

# MUSIKEN I SVERIGE

Band IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik  
1920-1990

## Kapitel 10. Konstmusikens 40- och 50-talister (*Bo Wallner*)

Det stora uppbrottet (*Hans Åstrand*)

Måndagsgruppen och musiklivet

Sven-Erik Bäck

Ingvar Lidholm

Andra tonsättare (*Bo Wallner och Hans Åstrand*)

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



## 10. KONSTMUSIKENS 40- OCH 50-TALISTER

### DET STORA UPPBROTTET

I 1900-talets historia är det självklart för historiografen att göra en ny ansats vid andra världskrigets slut. Lika givet är det i svensk musik-historieskrivning: dokumenten och minnesbilderna talar entydigt om vilken parentes avspärrning, inkallelser, rubbningar i den konstnärliga utvecklingen som krigsåren innebar.

I en översikt av vad som skedde ute i det västerländska musiklivet kring halvsekelstiftet och eventuella återspeglings i svenskt musikliv bör man erinra sig att det redan under trettioåret uppstått en situation där efter tre decennier av en närmast stormande utveckling »tempot i kompositionshistorien på ett avgörande sätt gick långsammare» (Danuser 1984, s. 195). Vid sidan av den fortsatta, ofta polemiska kampen kring stridsrop som atonalitet eller dodekafoni utvecklades den nyklassicism, som ofta får Stravinsky till banerföraren framför alla, till en »måttfull modernism», där nyklassicismen också får inslag av nybarock och – nyromantik. Mot experimenterandet ställs en konsolidering som stundom innebär regression.

Vid världskrigets slut däremot ökar tempot åter i många avseenden. Som slagord för den pluralistiska musikkultur som oftast föreligger framstår nu »tradition, modernism, avantgarde», och om de båda senare tidigare hade många gemensamma drag, antar det nya unga avantgardet en radikalare prägel och får sina egna förmedlingskanaler, medan modernismen oftare erövrar bestående institutionsmekanismer och utvecklar sin egen klassicitet; vi får »moderna klassiker» som Bartók, Stravinsky.

Det skulle snart visa sig att avantgardet under 50- och 60-talen erövrade många barrikader och fick en ofta förbluffande genomslagskraft. Och ändå är det nu, några decennier senare, strängt taget dödförklarad och även som historisk företeelse ofta ringaktad, förnekad. Dess betydelse för eftervärlden lär ännu inte kunna med rimlig säkerhet bedömas, men det förefaller inte osannolikt att flera företeelser och verk eller verkgrupper har bestående värde.



Modernismen har både som begrepp och tidsföreteelse blivit måttfullare, men också integrerat inslag av den tidigare antitesen tonal-atonal och den senare dodekafonin, utan att gå avantgardets drastiska vägar.

Detta avantgarde stormade raskt framåt, buret bl.a. också av en allmän önskan att »hinna ifatt», att »återerövra», och med motsvarande slagordsetapper som serialismen under 50-talet, en kort hetsig tid rentav »totalserialism», nästan genast kontrasterad av den ofta nästan lika totala friheten i »aleatoriken», »happenings» i Fluxus-rörelsen m.m., fick kompositionstekniken likaväl som estetiken nya medel och mål. Dit hör i hög grad världskrigets nyutvecklade bandspelare som verktyget framför alla åt elektronmusiken (senare omdöpt till »elektro-akustisk musik», »eam» i jargongen) och den konkreta musiken, nästan samtidigt födda redan under 40-talets slut i fr.a. Köln och Paris.

Och tiden fortsatte att rusa vidare för den nya musiken, både avantgardets och modernismens. En Pierre Boulez kunde efter sina epokgörande *Structures* för två pianon (1952) med dess totalserialism genast börja skriva ett av sina mästerverk, *Le marteau sans maître* för en debussyskt klangskimrande kammarensemble (1952-54), där en melodisk och agogisk frihet rubbar serialismens rigida strukturer. Inte minst genom amerikanska tonsättares upproriska skrivsätt – John Cage med den totala friheten, La Monte Young o.a. med Fluxus-mentaliteten, Terry Riley och Steve Reich med minimalismen – påskyndades avskrivningen av de första nymodigheterna. En postseriell fas luckrade upp tvången, under 70-talet har en postmodernism återgått till traditionella tekniker och synsätt, nu talar man rentav om en nymodernism...

Det mesta av denna ofta svindlande utveckling har sina motsvarigheter i svenskt musikliv, om också i olika grad. Mot bakgrund av denna hastiga skiss visar det sig att det modernismens genombrott som blev ett signum för svensk 20-talsmusik har direkta motsvarigheter i denna den andra efterkrigstiden, samtidigt som »motrörelser» är talrika och ofta högst livsdugliga. »Först ut» var en gruppbildning som har få motsvarigheter i svensk musikhistoria – Måndagsgruppen.



## MÅNDAGSGRUPPEN OCH MUSIKLIVET

Den 5 maj 1945 kapitulerade den tyska ockupationsmakten i Danmark och Norge. Freden hade kommit. Den 5 var en måndag och egentligen skulle en krets unga tonsättare och interpretter ha träffats hos Karl-Birger Blomdahl för att diskutera nya kompositionstekniker och egna verk; så hade man gjort ända sedan början av hösten 1944. Nu gick man istället ner i city och drogs med i de jublande, sjungande människomassor som till trängseln fyllde Kungsgatan i Stockholm.

Episoden berättas i ett brev från Blomdahl till den danske tonsättaren Leif Kayser (14/7 1945). Blomdahl kunde även ha nämnt vad freden handgripligen betydde: att beredskapsåren var över (flera i kretsen hade varit inkallade i årtal) och att gränserna äntligen skulle öppnas. Det fanns bland de unga en kolossal längtan ut! Men lika viktigt: nu kom ett lugn för studier och skapande. Den ångest inför tiden som Blomdahl – och många med honom – i årtal hade levt i började släppa.

I brevet berättas även om kretsen, »Måndagsgruppen». Där finns, heter det, »alla typer representerade från en hyperintellektualist (Klas-Thure Allgén) [...] till en renodlad romantiker (Ingvar Lidholm) [...] Vi andra står väl någonstans mittemellan.» Dessa andra var, förutom Blomdahl, Sven-Erik Bäck, Sven-Eric Johanson och Hans Leygraf (under dessa år även tonsättare med en fin kontrapunktisk begåvning). Men Måndagsgruppen var inte bara en privat krets av unga tonsättare. Till sammankomsterna kom också en forskare/teoretiker som Ingmar Bengtsson och flera interpretter, bl.a. Claude Génétay och Eric Ericson. Diskussionerna vidgades att också gälla spelbarhet och sångbarhet.

Av tonsättarna hade samtliga utom Allgén och Leygraf studerat för Hilding Rosenberg – därmed distanserade sig från den konservativa och konstnärligt föga fantasieggande undervisningen vid Musikhögskolan. Grunden i kurserna för Rosenberg var Palestrinakontrapunkten så som den vetenskapligt och pedagogiskt utformats av dansken Knud Jeppesen. Ett viktigt led i den rosenbergska estetiken var också att en musiker skulle vara öppen för sin samtid, nyfiken på utveckling-



en. (På 1950-talet skulle han bli en av de trognaste att gå på Fylkingens och Nutida musiks konserter.) När hans elever på nytt började studera och då på egen hand, skedde det i hans anda. Jeppesen byttes nu ut mot Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*, ett studium av en gammal stil mot ett studium av ett nutida tonspråk. Även denna gång handlade det om polyfona ideal, något som i varje fall hos Allgén och Blomdahl höll på att utvecklas till en fixering. När Bäck – så har det berättats – visade sin andra stråckkvartett (fullb. 1947) för kamraterna i Måndagsgruppen uppfattades det homofona, det i början koralartade rent av som ett estetiskt etikettsbrott.

Studier av kompositoriska problem och de egna, nya verken var själva kärnan i sammankomsterna – inte sällan med heta diskussioner. Att studera, att gå vidare skulle därefter bli ett betydelsefullt led i den konstnärliga utvecklingen. Mot slutet av 40-talet kom Blomdahl att fördjupa sig i Bartók, Schönberg och Alban Berg, Bäck reste till Schola cantorum i Basel – också kunskaper om medeltid och renässans kan ge impulser till den nya musiken – och några år in på 1950-talet for Lidholm till London för att hos Mátyás Seiber fördjupa sig i de dodekafona teknikerna. Ständigt på väg var vissa tider ett outtalat motto.

