följd att rikssända program i ökande omfattning produceras utanför huvudstaden.

Radiotjänst startade 1925 och antog 1957 namnet Sveriges radio. Redan från första början hade musiken en framskjuten plats inom alla verksamhetsgrenar. Framför allt efter 1950 har Sveriges radio musikpolitiskt varit en mycket viktig faktor i det svenska musiklivets utveckling. Genom att samla förnämlig expertis till musikavdelningen och engagera framstående musiker, tonsättare och forskare i programverksamheten hade radion länge en ledarposition i musiklivet, med kraftfulla ledare för musikavdelningen som Julius Rabe (1955–57), Nils Castegren (1957–64) och Karl-Birger Blomdahl (1965–68).

Redan några år efter starten inrättades musikbiblioteket och gramfonarkivet (1928), två viktiga servicefunktioner för den musikaliska programverksamheten. Musikbiblioteket omfattar noter, böcker och tidskrifter om musik, gramfonarkivet innehåller kommersiellt utgivna ljudupptagningar såsom skivor, band, fonograf- och pianolarullar m.m. (Dessa arkiv är inte offentliga.) Och redan från första året byggde radion upp egna orkestrar och körer, som genom åren växlat utseende och funktion.

Musikpolitiskt har radion spelat över ett brett register alltifrån s.k. seriös musik via jazz och folkmusik till alla former för populärmusik.

Det totala ansvaret för denna breda verksamhet låg hos musikavdelningen fram till 1956, då den lättare musiken (populärmusiken) överfördes till underhållningsavdelningen. Genom inrättandet av Melodiradion 1961 och Musikradion 1966 fick musikutbudet en fastare struktur. Dessa förändringar skedde samtidigt med tillkomsten av flera sändningskanaler med specialiserade innehåll och ansvarsområden. Melodiradion ansågs vara ett tillmötesgående av den mycket stora lyssnarskara som krävde musik som underhållning, förströelse och allmän trivselfaktor — musik som bakgrundsupplevelse. Som en kvalitativ motsats till denna typ av musik var musikradions främsta uppgift att sända västerländsk musik av äldre och yngre datum. Primärt vände den sig till en publik som på förhand var intresserad av denna typ av musik. Den har därför haft en kvantitativt liten betydelse för den stora allmänhetens musiksmak och musikvanor.

Radion tog redan tidigt aktiv del i det musikaliska folkbildningsarbetet. En tradition växte snart fram att förbereda varje musiksändning med mer eller mindre omfattande inledande kommentarer. Arten av och innehållet i dessa kommentarer har växlat alltifrån enkla påannonseringar till utförliga orienteringar om tonsättare, tolkar och verk.

På 40-talet engagerade radion sig i tidens allmänna folkbildningssträvanden med egen kursverksamhet. En av de första radiokurserna med tillhörande kursbok var »Musikens instrumentala former» (1942) med författarna Per Lindfors, Carl-Allan Moberg och Sven E. Svensson. Några år senare (1945–46) gjorde Ingmar Bengtsson en serie om tio radioprogram med kursbrev under rubriken »Att höra musik». Dessa kursbrev sammanställdes 1947 till boken *Från visa till symfoni*, en lättillgänglig formlära, avsedd för den musikintresserade lyssnaren utan särskilda förkunskaper. Denna har sedan återutgivits i en rad upplagor och har fortfarande stor aktualitet.

Skolradions musikaliska verksamhet startade 1934 med sångstunder. De har senare följts upp av en mycket omfattande verksamhet med skolmusikprogram i radio och TV, som anpassats efter läroplanerna och under vissa perioder varit heltäckande för de olika åldersnivåernas kursplaner. På 60-talet gjorde radion i samarbete med studieförbunden två lyssnarkurser, »Följ tonerna!» och »Musik i närbild» (Rolf Davidson). Några år senare genomfördes det omfattande Radiokonservatoriet, en kurs på närmast högskolenivå som även gav möjlighet till slutexamen. Centrala författare till dessa böcker och radioprogram var Sten Andersson, Krister Malm, Lars Edlund, Arne Mellnäs och Bo Wallner.

Under perioden 1934–94 har Sveriges radio givit ut programtidningen *Röster i radio/TV*, som periodvis varit en viktig informationskälla, bland annat när det gällt musikprogram. Runt 1950, då radions musikavdelning med stor kraft engagerade sig i arbetet med att etablera den

nya musiken, var denna programtidning ett centralt forum för de aktuella idéerna och deras talesmän. Betydande skribenter vid denna tid var Magnus Enhörning, Nils L. Wallin och Bo Wallner. Radions engagemang tog sig från 1954 också uttryck i programserien »Nutida musik», från 1957 kompletterad med egen tidskrift med samma namn.

Televisionen har principiellt haft samma målsättning i programverksamheten som radion. Alltsedan de första reguljära TV-sändningarna 1957 har mängden musikprogram ökat. Dessa program består oftast av direktsända eller inspelade konserter inför publik eller i studio. Andra typer av program har behandlat en tonsättare eller ett speciellt verk. En helt speciell publikfavorit har den nordiska musikfrågetävlingen »Kontrapunkt» varit, som startade i radio och senare överfördes till TV. Med Sten Broman som programledare fick denna regelbundet återkommande programserie en mycket stor publik, som både följde den spännande tävlingen och samtidigt lärde sig mycket om musikalisk stil, tonsättare och verk genom det sätt, på vilket han suveränt ledde dessa program. Effekten av hans program kunde bl.a. avläsas i publikens efterfrågan efter skivinspelningar av genomgångna verk dagarna efter det att programmen hade sänts. Efter Sten Bromans död (1983) har serien haft fortsatt framgång med Sixten Nordström som ledare.

#### *Fonogrammet*

Grammofonskivan har under 1900-talets andra hälft varit det kvantitativt helt överlägsna mediet för spridning av musik. En gradvis förbättrad inspelningsteknik och en breddad marknad ledde under 60-talet fram till en explosionsartad utveckling inom hela musikindustrin. Stora multinationella bolag har successivt lanserat tekniska förbättringar och byggt upp gigantiska distributionsnät. Denna utveckling har medfört en stark internationalisering av musiklivet. Med grammofonskivans hjälp kan musik spridas i stor mängd över hela världen. Framför allt är det den populära musiken som idag totalt dominerar marknaden med enorma miljonupplagor (se vidare bl.a. s. 526).

Fram till 1950 var den gamla 78-varvsskivan den förhärskande skivtypen. Under 50-talet lanserades vinylplastskivan med tätare skivspår och med hastigheter av 33 och 45 varv per minut. Detta medgav längre speltid och en väsentligt förbättrad ljudkvalitet. Till en början producerades parallellutgåvor av både 78:or och skivor med lägre hastigheter, men snart försvann de gamla 78-varvsskivorna helt. Den nya tekniken med stereofonisk ljudåtergivning skapade begreppet Hi-Fi (High Fidelity), marknaden breddades och speciellt en köpstark ung publik med stort intresse för den nya rockmusiken började göra sig gällande.

Inspelningarna gjordes länge på konventionella bandspelare med magnetiska signalvariationer. Mot slutet av 70-talet lanserades en digi-

tal teknik, där ljudinformationen omvandlades till »sifferljud» i form av ettor och nollor. 1979 presenterade Philips kompaktskivan – CD:n – med ytterligare förbättrad ljudåtergivning, som på kort tid slog ut den gamla LP-skivan och som idag helt dominerar marknaden.

År 1932 grundades det första helsvenska skivbolaget, Sonora. Inspelningarna, som huvudsakligen bestod av populärmusik, pågick till 1958, då bolaget köptes upp av Svenska Philips (numera Phonogram). Under åren 1942–58 samarbetade Sonora med danska Tono.

Mot slutet av 40-talet tog FST (Föreningen svenska tonsättare; gr. 1918) initiativ till inspelning av svensk seriös musik på skivbolaget Cypol. 16 stycken 78-varvsskivor med kortare orkesterverk spelades in av Radiotjänsts förstärkta underhållningsorkester.

Samarbetet fortsatte mellan FST, STIM (Svenska tonsättares internationella musikbyrå; gr. 1923) och olika skivbolag. 1954 startade Swedish Society Discofil, som fram till 1978 kom att betyda mycket för inspelning av svensk konstmusik (med Frank Hedman som huvudproducent 1962–78). I början av 60-talet gjorde FST upprepade framstötter till regeringen om statligt stöd till utgivning av svensk musik, vilket 1964 ledde till NISM (Nämnden för inspelning av svensk musik), där FST ingick som medlem. NISM kom att sortera under det nybildade Rikskonserter och de fåtaliga projekt som beslutades kom att ges ut på Rikskonserterns skivmärke Expo Norr/Caprice (se nedan).