Det är en missuppfattning att tro att Måndagsgruppen var startpunkten för den unga generationens insatser i musiklivet. Det fanns ett kapitel dessförinnan, bl.a. flera inspirerade och personliga verk av Blomdahl (t.ex. *Symfoni nr 1*, 1943) och av Lidholm (*Toccat e canto*, 1944), och det fanns på interpretssidans Lilla kammarorkestern som hade debuterat hösten 1943. Drivande krafter var Ingmar Bengtsson och Claude Génétay, konsertmästare var Sven Karpe och i violastämman satt Bäck och Lidholm, ännu okända som tonsättare.

När man som ett av huvudnumren i det första programmet uppförde en Roman-sinfonia – den originella i e-moll – häpnade publiken inför precisionen och den stilistiska medvetenheten i spelet – med en effektfullt överdriven terrassdynamik. Något sådant hade man aldrig hört av svenska musiker. Ensemblen skulle odla barocken, så småningom också några moderna verk: Stravinskys *Dumbarton Oaks* (med Leygraf som dirigent), Blomdahls *Concerto grosso* och Lidholms *Toccat e canto*.

I april 1946 gästspelade Lilla kammarorkestern med ett helsvenskt program i Köpenhamn. Man fick godkänt, men av de flesta inte mycket mer. På flera av svenskarna gjorde det danska musiklivet ett imponerande intryck. Där fanns traditionen från Carl Nielsen – både en klassiker och en progressiv. Där fanns ett par yngre betydande tonsättare: Vagn Holmboe och Niels Viggo Bentzon. Där fanns pedagoger som Finn Høffding och Knud Jeppesen, där fanns Det unge Tonekunstnerselskab, en i den moderna musiken välorienterad motsvarighet till Fyl-



kingen, där fanns Gymna Musa, en stor och mycket framgångsrik konsertverksamhet för Köpenhamns gymnasister, där fanns den aktiva Dansk Musiktidskrift, där fanns – inte minst – Statsradiofonins torsdagskonserter med Nordens bästa orkester. Om detta övertag var en del danskar väl så medvetna. Vid en debatt under de nordiska musikdagarna i Stockholm i september 1947 uppträdde en ung Köpenhamnskritiker och häcklade både svensk och annan nordisk musik för efterblivenhet och Konsertföreningens orkester för amatörmässiga svagheter. Köpenhamn – med dess tonsättare och ensembler – var det nordiska musiklivets huvudstad. Resten var nordliga provinser!

Det hade – ur den nya musikens aspekt – varit bättre tidigare. På 30-talet leddes Konsertföreningen i Stockholm av musikkforskaren och Schönbergkännaren Gunnar Jeanson, chefsdirigent var Václav Talich, en framstående interpret av Mahler och ny musik (se s. 53 f.). En insikt, en tradition hade börjat byggas upp. Nu – på 40-talet, med en annan ledning och därtill kristid – hade programsättningen blivit mycket traditionell. Ingen i ledande ställning i musiklivet – inte i Stockholm, inte ute i landet – brydde sig längre, när det gällde vår tids musik.

Hösten 1945 – vi går nu två år tillbaka från de nordiska musikdagarna räknat och ett halvt år före gästspelet i Köpenhamn – öppnade tidningen Musikvärlden en debatt om Konsertföreningen. Kritiken var hård, inte minst från traditionsbevararna. Vart hade t.ex. den svenska romantiken tagit vägen? Även den nya generationen – Måndagsgruppen – skulle få säga sitt. Man gick ambitiöst tillväga: lade fram förslag om nya serier med olika målsättningar – även populärkonserter. Man komponerade också fullständiga program. Läsningen är överraskande. Radikala verk – vid denna tid av t.ex. Schönberg eller Alban Berg – lyser helt med sin frånvaro. Den unga europeiska musiken representeras i första hand av Britten och Sjostakovitj, som båda var välkända för Stockholmspubliken. Mest överraskar programmen till de sex föreslagna populärkonserterna. Ett enda av 20 verk tillhörde den moderna musiken: Stravinskys *Eldfågeln*. Allt tal om Måndagsgruppens radikalism bör modifieras. Med ett enda undantag. Klas-Thure Allgén lämnade in ett separat förslag som upptog Schönbergs *Gurrelieder*, Alban Bergs *Violinkonsert* och Stravinskys *Symfoni i C*. Vid en konsert mellan jul och nyår ville han höra Palestrinas *Marcellusmässa* och Stravinskys *Psalmsymfoni*. Ett helt program var ägnat Hindemith.

Fanns då ingen egen linje i Måndagsgruppens förslag? Man kan efter viss eftertanke skönja en: det var den »rena», den »absoluta» musiken man trodde på – i nielsensk anda. Men denna hållning kan ju i sig inte kallas progressiv. Det dåliga informationsläget om den nya musiken ute i Europa, även 20-talets, lyser igenom. Det fanns nästan inga skivor att köpa, ingen uppföljning av utvecklingen i musikhandeln eller



på biblioteken. Det är lätt att förstå att de unga svenska tonsättarna vid de kommande ISCM-festerna i bl.a. Amsterdam och Bryssel fick många chockartade upplevelser. Vad var det för egenartade rörelser som fanns i de andra länderna – och som i det fördolda länge hade funnits? Det mesta så olikt den svenska situationen.

Bara några år efter debatten i Musikvärlden såg situationen mycket annorlunda ut. En ny, radikalare musik började växa fram. Det var inte bara en svensk utan också en internationell företeelse, där de under fascismen och under kriget censurerade tonsättarna åter blev aktuella, bl.a. Wienskolan. Därmed skärptes motsättningarna mellan traditionens företrädare och förnyelsens, motsättningar som hade funnits ända sedan 20-talet och som skulle leva vidare fram till slutet av 50-talet, då med den stora musikdebatten 1957, där tolvtonstekniken var ett av huvudtemata. För att därefter fortsätta.

Utän tvekan kände sig många i de äldre tonsättargenerationerna hotade av denna utveckling – inte minst som de tryggt satt i ett flertal av musiklivets styrelser och kommittéer. Med de äldre menas då kretsen kring Atterberg, en krets till vilken bl.a. Larsson och Wirén knöt an. Det är hos dessa som om man i ideal och teknik satte parentes om den moderna musiken och därmed generationen med Rosenberg, Nyström och Pergament. Hur vid denna tid den inflytelserika Musikaliska akademien med Atterberg som sekreterare såg på den svenska tonkonsten framgår bl.a. av invalsåldern på de samtida tonsättarna. de Frumerie och Larsson kom in när de var 35, Rosenberg vid 48, Nyström vid 51, Pergament först vid 59.

Lika avgörande för de motsättningar som med åren kom att bli allt tydligare var dock de allmänna attityderna till musiklivet och kulturlivet. Det är ett typiskt drag hos efterkrigsgenerationer att de vill bygga nytt och intensifiera. Efter beredskapsårens stagnation måste något hända, och det var – och är – inte minst de ungas sak att ta initiativ och driva på. Medlemmarna i Måndagsgruppen och många unga kring dem hade en inriktning som de flesta inom den närmast föregående tonsättar- och musikergenerationen inte hade: en både intellektuell och verbal lust att ge sig in i debatter, samarbeta med andra konstarter, ägna sig åt pedagogik och folkbildning. Att en i gruppen – Ingmar Bengtsson – därtill var den mest lovande och mångsidige unge musikforskaren spelade en stor roll.

Onekligen blev den kritiska tonen ibland ganska frän – även om den i jämförelse med debatterna kring den moderna poesin och det nya måleriet var som en västanfläkt. Därtill alltid av mindre omfattning.

En institution i musiklivet lyssnade med intresse på de nya tongångarna: radion. Där fanns inte bara plats för konserter utan också för program kring musik, för lyssnarkurser, intervjuer och debatter. Att ett



ömsesidigt intresse mellan radion och de unga skulle växa fram hör nästan till självklarheterna: till oro och irritation för många i det övriga musiklivet. Radion hade ju därtill större resurser än övriga institutioner. Radion och den unga generationen kom för flera år framåt att få mycket stort inflytande i musiklivet – ett inflytande som dock många andra kunde ha haft. Det var engagemanget, hettan som avgjorde.

### *Fylkingen och Nutida musik*

År 1933 hade Fylkingen bildats, en kammarmusikförening för unga tonsättare och – lika viktigt – unga interpretter. Inslaget av ny musik, förutom medlemmarnas egen, var ringa. Den romantiska repertoaren – inte minst den svenska – spelade en mycket stor roll. Efter 13 säsonger lämnade »stiftarna» – Ingemar Liljefors, Dag Wirén, Gunnar de Frumerie, Gustav Gröndahl m.fl. – över till den unga generationen. Om något »maktövertagande» – som man ibland får höra – var det alls inte tal. Det handlade om en av båda parter önskad och självklar generationsväxling (som på 50-talet skulle följas av flera). Men givetvis också om nya idéer i föreningens arbete. Den moderna musiken kom på ett annat sätt än tidigare i fokus, och istället för den klassisk-romantiska kammarmusikrepertoaren (som hade sitt forum i Intim musik) odlades parallellt musiken från renässansen och barocken. »Gammal musik» – tidig musik – tilldrog sig under dessa år ett stort intresse bland många av de unga musikerna och tonsättarna, med Ingmar Bengtsson, Sven-Erik Bäck och Eric Ericson som drivande krafter. Med åren blev detta intresse så stort att arbetet med den gamla musiken fick ett eget konsertforum vid Musikhistoriska museet, där Ernst Emsheimer hade blivit chef 1949. Fylkingen blev därefter en verksamhet som helt inriktades på den moderna musiken.

Åren i slutet av 40-talet var ur den moderna kammarmusikens aspekt både livliga och oroliga. I Uppsala drevs olika verksamheter som tidvis hade en djärvare profil än i Fylkingen (primus motor var Paul M. Deutsch/Paul Patera). Även i Stockholm fanns det kretsar som menade att Fylkingen var alltför sluten i sin estetik. I denna situation bildades Kammarmusikföreningen 1948, en sammanslutning inte bara för musiker utan också för diktare och målare. I föreningen som var aktiv bara två säsonger fick man för första gången i Stockholm höra Bartóks *Stråkkvartett nr 4*, Schönbergs *Blåsarkvintett* och Stravinskys *Mässa*. Det var också Kammarmusikföreningen som stod för den konsert i Blanches konstsalong, där de unga tonsättarna – nu med Göte Carlid – hyllade sina konstnärsvänner med korta stråkkvartettsatser. Föreningen presenterade vid ett senare tillfälle sånger som alla var skrivna till en och samma text: Gunnar Ekelöfs »Dityramb».



Genom den mängd produktioner som finns i våra dagar (antalet tonsättare har mångdubblats) har konsertverksamheter för ny musik alltför ofta fått karaktären av varumässa, där mängder av nya verk presenteras och ofta även uruppförs. När Fylkingen koncentrerade sin verksamhet kring vår tids musik (med några få undantag) såg programmen ofta mycket annorlunda ut. Den konsert där föreningen definitivt deklarerade sin nya linje – i december 1950 – var helt ägnad åt Béla Bartók med ett glänsande framförande av *Sonat för två pianon och slagverk* (med Hans Leygraf och Greta Erikson i solostämmorna).

Valet av program är exempel på en central idé i konsertverksamheten under dessa år. Den första Fylkingen-generationen hade gett de moderna klassikerna ett påfallande litet utrymme. Stravinsky kom inte att spelas förrän vid konsert nr 72 (i slutet av den 13:e säsongen) och av Lilla kammarorkestern, Bartók vid nr 74, Schönberg vid nr 100. Kamarmusiken – däri inräknat sånger och pianomusik – av de moderna klassikerna var helt enkelt ingen levande realitet för Stockholmspubliken. Det fanns m.a.o. så oerhört mycket att ta igen, om man ville ha en rättvis och levande bild av den moderna musikens utveckling. Det rörde sig därtill ofta om mycket betydande verk.

Det kom alltså att handla om det nutida. Man skulle kunna tala om ett paradigmskifte. Tidigare hade de nya verken setts som en förlängning av traditionen, som man med respekt eller pliktskyldigast framförde – eller vände ryggen åt. Nu blev det de moderna verken som var det väsentliga – genom alla generationer fram till de yngsta. Vilken tid är den viktigaste för oss? 1700- eller 1800-talet eller vår egen? Givetvis vår egen! (Men traditionen var ändå en levande realitet; när Quartetto di Roma eller Quartetto italiano gästade Intim musik med Mozart, Beethoven och Debussy på programmet satt Fylkingenkretsen ganska mangrant uppe på läktaren i Konserthusets lilla sal.)

En betydelsefull faktor i den nya given i Fylkingen var också att man började samarbeta med den svenska ISCM-sektionen, som inte hade haft någon konsertverksamhet i Stockholm sedan 1931 (!). Kontakten med de andra sektionerna ute i Europa hade skötts från Lund och av Sten Broman. Att han brukade kalla huvudstaden för »Stockkonservativholm» (se s. 314) var inte bara en lustifikation.

Till samarbetet med ISCM hörde också att många unga tonsättare och kritiker reste till de internationella musikfesterna. Flera av de kamarmusikverk som man då fick höra eller höra talas om togs säsongerna därefter upp vid konserterna i Stockholm. Det gällde tonsättare som Martin, Husa, Ginastera, Fricker, Seiber, Hartmann och många andra. Skivinspelningar fanns inte, band existerade ännu inte, de flesta av verken var ännu inte förlagda. Enda möjligheten att än en gång få höra dem och studera dem var att man i Fylkingen själv sjöng och spelade.



För många konstnärer – alla kategorier – torde gälla att man kan vara radikal i sin ungdom. Därefter tunnast intresset och förståelsen för det nya ut. Med den inställningen skulle programsättningen i Fylkingen återigen ha blivit statisk. Men idén med en förening av Fylkingens typ är ju att den också skall vara progressiv i sitt arbete. Det gällde alltså att finna en balans mellan de moderna klassikerna, presentationen av de egna verken och uppföljningen av utvecklingen i den yngsta generationen och i det centraleuropeiska avantgardet. En balans sålunda mellan upplevelse och information. I informationen låg i vissa fall ett pedagogiskt ansvar. Det var så som tribunalerna kring Schönberg och tolvtonstekniken (september 1951) och kring Webern (november 1955) kom till. Tanken var liknande när Hindemith i februari 1952 gästade Fylkingen och föreläste om *Ludus tonalis* (som spelades av Käbi Laretei) och när den s.k. punktmusiken (med verk av Nono och Hambræus) presenterades i januari 1955. Även de med introduktioner.

Då all denna musik med några få undantag framfördes av svenska musiker – pengar för gästspel fanns inte –, vidgades och fördjupades den interpretatoriska insikten på ett sätt som inte tidigare funnits. Att kvaliteten i vissa uppföranden inte var den bästa är lätt att förstå. Vilka av dessa idealistiska musiker hade i sin utbildning fått spela ny musik? Praktiskt taget ingen.

Fylkingen fick så småningom en motsvarighet i Levande musik i Göteborg (gr. 1951) och Ars nova i Malmö (gr. 1960), där Hans Åstrand var en drivande kraft. 1960 tillkom i Stockholm Samtida musik, med Jan Carlstedt som den ledande; ett alternativ till och en protest mot Fylkingens radikala och internationella orientering – ett forum för den svenska kammarmusiken behövdes verkligen – även den med en traditionsinriktad hållning. 40-talskretsen hade då sedan sex säsonger lämnat Fylkingen som nu leddes av två i en yngre generation: Gunnar Bucht och Gunnar Larsson, något senare Knut Wiggen.

Fylkingen odlade den moderna kammarmusiken. En motsvarighet på orkestersidan fanns inte. Detta gav idén till konsertserien Nutida musik (från hösten 1954) som under de första säsongerna var ett samarbete mellan Stockholms konsertförening och Radiotjänst. Programsättningen följde i princip Fylkingens. Moderna klassiker stod vid sidan av uruppföranden och presentationer av radikala nyheter. Huvudnumren vid den första konserten var musik av Bartók och Stravinsky. På programmet stod också ett mindre verk av italienaren Nono. Vid den andra konserten spelades Hindemith och Orff. Först vid den tredje fick man höra ett verk ur Wienskolan, Alban Bergs *Violinkonsert*, och den första verkligen avantgardistiska kompositionen: Varèses *Deserts* (*Öknar*) för blåsare, slagverk och tonband, som bara någon vecka tidigare hade uruppförts i Paris.