När STIM:s informationscentral (senare Svensk musik) tillkom, beslöt man sig för att göra en bred satsning med utgivning av svensk musik som inte på annat sätt blev dokumenterad på skiva. En produktionsenhet under STIM skapades 1965, där Håkan Elmquist var producent, med skivmärket Phono Suecia. Fram till 1993 har Phono Suecia givit ut ca 70 skivor, varav två tredjedelar med seriös musik.

I början av 70-talet tillkom ett antal svenska grammofonbolag med icke-kommersiell prägel. De ägdes ofta av föreningar eller musikkollektiv och bedrev sin verksamhet i opposition mot de större bolagen. Det fanns även en del andra svenskägda bolag, som stod utanför de olika musikrörelserna på 70-talet, men som ändå kom att betyda mycket som alternativ till de multinationella skivbolagens utbud. Många av dem har levt kvar, t.ex. Dragon (jazz) och de för seriös musik betydan- de Bis och Proprius.

Idag svarar de fem stora bolagen BMG Ariola AB, EMI, Polygram, Sony och Warner Music Sweden AB för ca 85 % av marknaden i Sverige. Resterande 15 % omfattar större och mindre bolag, som trots den hårda konkurrensen från de multinationella bolagen ändå har stor betydelse för dokumentation av svensk musik.

Sedan 1968 har staten engagerat sig med finansiellt stöd till fonogramproduktion. Detta stöd omfattar för budgetåret 1993/94 drygt 16

miljoner kronor fördelade på Caprice, Compact Distribution AB, Musica Sveciae och Statens kulturråd (för generellt stöd till produktion och utgivning av fonogram).

Sedan starten 1965 har Caprice (tidigare Expo Norr) givit ut ca 450 produktioner, varav drygt hälften konstmusik. Bland dessa många produktioner kan nämnas de båda uppmärksammade operorna *Ett drömspel* (Ingvar Lidholm) och *Backanterna* (Daniel Börtz), vidare de dokumentära översikterna »Rosenberg spelar Rosenberg», »Äldre svenska stråkkvartetter», »Drottningholms Slottsteater» och »2 x Berwald» med historiska inspelningar, dirigerade av Tor Mann och Sten Broman. För dessa dokumentära översikter har Carl-Gunnar Åhlén stått för ett omfattande textmaterial.

Efter Rikskonserters ombildning till Svenska rikskonserter kvarstår Caprice Records som en viktig del av den nya organisationens ansvar. Trots hot om indragning av de statliga bidragen har man från organisationens ledning lyckats argumentera för en fortsättning av denna viktiga fonogramverksamhet.

Musica Sveciae, en svensk musikhistoria på fonogram, utgiven med statligt stöd, tillkom 1982 på initiativ av Musikaliska akademien, Caprice Records, EMI Svenska AB och Proprius. Från 1987 till projektets avslutning 1994 stod Musikaliska akademien som ensam utgivare. I ett avtal med staten stipulerades att antologin skulle omfatta 100 skivor och att lagerhållning av samtliga produktioner skulle finnas fram till år 2003. Repertoaren i denna antologi omfattar framstående och representativa verk från äldsta tid fram till ca 1920. Många av de inspelade verken har aldrig tidigare funnits tillgängliga på fonogram. Urvalet bygger på vetenskaplig forskning och varje utgåva är försedd med ett fylligt informationsmaterial om tonsättaren, miljön och tiden.

Denna utveckling av fonogramverksamheten har skapat en situation, där svensk musik som helhet är mycket väl representerad. De statliga insatserna har skapat möjligheter till en samlad dokumentation av den historiska utvecklingen liksom fortlöpande inspelningar av nyskriven musik. Tonsättarnas egna intresseorganisationer hjälper till att fylla luckor i den nyskrivna musiken, som annars lätt skulle falla utanför de kommersiella inspelningarna. Sveriges radio och de svenska symfoniorkestrarna är flitigt verksamma med att föreviga sin konsertrepertoar på fonogram både med svensk och internationell musik.