Viktigt i programarbetet var också valet av dirigenter. Standardrepertoaren spelades i allmänhet på högsta konstnärliga nivå. Samma krav måste nu ställas på instuderingarna av de nya verken. De måste ju få samma chans inför publiken. Vad man sökte – och lyckades engagera – var framstående specialister som Hermann Scherchen, Ernest Bour, Bruno Maderna och Michael Gielen. En viktig roll när det gällde större kammarensembler spelade Siegfried Naumann. Konsertverksamhetens fasta ankare blev Sixten Ehrling, som under dessa år också kom att göra en del förnämliga, färgstarka instuderingar på Kungl. teatern: Alban Bergs *Wozzeck* (1957) och Blomdahls *Aniara* (1959).

All denna aktivitet – operaföreställningarna undantagna, de ligger senare i tiden – blev avgörande för att Stockholm skulle få 1956 års internationella ISCM-fest (tidigare hade Köpenhamn/Lund haft en motsvarande redan 1947 och Oslo 1953). Konserterna blev en mycket stor framgång för framför allt de svenska musikerna: orkestrarna, solisterna, kammarensemblerna och Radiokören och för dirigenterna, förutom Ehrling också Eric Ericson och Herbert Blomstedt.

Om man bortser från Fylkingen som fick ekonomiskt stöd i mindre summor från Föreningen svenska tonsättare och Stockholms stad, finansierades huvudparten av expansionen för den nya musiken av radion. Detta var ingen speciell svensk företeelse. Överallt i Europa – och radion är ju den musikinstitution som har de tätaste internationella förbindelserna – kunde man möta samma typ av insatser, främst vid de tyska radiostationerna som med ockupationsmakternas stöd hade byggt upp stora, förstklassiga orkestrar, satsade på specialserier och festivaler, publikationer och intressanta program om musik. När tidskriften *Nutida musik* började sin utgivning hösten 1957, fanns det flera utländska förebilder, men uppläggningsen blev ändå »typiskt svensk» i den meningen att det hela tiden fanns pedagogiska inslag i textinnehållet. En stor del av artiklarna handlade därtill om svensk musik, så småningom även om den nordiska.

Men radions resurser – långt större än de av myndigheterna styvmoderligt behandlade övriga musikinstitutionerna – inriktades vid sidan av den ordinarie programverksamheten också mot andra mål. Det fanns i början av 50-talet en lovande ung stråkmusikergeneration, som efter studierna vid Musikhögskolan borde få vidareutbildning. Så tillkom Kammarorkestern 1953 under ledning av Sven-Erik Bäck, så inbjöds den ungersk-belgiske violinvirtuosen André Gertler att arbeta med Radioorkesterns stråkar, så kom som instruktörer för de svenska kvartettensemblerna – Frydénkvartetten, Kyndelkvartetten m.fl. – först ungraren Istvan Ipoly, sedan Rudolf Kolisch, mytomspunnen som nära vän och rådgivare till Bartók, Alban Berg och Schönberg. Dessa initiativ var alla förebud till tillkomsten av Sveriges Radios musikskola på



Edsberg med alla dess förnämliga kurser. Huvudlärare för den reguljära undervisningen blev Hans Leygraf (piano), Endre Wolf (violin) och Erling Blöndahl Bengtson (violoncell). Bakom huvudparten av dessa nya och annorlunda initiativ stod den unge producenten, senare musikchefen, Magnus Enhörning.

Över huvud taget spelade den pedagogiska inriktningen en stor roll för den unga generationen på 40-talet. En av de mest kända svenska musikböckerna – Ingmar Bengtssons *Från visa till symfoni* (1947 och flera följande uppl.) – byggde som redan framgått på en lyssnarserie i radion. Också en annan publikation – Herbert Rosenbergs *Konsten att förstå musik 1–3* (1945–46, övers. från danskan av Yngve Flyckt) – handlade om lyssnandets konst, på en elementär nivå. Märkligt är att båda dessa arbeten nästan helt är inriktade på Mozart och wienklassicismen, d.v.s. ett tonspråk som var lätt att analysera, men lämnade både barocken, romantiken och den moderna musiken åt sidan.

Folkbildning/lyssnarkurser var viktiga begrepp i musiklivet i mitten och slutet av 40-talet. Särskilt intressant i ett historiskt perspektiv var en sommarkurs på Siljansskolan i Tällberg (1945) med Carl-Allan Moberg och Hilding Rosenberg som lärare. För första gången (?) i vårt land gick en forskare och en tonsättare samman om ett pedagogiskt uppdrag. Rosenberg talade om hantverk, skapande och skapandets utgångspunkter, Moberg föreläste i musikhistoria, där han med utgångspunkt i kursens tema, »Musiken och människan», i hög grad uppehöll sig vid sociologiska reflektioner (året var 1945!). Att döma av ett referat i *Musikvärlden* (1945 nr 8) kom de båda ut på djupa vatten – med livliga diskussioner med deltagarna.

Den nya musiken var ett ämne också för Blöndahl i en serie föredrag i Musikfrämjandet (han porträtterade Hindemith, Bartók, Sjostakovitj m.fl.), för de unga musikkorskarna var ledandet av lyssnarkurser i praktiken en del i utbildningen. Folkuniversitetet spelade här en stor roll som uppdragsgivare.

Det finns raka linjer från dessa aktiviteter fram till en publikation som *Modern nordisk musik* (1957, med Ingmar Bengtsson som redaktör), där 14 nordiska tonsättare beskriver egna verk. Den bärande tanken i boken var enligt Bengtsson »att skapa källor». Den pedagogiska linjen kan dras ända fram till Radiokonservatoriet 1968.

Men märkligast bland de pedagogiska verken blev nog ändå översättningen av den engelske cembalisten Thurston Dart's *The interpretation of music* (1954). Den svenska versionen – *Musikalisk praxis* (1964) – var snarare en bearbetning och utvidgning med Ingmar Bengtsson och Hans Eppstein som huvudansvariga. Det viktiga musikvetenskapliga förarbetet till texten hade gjorts vid seminarier på Musikhistoriska museet, i en den tidiga musikens »Måndagsgrupp».



*Tidskriften Prisma*

De flesta av tonsättarna i Måndagsgruppen renodlade i flera av sina tidigare verk det strukturella. Det musikaliska materialet nollställdes och byggdes sedan upp – elementärt – i melodiska linjer och i samklanger. Den objektiva musiken var ett ideal. Men åren kring 1950 skedde en markant förändring rum. Pendeln slog över i motsatt riktning. Stora verk kom till eller planerades, expressiviteten stegrades. Gäller det vokala verk var texterna oftast laddade på innehåll. Denna nya väg hade dels med den personliga mognadsprocessen att göra, med behovet att uttrycka nya och djupare livserfarenheter och tidsupplevelser, dels med impulser utifrån: från den internationella musikutvecklingen och från litteraturen, konsten och dansen. Då och då i den svenska kulturhistorien växer ett slags mångkonstnärlig inspiration upp. Så var det under den gustavianska tiden, så var det decennierna kring 1900. Ett halvsekel senare möter vi återigen en sådan väg.

Ett av de mest belysande exemplen är tidskriften *Prisma* med Erik Lindegren som redaktör. Den kom visserligen ut i bara tre årgångar (1948–50) men är likafullt ett historiskt dokument av största betydelse. När man bläddrar i den finner man snabbt att tidskriften var ett forum för vår tids kultur (men också med en vital känsla för traditionen), att blicken hölls öppen mot den stora världen (efter krigsårens isolering) och att – som det kanske allra viktigaste – alla konstarter var med: litteratur och bildkonst, musik och dans, drama och film. Vidgar man ramarna att också gälla alla de konstnärliga verk som kom till vid denna tid, handlar det ibland om en enda stor runddans, där diktarna inspirerade tonsättarna, tonsättarna inspirerade dansarna och målarna, målarna inspirerade diktarna o.s.v.

Musikbidragen i *Prisma* var inte påfallande många men desto väsentligare. Ett par verk trycktes i faksimil av handskriften: Sven-Erik Bäckes *Sonat för soloflöjt* och en körsats av Arnold Schönberg, *Dreimal tausend Jahre*, som samtidigt uruppfördes (!) av Kammarkören i Fylkingen (29/10 1949). Nils L. Wallin publicerade en studie om Béla Bartóks stråkkvartetter och Ingmar Bengtsson en om ung svensk musik, en ingående presentation av både estetik och verk. Det kan nämnas att han ställde sig undrande inför Karl-Birger Blomdahls, som han menade, alltför långtgående fixering vid det kompositionstekniska och upphöjde Ingvar Lidholm till det största löftet. I tidskriften förekom också artiklar av Arnold Schönberg och Igor Stravinsky. Thomas Manns nya roman *Doktor Faustus* belystes ur både litterära och musikaliska aspekter.



*Bäck och Blomdahl*

En av de texter som infördes i tidskriften *Prisma* blev mycket diskuterad och citerad – och är så även i våra dagar. Det gäller den »kollektivartikel» (1948 nr 1), där Bäck och Blomdahl besvarade ett antal gemensamma frågor (som hade diskuterats fram med den danske skulptören Egon Møller-Nielsen som problemställare). På frågan »Är kontakt- eller sanningsbehovet det utslagsgivande i din musikaliska aktivitet?» svarade Blomdahl:

»Antingen min 'musikaliska aktivitet' är av skapande eller mottagande art, är det primära för mig sanningsbehovet. Det är detta behov, som djupast sett är drivkraften i både sökandet och gestaltandet.»

Hos Bäck hette det:

»Jag tror att allt konstnärligt skapande djupast sett är uttryck för ett kontaktbehov. Det är detta behov som för att ta några exempel driver mig då jag komponerar en mer exklusiv och inåtvänd kammarmusik lika väl som då jag skriver en kantat för de enkla människorna i min kyrka.»

Många slutsatser drogs ur dessa meningar: Bäck, den kärleksfulle, den medkännande – Blomdahl, den principfaste, elitäre. Detta inte minst som han fortsatte sin text:

»Jag kan inte tänka mig att av kontaktbehovet förledas till att välja en enklare form eller ett mera 'tillgängligt' tonspråk än det uttryck som mitt sanningsbehov finner vara adekvat för innehållet i fråga.»

Detta lät utmanande. Men då blundade man inför fortsättningen på Bäckes svar:

»Men sanningsbehovet är den första förutsättningen för att dessa mina försök att uttrycka mig överhuvudtaget skall få konstnärligt liv.»

Med andra ord: tonsättarna stod varandra egentligen mycket nära. Vad man då inte beaktade och inte brukar beakta är att det rör sig om två musikertemperament så olika varandra som tänkas kan: Blomdahl – den noggranne planläggaren, arkitekten, de stora, expansiva formernas man; Bäck – en impulsiv stämningsmänniska som kunde mena att det var i ögonblick av distraktion som ingivelsen blommade och skulle formas, en ingivelse som ofta var av religiös natur.

Mot slutet av sitt liv betonade Bäck ofta att han fann den traditionella beskrivningen av 40-talsgenerationen alltför mycket mätt med kompositoriska mått. Där fanns i karakteristiken för litet av andlighet.



Jag ska grå - tan - de kas - ta mig ner på en kust som jag ald - rig har  
 sett. Jag vet ej var jag är men jag vet att en bo - ning åt mig är be - redd

*Ex. 1: Sven-Erik Bäck, kyrkovisan JAG SKALL GRÅTANDE KASTA MIG NER (1975; A. Frostenson 1970); första gången publicerad i En bok till Hilding Rosenberg, 1977.*



*Sven-Erik Bäck (foto Liza Bohlin).*



## SVEN-ERIK BÄCK

För många tonsättare är det en önskedröm att helt få ägna sig åt att komponera; nästan allt annat arbete kan kännas som ett offer. Det fanns stunder då också Sven-Erik Bäck tänkte så. Men i längden trivdes han inte med denna självvalda ensamhet. Skälet var att han var så mångsidig som musiker och så levande, så engagerad som kulturpersonlighet. Detta förklarar vissa drag i hans produktion. För de flesta konstnärer finns det innerst inne bara ett centralt begrepp: verket. För Bäck fanns det också ett andra viktigt begrepp: funktionen. Den som vill teckna hans gärning, måste försöka se till helheten – inte bara beskriva några utvalda kompositioner.

Vad var då i Bäckes fall funktionen? Låt oss inte glömma den mångåriga insatsen som konstnärlig och pedagogisk ledare för musikskolan på Edsberg, men främst gäller det naturligtvis verken och avsikten med dem.

Som de flesta kom Bäck att skriva för konsertsalar och – i några få fall – operascener: Men han kom också att skriva för kyrkan. Här rör det sig om en mycket omfattande och mångskiftande produktion: körverk, kyrkospel, motetter, koraler, liturgiskt genomkomponerade gudstjänster och sakrala verk för elektroakustiska medel. Det finns i den svenska musikhistorien ingen tonsättargärning som ens liknar denna. Den är unik.

Bäck skrev också för barn (även de handikappade). Redan i slutet av 40-talet fick han kontakt med Birgitta Nordenfelt och hennes musikskola på Östermalm i Stockholm, skolan där unga tonsättare fick vara med och forma den elementära pedagogiken. Det verk som blivit mest känt är *Kattresan (Concerto per Bambini; 1952)* till text av Ivar Arosenius. Ensemblen är barnkör, blockflöjt, violin och slagverk. Samtidigt började ett samarbete med Michael Meschkes marionetteater. I *Nocturne (1953)* är ensemblen blockflöjter, luta, violin, gamba och slagverk. I båda dessa kompositioner är – som framgår av instrumentariet – klangen spröd och säregen. En typisk Bäck-kolorit börjar växa fram.



I ett historiskt perspektiv är denna produktion intressantast som förebud till *Tranfjädrarna* (1956), ett av Bäck's mest kända och älskade verk. Det bygger på en japansk saga som blev radioopera (med librett av Bertil Malmberg). Senare har verket gått över flera scener, både i Sverige och utomlands. Handlingen är en moralitet: driften efter pengar förvrider människornas själar.

Vid samma tid möter vi samma tema i Hilding Rosenbergs opera *Porträttet* (efter en novell av Gogol, även här med Malmberg som librettist). Men om det i *Porträttet* finns scener av hänsynslös brutalitet och mänskligt förfall, är tonen i *Tranfjädrarna* helt igenom den naiva sagans. Det är som om Bäck i sin musik främst tänkt på barnen som publik. Sångstämmorna har en enkel melodik (ex. 2 a–b) på gränsen till det recitativiska – trots att verket bygger på tre tolvtonsserier, noggrant beskrivna och kommenterade i en stor analys av tonsättaren i *Modern nordisk musik* (1957). Det moderna, det avancerade i partituret finns i orkestersatsen: en kammarorkester med stråkar (utan violiner), några blåsare och ett instrumentrikt slagverk. Återigen – fast uppförstorad – koloriten från de tidiga verken för barn.

Ex. 2 a–b: Sven-Erik Bäck, ur *Tranfjädrarna* (1956).

Kören, sopr. och ten.:

a) 

Av tjoc - ka trä - dar vä - va vi en vac - ker dräkt åt far - far

Tsü:  
(Andante)

b) 

så för - änd - rad han bli - vit min kä - re Yo - ho - yo, han vis - kar med  
främling ar som vill oss bäg - ge ont.

Fl. *con 8<sup>va</sup>*

Vla

Vlc.

Pf *p* *8<sup>va</sup> basso*

*8<sup>va</sup>*

*8<sup>va</sup>*

*8<sup>va</sup>*

*8<sup>va</sup>*

Cel.

Cel.

Fag.

*p*

*8<sup>va</sup>*

Cb. *loco*



Många lär i *Tranfjädrarna* få associationer till orientalisk musik. Man bör dock komma ihåg att det ju fanns ett embryo i *Kattresan* och *Nocturne* men också att Bäck rör sig i samma klangsfärer i sin *Sinfonia da camera* (1955), ett av hans mest betydande större instrumentalverk.

Genom det rikliga bruket av slagverk får tonspråket ofta ett punktuellt drag. Detta förstärks av att formerna oftast utvecklas genom snabbt växlande, korta gester. Stråkinstrumentalisten Bäck skrev ytterst sällan långa, melodiska linjer; kantilenor blir en sällsynthet. Det är som om det fanns en ständig impulsivitet, en ständig oro i hans fantasi.

Till det egenartade i Bäckes tonspråk – det är egenartat, kompromisslöst – hör också en ornamentik som har mycket litet med barockpastischer att göra. Man skulle istället kunna tala om en mikroform av den impulsiva gestiken. Redan i ett så tidigt verk som *Expansiva preludier för piano* (1949) är detta tonspråk fullt utvecklat. Här finns – som i det inledande »Adagio, quasi chorale» (ex. 3 a) – hans mycket speciella, uttrycksfulla harmonik, här finns – som i det följande »Allegro giocoso» (ex. 3 b) – just den så originella ornamentiken.

a) Adagio molto cantabile, quasi chorale

Ex. 3 a–b: Sven-Erik Bäck, ur *Expansiva preludier för piano* (1949), början av Adagio, quasi chorale (a) och Allegro giocoso (b).

b) Allegro giocoso

Bäck hade till skillnad från de flesta tonsättare ett ganska kontroversiellt förhållande till symfoniorkestern. En förklaring kan vara hans kritiska syn på arbetsformen (snabba instuderingar) och på de glansfulla effekterna som ett av de viktigaste konstnärliga målen (vad betyder det att Bäck i sin produktion så ofta utelämnar violinen i sina ensembler? Är det för att undvika det sensuella?). Därtill är ju symfoniorkestern ett stort kollektiv. Det är svårt att tänka sig violinisten/individualisten Bäck spela i en tuttistämman. Men det finns också positiva argument för hans val av genre. Kammarmusiken betydde så mycket för honom. Fantasin fungerade så.