## KONSTMUSIKEN

Svenskt musikskriftställerier har fastlagt ett decennietänkande för periodiseringen av detta århundrade — med de för- och nackdelar som detta alltid medför — vilket vi valt att följa.

*20- och 30-talen*

Det har alltid hänvisats till den roll tre av 20-talets nydanare — Gösta Nystroem, Hilding Rosenberg och Moses Pergament — har spelat för att i svenskt musikliv och musiktänkande föra in de nya tendenser som växte fram i viktiga kreativa centra som Wien, Berlin och Paris, och även till på skilda sätt inflytelserika tonsättare som Sten Broman, Viking Dahl och Knut Håkanson,

Men tongivande i svenskt musikliv ännu under 20-talet var flera äldre generationer. Ännu verkade ett då betydligt slagkraftigare triumvirat tonsättare, Wilhelm Peterson-Berger, Wilhelm Stenhammar och Hugo Alfvén med sin starka förankring i 1800-talstraditionen och därför primärt behandlade i vol. III. Den s.k. atonala musiken var såväl modeord som skällsord i 20-talets musikestetiska debatter och resonemang. Slagkraftiga debattörer som Peterson-Berger (»P.-B.» i Dagens Nyheter fram till 1930) bekämpade medvetet och aktivt vad som då och nu verkligen kan kallas ett stilskifte. Schönbergsskolans drastiska överskridande av tonartsrelationernas gränser kom att markera barrikadernas yttersta utpost. »Rabulister» som Stravinsky, Bartók eller senare den franska tonsättargruppen »Les Six» inordnades i mera acceptabla traditionssammanhang.

De »unga» trängde sig på i ett numera förhållandevis väletablerat musikliv, med en rad betydande och betydelsefulla tonsättare i flera mer eller mindre hållbara grupperingar. Marken bereddes av en något äldre grupp tonsättare som medverkade till att bygga upp ett »professionellt» musikliv, med visionen av ett nätverk av symfoniorkestrar och med en upphovsrättslig institution (STIM). Den skulle komma att ge de efter hand mera regelrätt yrkesverksamma svenska tonsättarna en



rättmätig plats i kulturlivet och ge dem något bättre avkastning för tonsättarmödan: där var de s.k. »bergarna», Natanael Berg, Kurt Atterberg, Oskar Lindberg, vidare Ture Rangström, Adolf Wiklund, Edvin Kallstenius m.fl.

Modernismens genombrott i svensk musik betyder inte att dessa föregångare bör betraktas som internationellt oöverskådade eller reaktionära. Flertalet av dem var beresta och väl orienterade i särskilt central-europeiskt nyskapande, några av dem var själva väl sedda t.ex. i tyska konsertinstitutioner och framträdde ofta som dirigenter eller solister i främst egna verk (alla »bergarna», Atterberg i utpräglad grad). Men utan att gå närmare in på stilanalyser vågar man ändå hävda, att de här namngivna svenska tonsättarna trots förnyelser av olika slag odlade den senromantik med ofta påtaglig svenskt nationalromantisk färgning som för ett »avantgarde» i efterkrigstidens omvälvningar började framstå som förlegad.

Det hör också i hög grad till bilden av denna första etapp i vårt århundrades musikhistoria att uppbyggnaden av själva basen för ett musikliv är så påfallande. Bland annat har påvisats hur Stockholms musikliv under ett par decennier kring sekelskiftet tillväxer och diversifieras (Tegen 1955). När det här fåsts särskild vikt vid skapandet av symfoniorkestrar, skall man komma ihåg att de är en nödvändig förutsättning för en regions musikliv långt utöver själva konsertgivandet.

Det är emellertid många andra faktorer som medverkar till bilden av ett diversifierat musikliv i en region. Dit hör framväxten av de oftast kring militärkårerna uppbyggda amatörorkestrar som snart skulle bilda ett landsomfattande Sveriges orkesterföreningars riksförbund. Dit hör också det påtagligt ökande antalet kyrkokonserter och den delvis därmed sammanhängande massiva framväxten av kyrkokörer i hela landet, som blev inledningen till vad som senare kallats en »folk rörelse» och som betytt enormt mycket för bredd och kvalitet i musikuppfattning och musikreception. Lika betydelsefull blev en ökande »folkfostrande» musikpedagogisk verksamhet, som trevande under 40-talet alltmer lämnar den obligatoriska skolan för att ersättas och mångfaldigas av den kommunala musikskolan, o.s.v. Även denna musiklivsutbyggnad kommer att behandlas i särskilda avsnitt.