Höjdpunkterna i Bäcks produktion är också kammarmusiken och satserna för kör. De första inspirerade åren kom i slutet av 1940-talet. Då skrevs bl.a. *Stråkkvartett nr 2* (1947) och stråkkvintetten *Exercitier* (1948), verket som blev föremål för Fylkingens första tribunal. Då tillkom också den kända *Sonat för soloflöjt* (1949) och de två första piano- verken: *Expansiva preludier* (1949) och *Sonata alla ricercare* (1950). Det handlar genomgående om en mycket uttrycksfull musik. Märkligast är kanske stråkkvintetten genom sina för Bäck ovanligt långa processer och scherzots – mellansatsens – uppbyggnad i stora block.

En annan höjdpunkt i Bäcks osedvanligt mångskiftande och därför ganska svåröverskådliga produktion kom några år senare. *Sinfonia da camera* och *Tranfjädrarna* har redan nämnts, till detta kom *Violinkon- sert* (1957), där man under den modernistiska ytan anar impulser från senbarocken. *A game around a game* (1959) för stråkorkester och slag- verk, ett av de mest spelade verken, är till karaktären ironiskt lekfullt.

År 1958 fick Bäck sin första beställning att komponera motetter för kör a cappella. Han kom därefter att alltmer fördjupa sig i de kyrkomu- sikaliska problemen. Samtidigt vidareutvecklade han sitt stora intresse för slagverk. Att det i tiden skedde just här kan inte vara en tillfällighet. När Bartóks *Sonat för två pianon och slagverk* spelades f.f.g. i Fylkingen i december 1950 (se ovan) var det tre – mot föreskrivna två – som spelade i slagverksstämmorna. Svårigheterna var för stora. I mitten av 1950-talet skedde i det internationella musiklivet en kolossal expansion på slagverkets område – tekniskt, konstnärligt, pedagogiskt. Fylkingen följde upp genom att hösten 1957 bjuda in den amerikanske dirigenten Francis Travis för en speciell slagverkskurs med åtföljande konserter. Denna utveckling – slagverket som ett autonomt, fantasieggande ut- trycksmedel – gav så småningom nya impulser också till Bäck. 1962 tillkom *Favola* för klarinett och slagverk, 1980 det magnifika, klang- sprakande 20 minuter långa *Signos*, som kom att tillägnas och spelas in av Schlagzeugensemble Basel under ledning av den berömde Paul Sacher, Bartóks, Honeggers och Stravinskys vän.

Även om Bäck kom att komponera fyra stråkkvartetter och en pia- notrio, den stämmingsförtätade, hypersensibla *Sentire* (dock med alter- nativ flöjt; 1969), är ändå de individuella instrumentkombinationerna det mest typiska för honom. Självfallet spelar den moderna ensemble- traditionen en roll, den tradition där Schönbergs *Pierrot lunaire* är den klassiska förebilden. Just i fallet Bäck finns därtill en annan inspira- tionskälla: renässansen och den tidiga barocken.

Redan i början av 1940-talet – genom Lilla kammarorkestern med dess barockrepertoar – blev Bäck fångslad av den »gamla» musiken. I slutet av decenniet reste han till Schola cantorum i Basel, institutet för uppförandep Praxis och äldre kyrkomusik. De två unga forskarna Ing-



mar Bengtsson och Nils L. Wallin hade då redan varit där. Upplevelserna av unik sakkunskap och djupaste allvar spred sig snabbt. Det blev en mindre folkvandring dit ner: med Bäck, Eric Ericson, Gunnar Hallhagen, Lars Frydén, Lars Edlund och många andra. Intresset för de äldre epokerna intensifierades och blev för Bäck av stor konstnärlig betydelse och förde därtill in honom i en alldeles ny musikergemenskap med bl.a. Gustav Leonhardt, Nicolaus Harnoncourt och Jaap Schröder. Det är knappast en överdrift att påstå att uppförandep Praxis för Bäck blev något av en konstnärlig ideologi. Varje verk, menade han, borde klinga som det skrevs: inte bara Purcell på gambor och Bach på barockfioler utan också Brahms med låg stämning och sensträngar.

I ett uppdrag av den europeiska radiounionen inför Bach-jubileet 1985 instrumenterade Bäck slutfugan (den ofullbordade) i *Kunst der Fuge*. Han använde då på ett sällsynt fantasieggande sätt både barockinstrument och modern orkester. Bara en tonsättare med Bäckes inträngande kunskaper i uppförandep Praxis på både blås- och stråkinstrument kunde med sådant artisteri ha genomfört uppgiften.

#### *Motetter, kyrkovisor och körverk*

Många i Måndagsgruppen och i de närstående kretsarna hade växt upp inom frikyrkan. Göte Carlid, Eric Ericson och Sven-Eric Johanson kom t.o.m. från pastorsfamiljer. Det hörde till de stående inslagen när Eric och Sven-Erik träffades med goda vänner att de tillsammans på fiol och piano spelade några av de gamla väckelsesångerna – i en anda av kärleksfull nostalgi. Vid Schola cantorum skulle Bäck möta en helt annan kyrkomusikalisk värld: den gregorianska sången och den katolska kyrkomusiken från medeltid och renässans. Också barockens kyrkomusik sysslade man med, sjöng och spelade. Framför allt Schütz blev för Bäck en ny och stor upptäckt. Allt i ett förändligat studium under Ina Lohrs ledning.

Dessa upplevelser blev källflöden till Bäckes stora produktion av motetter. I sin ofta deklamatoriska utformning leder de tankarna till Schütz – mer än till Palestrina eller Bach. Karakteristiken gäller också om man jämför Bäckes a cappella-sats med Ingvar Lidholms, Lars Edlunds eller Sven-David Sandströms. Hos dessa finns mer av utkomponerad musik, hos Bäck gäller ordet. Han betonade ofta att budskapet alltid måste spela den helt igenom centrala rollen. Han hade med åren blivit en »amatörteolog», lärd men alltid högst personlig – och artistisk.

Motetterna blev för Bäck en väg in mot de i egentlig mening liturgiska uppdragen: mot koraler och – i några fall – genomkomponerade mässor. Korallerna – eller »kyrkovisorna», som Bäck föredrog att kalla dem – är här den viktiga och den stora produktionen. De tidigaste är



från 1965, till antalet blev de drygt 60, varav fem kom in i psalmboken 1986. Av dessa har framför allt »Du som gick före oss» (nr 74) verkligen blivit en församlingssång. Genom denna kom Bäck att sälla sig till de ytterst få tonsättare som genom en folkligt älskad melodi uppgår i en levande anonymitet, vilket är ett så karaktäristiskt kyrkomusikaliskt drag. Många nya koraler lär inte slå igenom därför att de är så konventionella, så platta. De svårigheter som onekligen finns med flera av Bäck's melodier har en annan förklaring. De utstrålar inspiration och fromhet, men i sitt sanningsbehov kan tonsättaren inte formulera sig annat än högst personligt, subjektivt i både melodi och harmonik.

Bäck – som var ytterst kritisk till allt vad kyrkomusikalisk populism heter – anknyter visserligen i en del fall till den lutherska koraltiditionen, men det heter i det av tonsättaren sanktionerade förordet till *51 kyrkovisor* (1993): »de flesta har ändå sin grund i en äldre tradition, den senmedeltida melodiken med dess högspända melodibågar.» Resultatet blir »en organiskt växande melodik, obunden av harmoniska scheman och metrisk tvångströja». Det annorlunda får dock inte överdrivas. I kyrkovisan »Jag skall gråtande kasta mig ner» (första gången publicerad i En bok till Hilding Rosenberg, 1977; se ex. 1, s. 408) är närheten till den lutherska traditionen ändå påfallande.

En mycket stor del av Bäck's produktion är genomsyrad av hans kristna tro – även i fall där det inte alls är tal om liturgiska funktioner. Detta gäller inte minst det stora körverket *Vid havets yttersta gräns* som skrevs till invigningen av Berwaldhallen i Stockholm hösten 1979. Texten – en av de mest inspirerade i den moderna svenska vokalmusiken – är av Östen Sjöstrand, sedan decennier en av Bäck's närmaste vänner och medarbetare. I ett första avsnitt handlar det om mötet med honom som »utrannsakar oss», i ett andra riktas blicken mot »kroppens innersta dunkel, där en gång himlarna sjöng», i ett tredje – den dramatiska höjdpunkten – drar »skräcken ett plåttak över sig till skydd mot den förhärjande elden». Men – i de sista avsnitten föds språket på nytt och därmed människan. I dikten identifieras de nya skapelseorden med en förtröstan inför honom med »de okända anletsdragen».

Det hade varit möjligt att tonsätta denna diktsvit för bara kör – som ju kan vara ett medium inte bara för det sublimes utan också för det starkt dramatiska. Men Bäck går en annan väg – enligt den beställning han fått. Han brukar alla de uttrycksmedel som han använt i sin tidigare produktion: kör, stor orkester (med mycket slagverk), röster som sjunger och röster som deklamerar, klangliga bearbetningar (på tonband), därtill elorgel (vid orden »tomhetens folk»). Tonspråket är i långa avsnitt upprört och dramatiskt – på ett sätt som Bäck aldrig hade formulerat i sina operor, en dramatik genom häftiga gester i hela den väldiga klangresursen. En musik med alla till buds stående medel.



## INGVAR LIDHOLM

**I**nnovation – utforskande: orden spelade en mycket stor roll i musikutvecklingen under 50-talet. Det gällde i synnerhet nere på kontinenten, där de internationella sommarkurserna i Darmstadt var det typiska och utmanande radikala exemplet. Det gällde också flera svenska tonsättare – med eller utan kontakter i det tyska avantgardet. Impulserna var inte bara konstnärliga, de kom också från naturvetenskaperna. 50-talet skulle ju bli decenniet då den elektroniska musiken började växa fram, varigenom relationerna mellan musik och akustik vidgades och utvecklades mot nya mål. Ett begrepp som experiment – oftast uppfattat som något negativt, i varje fall som något ofullgånget – blev en självklarhet, rent av ett hedersord. Också tonsättarverkstaden kunde bli ett laboratorium. Denna fascination inför förändringar och förnyelse blev viktig också för tonsättare som ändå ville bevara allt vad traditionen bjöd av konstnärlig integritet och »vårdande av verket».

*Utvecklingslinjen*

»Vårdande av verket» är ett karakteristiskt drag hos Ingvar Lidholm. Mycket ser då i jämförelse med t.ex. Blomdahl annorlunda ut. Lidholm har ett mera kärleksfullt och nyansrikt förhållande till traditionen, samtidigt som han – när han i några fall djärvt spränger dess gränser – låter fantasin spela med uttrycksmedel som Blomdahl knappast skulle ha accepterat: improvisationer, utmanande instrumentala effekter, a-melodiska skeenden (som i *Poesis*). Det finns inte minst under 50- och 60-talen många unga tonsättare som bryter med traditionen och helt och fullt bekänner sig till avantgardet. Till denna krets hör definitivt inte Lidholm. Men rik på stilistiska variationer är hans musik.

Det låter kanske som om Lidholm vissa tider varit en vandrare mellan olika uttrycksmedel och tekniker. Det är att missförstå. Han har sin egenart, och han har ett förhållande till materialet som – det kan synas motsägelsefullt – alltid är en klassikers: klassiker i den betydelsen att han i varje ögonblick söker klarhet och precision. Lidholm är en for-



mens mästare – på den nivå i svensk musiktradition där vi möter en Berwald och en Stenhammar. Det förvånar knappast att han har en ganska liten produktion – i varje fall om man jämför med Bäck.

Men låt oss lämna de allmänna resonemangen för de konkreta. I exempel 4 möter vi fyra korta melodiska citat, kronologiskt ordnade. Det första exemplet är en visa, en av flera från Lidholms ungdomsår, då inte minst Carl Nielsen var en inspirationskälla. Melodin ingår i scenmusiken till Georg Büchners *Leonce och Lena* (1943). Den finns också i pianosviten *På kungens slott* (»Rosettas visa») från samma år.

Det andra exemplet är hämtat ur ett sopransolo i det stora körverket *Skaldens natt* (C. J. L. Almqvist; 1958). Lidholm var nu en av de mest framträdande representanterna för den nya expressionismen – sådan vi möter den också hos italienare som Dallapiccola och Nono.

Det tredje citatet är en del av det kontrabassolo, den »glissandoaria», som spelas mot slutet av *Poesis* (1963), verket som byggs upp med bara dynamiska och koloristiska medel, men utan traditionella melodiska, rytmiska och harmoniska.

Det fjärde exemplet ingår i det sopransolo som avslutar a cappella-satsen ... *a riveder le stelle* (1973) – slutraderna i Inferno i Dantes *La divina commedia*. Stämmingsmättat och – i jämförelse med *Poesis* – en återgång till mera traditionella melodibildningar.

Ex. 4 a–d: Ingvar Lidholm, fyra melodiska citat från 1943, 1958, 1963 och 1973 (se huvudtexten).

a) *Allegretto*  

 O tröt-ta föt-ter, ni får lov att dan-sa i skor som glitt-ra *pp espr.*

b) *molto liberamente*  

 Barn såg jag upp väx-a till flic-kor och gos-sar

c) *glissando!*  

*p* *ppp sempre*

d) *Liberamente*  
 Sopran solo  

*p* *a*



Detta är ju i mycket en bild också av den moderna musikens väg under decennierna efter det andra världskriget. Det finns i Lidholms utveckling något av ett seismografiskt lyssnande och upplevande – och studerande. En biografisk inblick ger några av förklaringarna.

### *Ungdomsåren*

Efter Musikhögskolan satt Lidholm under några år i violastämman i Hovkapellet. Samtidigt gick han i komposition för Hilding Rosenberg. År 1947 blev han stadskapellmästare i Örebro, där han stannade till och med säsongen 1955/56. Det betyder bl.a. att han inte kom att tillhöra den aktiva kretsen i Fylkingen. 1956 blev han kammarmusikchef vid Sveriges radio, läsåret 62/63 vikarierade han för Blomdahl som kompositionsprofessor vid Musikhögskolan, 1965 efterträdde han honom och stannade till 1975; ett decennium då han ledde kompositionsseminariet med allt vad detta innebar av internationella kontakter (Ligeti, Lutosławski, Stockhausen, Nørgård, Riley, Nordheim m.fl.). Han verkade också för att skolan skulle få en egen elektronisk musikstudio.

Det är lätt att tänka sig att det i slutet av 1940-talet – då det internationella musikaliska informationsflödet ännu inte kommit i gång – innebar en viss konstnärlig isolering att flytta från Stockholm ut i landsorten. Men i Örebro – som inte var en storstadsregion med ständiga störningar – kunde man lätt ta in de tyska radiostationerna och lyssna till de stora och unika nattkonserterna med ny musik. Lidholm gav sig också iväg för studier. Sommaren 1949 var han i Darmstadt (som en av de två första svenskarna vid de internationella kurserna för ny musik; den andre var Herbert Blomstedt). Intrycken gjorde omedelbart ett nedslag i Lidholms produktion. *Klavierstück 1949* tillkom – en kort expressionistisk fantasi, mycket olik den två år äldre pianosonaten med dess ganska klassicistiska hållning. Besök vid ISCM:s årliga musikfester gav ytterligare näring. Men det stora steget togs 1954, då Lidholm under en längre tid bodde i London. Han studerade komposition – bl.a. dodekafonistiska tekniker – för den storartade pedagogen Mátyás Seiber och instrumentation för dirigenten Walter Goehr (med koncentration på Ravels instrumentering av Mussorgskijs *Tavlor på en utställning*). Han träffade många unga tonsättare och mötet med Luigi Dallapiccola och hans musik gjorde ett djupt intryck.

Tre nya verk skrevs: *Sung* för sopran och fyra instrument (dikten av Gunnar Ekelöf), *Concertino* för flöjt, oboe, engelskt horn och cello, samt *Fyra stycken* för cello och piano. Men den stora händelsen efter Londontiden blev orkesterverket *Ritornell* (1955).