Ett led i musiklivspluralismen vid denna tid, där begreppet »modernismens framväxt» får en annorlunda, teknisk aspekt, är den starkt förändrade bilden av musikmedier. Grammofonen var visserligen det föregående seklets barn och hade redan i seklets början igångsatt sitt erövringståg också i Sverige, men nu får den ytterligare uppsving främst genom den s.k. elektriska inspelningstekniken och sprider bokstavligen musik till »alla». Därtill skall läggas tillkomsten av Radiotjänst 1925 (se ovan).

Med antydning om sådana, här exemplifierade faktorer skall förbindas framväxten av ett »modern» och allt effektivare byråkratiserat samhälle, där ansvaret för det mesta av livets både nödtrft och andliga behov överflyttas till statliga organ eller på annat sätt till »det allmänna». Detta är som bekant en långvarig process, som börjat långt före 20-talet, men det kan nog hävdas att den nu accelereras och profileras.

#### *40- och 50-talen*

Om slutet av första världskriget innebar vidgade vyer och ökade utländska impulser, medförde slutet av det andra ännu mycket mera av sådant ut- och inflöde för svenskt musikliv. »40-talet» var ett påtagligt uppbrott för alla konstarter, i hög grad gällde det också för musiken. Det har varit alldeles naturligt att dra en innehållslig gräns kring 1945, och att byta språkrör för framställningen. Här skall endast erinras om att den generations-tabula i decennier som av hävd ordnas i svensk kulturframställning blev lika påtaglig för tiden direkt efter andra världskriget. »40-talister» ställdes mot »50-talister», varvid de förra ansågs upprätta och storma barrikader, medan de senare i flera avseenden såg om sitt kulturhus och prövade traditionsanknytning.

I musiklivet klev den »unga» generationen tonsättare verkligen upp på en delvis fiktiv barrikad och fick tidigt den lika slagkraftiga som begreppsmässigt svärdefinierade etiketten »Måndagsgruppen». Det har stundom, med fog, hävdats att svensk musik vid det laget ännu mera påtagligt kunde vända på musikflödets riktning från att vara i många avseenden importpräglad till att bli delvis och i ökande grad exportberedd och »konkurrenskraftig». Måndagsgruppen började om från början, arbetade sig igenom sådana »hörnpelare» som Stravinsky, Bartók och Hindemith som förberedelse för dusterna med Schönbergskolan, tolvtonstekniken och, nära nog i takt med kontinentens unga, för efterkrigstidens stora språng ut i seriell – mera sällan i återvändsgrändens riskzon »totalseriell» – kompositionsteknik och elektronisk (på sistone korrigerad till »elektroakustisk») klangframställning.

Den grundläggande organisationen för den nya musiken var kamarmusikföreningen Fylkingen, som när Måndagsgruppen tog över år 1945 hade funnits i 13 säsonger. Skiftet betydde mer än en naturlig förnyring. I den nya Fylkingen, som verkligen skulle bli en förening för vår tids musik, var Blomdahl ordförande 1950–54. Under dessa år upplevde också den svenska ISCM-sektionen en renässans (med Blomdahl som sekreterare, Sten Broman som ordförande). Det betydde internationella kontakter och därigenom mängder av ny kunskap. En konsert i början av december 1950 kan betecknas som genombrottet för denna nya Fylking-anda.

ISCM:s världsmusikfest i Stockholm i juni 1956 var den första stora manifestationen för modern musik i vårt land. Av svenska tonsättare spelades verk av Nystroem, Rosenberg, Hallnäs, Larsson, Blomdahl, Bäck och Lidholm. Musiken gjorde i ett par fall ett djupt intryck på den internationella publiken, men det man framför allt fäste sig vid var den höga nivån på interpreterna: Sixten Ehrling, Eric Ericson och Radiokören, Elisabeth Söderström och Kyndelkvartetten.

Vid Sverige radio hade intresset och ansvaret för den moderna svenska musiken funnits länge. Inte minst Lars-Erik Larsson och Hilding Rosenberg hade under årens lopp fått mängder av uppdrag. Men på 1950-talet växte allmänt sett radions betydelse. Det var då inte en fråga bara om idéer utan också om resurser. Betydelsefullt var det naturligtvis också att radion hade en musikentusiastisk chef (Olof Rydbeck) och att musikavdelningen hade kunniga medarbetare som Nils Castegren, Karl-Birger Blomdahl, Ingvar Lidholm, Bengt Hambræus, Matts Arnberg och Lars Johan Werle. Orkestrarna inte att förglömma.

#### *Till vår egen tid*

Skärmytslingar, ordkrig och kulturpolitiska fejder kom att prägla musikdebatten när en ny tonsättargeneration framträdde efter Måndagsgruppen. Efter hand mojnade väl fejderna, och i fortsättningen har det inte varit meningsfullt eller ens möjligt att tala om 60-, 70- eller 80-talister i samma utsträckning som för tidigare decenniegrupperingar. Framställningen här sker avstannande och hejdar sig 1990 för att inte hamna i dilemmat att bedöma tendenser eller kvaliteter med alltför snävt perspektiv.

Nu i seklets sista kvartssekel kan man i ett något längre perspektiv skönja pendelslag från modernismens genombrott under 20-talet till 30-talets nyklassicism och nyromantik, från Måndagsgruppens radikala uppbrott på 40-talet, fram mot totalserialismens stränghet, till 50-talets återgång till en tonartsbefryndad musik. 60-talet bragte elektronmusiken och den instrumentala teaterns happening – vad medförde då 70-talet?

Kanske växte då en ny grupp tonsättare fram, skolad av kompositionsprofessorn Ingvar Lidholm men liksom tidigare grupper varken egentligen stadfäst eller långlivad. Den hade möjligheten att bygga på en otroligt rik palett klangfärger och tekniker, ett välutbyggt musikliv som för dem väl aldrig var tillräckligt disponibelt men ändå har berett speltillfällen som i seklets början var obefintliga och otänkbara.

## POPULÄRMUSIKEN

Den tidigare »populära» musikens fält – med starka inslag från konstmusiken – har under vårt sekel förvandlats till en alldeles egen bransch: populärmusik. Konstmusikens successiva uppdelning på »populär» klassisk och »opopulär» modern medförde också denna populärmusikens utbredning över *hela* samhället. Den standardiserades i en mängd former som i någon mån bygger på lättfattliga klassiska arv, delvis också nya inslag. Alla deltar i detta ytterst dominanta fält, med nya undantag: de som uppsöker mer komplicerade och säregna former, de som hyllar det klassiska arvet och dess mer aristokratiska syn, de som söker sig till folkmusikens nationella rötter. En förutsättning för populärmusikens dominerande ställning under 1900-talet har varit koppling till ett kommersiellt kommunikativt system. Massmedier och musikindustri har således här spelat en mer central roll än inom övriga repertoarområden.

Populärmusiken har i ytterst ringa mån varit knuten till eller företrädd inom den offentliga sektorns musikliv. Man kan rent av hävda att den i olika mån varit i konflikt med det ledande smakbärande skiktet i samhället. Tecken på denna attityd är populärmusikens undanskymda ställning inom den offentliga musikutbildningen eller det fåtal populärmusiker som upptagits bland Musikaliska akademiens svenska ledamöter. Populärmusik har konsekvent levt i kraft av sin popularitet. Samtidigt har detta musikaliska fält sina uppenbara kopplingar till offentliga institutioner, i synnerhet radion (senare även TV). Här har dock ett tämligen brett spektrum av kommersialism och statlig styrning förekommit. I ena änden har vi de piratsändare som verkade i vårt land kring 1960 – Radio Nord, Radio Syd, Radio Mercur – som osminskad och tydlig lanseringskanal för populärmusik. Dessa initierade en kommersiell »replik» från Sveriges radio i form av den s.k. melodiradion fr.o.m. 1961. I den andra änden har vi de i en internationell jämförelse stränga reglerna för reklam och marknadsföring som till 1993 präglade Sveriges radio i enlighet med avtal som gjorts med staten.

Sambanden mellan populärmusiken och dess bas av institutioner, organisationer och andra aktörer är synnerligen komplicerade. Vi kan se exempel på hur musiken anpassat sig till existerande medier, på samma sätt som schlagnern begränsades till 78-varvskivans speltid. Å andra sidan har medier ofta tvingats anpassa sig till musikstilistiska förändringar, som exempelvis radions och televisionens delvis motviljiga introduktion av ungdomsmusik. Företeelser som musikfester, rock-, jazz- och visfestivaler är exempel på distributionskanaler som vuxit fram på grund av förändringar inom respektive musikkultur. Man kan således inte ensidigt hävda att det kommersiella systemet styr och strömlinjeformar musikens utformning, men inte heller förneka att sådana styrmekanismer spelat en viktig roll.

### *Musikmarknaden*

Vid sidan av samspelet mellan musiken och det kommersiella systemet är uppenbarligen växelverkan mellan olika delar inom detta system av intresse. Olika aktörers roller har varierat under den aktuella perioden. Exempelvis har musikförlagen förändrats från kommersiellt viktiga distributörer av musik till främst upphovsrättsliga bevakare. Förlagens roll som direkt lanseringskanal var stark fram till början av 50-talet. Flera av dem var knutna till tongivande profiler inom svensk populärmusik (Ernst Rolf, Jules Sylvain, Nils-Georg, Thore Ehrling) medan andra stod mer fria till upphovsmän och artister, t.ex. Nordiska Musikförlaget och Reuter & Reuter. Senare blev förlagens koppling till skivindustrin allt starkare (Hagerman 1977). Samtidigt har denna industri stärkt sin ställning som populärmusikens viktigaste lanseringskanal. I modernt tal används ordet fonogramindustri, där »fonogram» (grek. för »ljudbärare») inbegriper både skivor, kassetter och CD.

En grundläggande omständighet för den svenska populärmusikens »sociografi» är Sveriges position som ett litet randområde i den västerländska kulturindustrin. Fonogramförsäljningen i Sverige domineras av de stora multinationella bolagen. Flera svenska bolag har köpts upp eller försvunnit till förmån för de multinationella. Exempelvis var den svenska jazzen och populärmusiken på 50-talet intimt förbunden med nationella småbolag, som Karusell, Metronome och Sonet, av vilka inget behållit sin roll. På 50-talet försvann också det för svensk schlager betydelsefulla bolaget Sonora. Sammanlagt gav Sonora ut över 8 000 skivtitlar. Likaså viktigt för den svenska populärmusiken var Odeon, som kan exemplifiera tidigt utländskt inflytande på svensk skivmarknad. Förhållandet mellan ägandestrukturer och utbud har flitigt diskuterats, och spänningen mellan små länders musikkulturer och multinationell fonogramindustri har specialstuderats (Wallis & Malm 1984).

Om musikkonsumtionen förr och nu är inte något specifikt svenskt förhållningssätt belagt. Det kan dock ligga nära till hands att dra vissa slutsatser av att stora delar av landet är glesbefolkade. Medan vissa uttryck inom populärmusiken med nödvändighet förknippas med storstaden – musikall, operett, krogshow – är det klingande landskapet i glesbygden präglad av regionens folkpark, bygdegården och Folkets hus. Kanske är publiken också här mer hänvisad till och beroende av medierna. Butiker med ett välsorterat fonogramutbud finns numera nästan utslutande i större städer. I stället har bensinstationer och livsmedelshallar blivit viktiga försäljningsställen för bl.a. dansbandens fonogram, som även flitigt lanseras via postorder. Man har därför på goda grunder antagit att dansbandsmusik har starkare fästen på landsorten än i storstäderna.

Av flera skäl är konsumtion av populärmusik svår att uppskatta. Vad är överhuvudtaget »konsumtion»? Vissa handlingar från konsumentens sida är rätt entydiga, främst köp av fonogram och konsertbesök. Men därutöver finns en mängd situationer där människor kommer i kontakt med populärmusik utan att lika entydigt göra ett musikaliskt val. Det kan gälla bakgrundslyssnande till melodiradion i samband med frukosten, samma melodiradio på jobbet, musikslingan på varuhuset, pausunderhållning i televisionens frågesport o.s.v. Mellan dessa ytterligheter finns intressanta situationer där musiken visserligen spelar en aktiv roll utan att för den skull vara huvudattraktion: danskvällen på stadshotellet, kaféprogram i TV, pianobarens underhållare m.m. Utbudet av populärmusik är kort sagt så vittförgrenat att de flesta kommer i kontakt med den vare sig de vill eller ej. Det är därför svårt att veta hur den enskilde individen i detta musikflöde förhåller sig till sin ljudmiljö. Men man kan slå fast att populärmusik i vid mening ändå är en av de kvantitativt största kulturella faktorerna i vårt samhälle.

Inom den tekniska utvecklingen uppvisar Sverige få avvikelser från den internationella bilden. Möjligen kan man konstatera att vi varit förskonade från världskrig, vilket gynnade utvecklingen av den musikaliska konsumtionsvaran, såväl hård- som mjukvara, och medförde att vi bland de europeiska länderna var jämförelsevis snabba och konsekventa att anamma den amerikanska teknologin och masskulturen. Vi har i vårt land genom å ena sidan ett starkt utländskt (amerikanskt) inflytande och å andra sidan en homogen inhemsk mediestruktur permanentat en spänning mellan »det svenska» och »det utländska». I ljuset härav kan man konstatera hur den inhemska produktionen väl kunnat göra sig gällande internationellt, inte minst inom jazz och rock. Radion kom snabbt att bli den kanske viktigaste lanserings- och spridningskanalen för svensk populärmusik. Nya skivor presenterades i »Grammofontimmen» (1928–), där schlager och operettmelodier blandades med uvertyrer, kammarmusik och marscher. Direktsänd dans- och underhållningsmusik började 1936 med Sune Waldimirs orkester (se s. 245 f.). Jazzen företrädde i radio bl.a. av Radiobandet under Harry Arnold (1956–65) och Radiojazzgruppen (1967–). Särskilt fr.o.m. 50-talet vidgades utrymmet för den lätta musiken i radio genom flera program och den 1955 tillkomna andra sändningskanalen. Det gällde såväl direktsända program (»Karusellen», »Frukostklubben», »Refrängen» m.fl.) som grammofonbaserade (»Sveriges bilradio», »Spisarparty» m.fl.). Genom inrättandet av Melodiradion 1961 blev detta utbud än större. I början av 60-talet gjorde också ungdomsmusiken på allvar sin inbrytning i svensk radio i form av program som »Tio i topp» och »Kvällstoppen». Som ett slags motvikt mot dessa fungerade »Svensktoppen» som forum för mer traditionell svensk schlagermusik. I TV var inbrytningen mer sporadisk med program som »Drop in» och »Opopoppa». TV betraktades länge främst som forum för den breda familjeinriktade underhållningen i motsats till den mer »ungdomliga» radion. En viss förändring inträdde i slutet av 70-talet med »Måndagsbörsen», samt det ökade utbudet av musikvideor, t.ex. i programmet »Listan» (1987–).

I den svenska filmen fick musiken tjäna som stämningsskapare i en nationell idyllisering. Musikfilmen använde svensk schlager som sin bärande trend under 30- och 40-talen med inflytelserika kompositörer som Jules Sylvain, Sten Axelson, Gideon Wahlberg och Kai Gullmar, samt med vokaltalister i ledande roller (se Winquist 1980 etc.). Svensk populärmusik fick ett kraftigt stöd av den svenska ljudfilmen. Efter de inledande försöken 1929–30 blev filmmediet mycket viktigt. Härmed kunde populärmusiken glida mellan olika vad vi kallar musikaliska rum:

»Därefter strömmade svensktillverkad musik ohejdat över svenska biografsalonger. Filmmelodierna hamnade ofta på grammofonskivor och på tryckta notblad med granna omslag. Ibland hörde man filmens artister på skivorna, men ibland var situationen lite komplicerad, då den som mimade på duken stundom inte alls var den som sjöng.» (Winquist 1980.)

»Filmschlager» var en sång med text och musik skapad enbart för en film för att sedan stå på egna ben som grammofonskiva. Ytterst få sådana har tillkommit efter 50-talet. Ett viktigt undantag är barnvisorna. I Winquists sammanställning för perioden 1960–79 återfinns hela 33 titlar med texter av Astrid Lindgren och med Georg Riedel som främste kompositör i spelfilmer och TV-serier. Detta illustrerar hur barnvisan kommit att bli en del av populärmusiken (se vidare s. 276). Bland framgångsrika exempel ur denna nya typ av »filmschlager» för en speciell åldersgrupp kan räknas musiken från filmerna om bl.a. Pippi Långstrump och Emil i Lönneberga. Några har fått status av svensk »stamsång» för skolavslutningar, främst *Idas sommarvisa*.