Många av Lidholms verk från 40-talet har i jämförelse med vad som komma skulle en ganska sval, pastoral prägel. Men snart hettar det till. I *Musik för stråkar* (1952) möter vi ett rytmiskt vitalt och dissonant intensivt verk i Bartóks efterföljd. En bro över till *Ritornell*.



*Ritornell*

Vlc *sul pont.*

Cb  
pizz. *p* > niente

Timp. tr  
*p*

Ex. 5: Ingvar Lidholm, *Ritornell* (1955), inledningstakterna.

Ex. 6 (nästa sida): Partitursida ur *Ritornell*.

1950 kom Blomdahls *Facetter*, 1955 Lidholms *Ritornell*. Det är de två stora innovationerna i svensk orkestermusik under 1950-talet. Men om *Facetter* har långa linjer och stora tunga block i sin uppbyggnad, är något av en sinnebild av det arkitektoniska i musiken och av klingande vilja, utvecklas *Ritornell* – också det ett verk av stor intensitet – utifrån helt andra idéer.

Redan de första sekunderna avslöjar detta andra sätt att tänka i toner, att komponera. Violonceller och kontrabasar spelar ett lågt *f*, där kontrabastonen bara är ett pizzicato («spelet kan börja»). I violoncellerna händer desto mer. Tonen spelas vid stallet («sul ponticello», som låter som ett glasartat sus), samtidigt som den diminuerar: från *p* till niente (ingenting). Parallellt hör man pukkan. Tonen bäddas in i ett knappast hörbart muller – varefter pukkan fortsätter, pekar framåt i ett crescendo.

Det är inte en ton i ett melodiskt förlopp det handlar om, det är en ton som lever genom sin klangfärg, sin kolorit. Detta att tänka i klangfärg är ett av grunddragen i *Ritornell*: en musik som från början till slut sprakar av färger, skimrar i de finaste poetiska nyanser, hamras fram i primitiva rytmer.

Ett annat suggestivt – och viktigt – drag är de dramatiska gesterna som inte som ofta hos Bäck kulminerar i snärtiga accenter i slagverket utan genom expressiva melodiska fraser. Partitursida 4 (ex. 6) – bara någon minut in i musiken – är typisk och lätt att överskåda. De låga stråkarna deklamerar i upprörda rytmer. Därefter följer en kort fras i höga, lidelsefulla solovioliner, en fras som fortsätter upp i en lika lidelsefull soloflöjt. Det är något av imaginär teater över dessa takter.

»Ritornell» – en term som ofta förekommer i barockmusiken – betyder att något återkommer. Det kan vara en refräng eller ett mellanspel. Hos Lidholm handlar det snarare om motiv, men eftersom verket är komponerat i tolvtonsteknik finns här också ett (varierat) återkommande som skulle kunna liknas vid trådar som löper i en stor väv. Denna aspekt på uppbyggnaden finns beskriven av tonsättaren i en analys i *Modern nordisk musik* (1957). Han ger där också exempel på den stora roll som de rytmiska processerna spelar. En kort beskrivning av storformen ger en idé om hur inte minst dessa fungerar.

Man kan urskilja fyra delar i det ca 18 minuter långa verket. Den första har vi redan fått en viss inblick i. Mycket klang, livlig, dramatisk gestik, ett slags punktuell symfonisk musik. Den andra delen är en stråksats med skiftningar mellan sologrupper och tutti (dock utan varje likhet med barockens concerto grosso). Skiftningarna tjänar helt det elegiska uttrycket. Mot slutet växer satsen upp till ett estatico. Den







slutar med ett väldigt gongslag som en överledning till den tredje delen, där spröda, tunna slagverkseffekter spelar en stor roll. Kontrasten till den täta stråkklangen är verkningsfull. Så småningom återkommer oron i musiken: som förberedelse till slutsatsens kraftladdningar i slagverket och framför allt i bleckblåset. En hög trumpet (*fff* possibile) leder anloppet.

»Låt oss pröva att på nytt forma en musik som verkar direkt och starkt på åhörarna, en musik för vår tids människor.» (Lidholm, i sin analys av *Ritornell* i Modern nordisk musik 1957.)

*Ritornell* är – trots sina lätt identifierbara delar – ett verk i en sats. Det är en formidé som gäller för hela Lidholms orkesterproduktion fr.o.m. *Ritornell*, en formidé som odlas också av många andra tonsättare både i nordisk och internationell tonkonst. Det ensatsiga verket – med 15–20 minuters speltid – blir något av »den nya symfonin».

#### *Andra orkesterverk*

Till sin yttre ram kan dessa verk onekligen ha en viss släktskap med den symfoniska dikten, men inriktningen är strukturell; det handlar om rent musikaliskt klangliga processer. Det framgår inte minst av Lidholms produktion. Titlar som *Ritornell*, *Mutanza* (1958) och *Motus-Colores* (1960) talar sitt tydliga språk. I *Motus-Colores* utsäger titelorden mycket konkret vad det gäller – rörelser-färger – i ett partitur som i raffinemang och komplexitet torde överträffa allt annat som Lidholm komponerat. En kammarmusik för stor orkester.

Från mitten av 50-talet och tio år framåt finns det en tydlig avantgardistisk inspiration i Lidholms tonspråk: från *Ritornell* över *Motus-Colores* till *Poesis* (1963). Någon tid före *Poesis* tillkom också *Nausikaa ensam*, en sopranscen till en dikt av Eyvind Johnson, där slagverk och kör susar som havsvågor; spelet med ljud har gripit in också i det vokala. Men höjdpunkten blir ändå *Poesis*, detta märkliga »skaldestycke» där all symfonisk tradition skjuts åt sidan för nervpirrande aktiviteter med instrumentala och dynamiska effekter. I sin installationsföreläsning som kompositionsprofessor i januari 1965 har Lidholm beskrivit hur han gjort sig fri, skapat sin egen ljudvärld – inspirerad inte bara av den nya musikens utveckling utan också av Samuel Becketts absurda teater. Instrumenten spelar roller – som instrument, som ljudkällor.

Efter *Poesis* – en avantgardistisk triumf i Lidholms produktion – dröjde det ända till 1976 innan nästa orkesterverk såg dagens ljus: *Greetings from an old world*. Titeln har med beställningen att göra: en kammарorkester i New York, Clarion Music Society (till USA:s 200-årsjubileum). Men titeln syftar också på själva utformningen. I partituret har tonsättaren först dolt, mot slutet fullt tydligt vävt in Heinrich



Isaacs »Innsbruck, ich muss dich lassen», den kända 1500-talsvisan. Lidholm riktar alltså sina blickar mot traditionen. Eller som han själv formulerat målsättningen: »Jag använder mig av traditionen [...] en musikalisk tradition som är intensivt närvarande och levande långt in i vår tids kompositionsidéer – och metoder.» Varmed underförstås att *Greetings* också i hög grad är musik i vår tid, låt vara på en helt annan, mera klassisk-romantisk utvecklingslinje än *Poesis*.

Liknande kan sägas om Lidholms senaste orkesterverk, *Kontaktion* (1979), som Stockholmsfilharmonin beställde för sin första Sovjettturné. Man kan betrakta *Greetings* och *Kontaktion* som syskonverk. »Kontaktion», det melodiska material som gett verket dess namn, är en byzantinsk och rysk-ortodox psalm som parafraseras och citeras på liknande sätt som Isaac-visan. Men stämningen i det nya verket är en annan. *Greetings* är det mera utåtriktade, spelgranna. *Kontaktion* har kallats ett symfoniskt rekviem, som börjar med våldsamma smärtdissonanser och dör ut i fjärran.

### Körverk

Det finns i Bäckes produktion en brokighet i både genrer och funktioner. I Lidholms fall gäller det motsatta. Två klart avgränsade verkgrupper dominerar. Den ena är de nio kompositionerna för orkester (ungdomsverken inräknade), den andra är satserna för kör a cappella. Det är en produktion som inte kan tänkas utan impulsen och intresset från Eric Ericson och hans ensembler (Kammarkören, Radiokören). Det handlar om en mycket professionell resurs med förmågan att gestalta även nya uttrycksmedel och med en körklang som äger både välljud och klarhet.

Samarbetet hade börjat med *Laudi* (1947), det första verket av Lidholm som allmänt kom att beundras och gå in i standardrepertoaren. *Laudi* har tre ganska korta satser som i sitt kärva, diatoniska tonspråk förenar impulser från den gregorianska melodiken och 1500-talets vokalpolyfoni med en harmonik som kan föra tankarna till Stravinsky.

Man kan senare i Lidholms produktion finna vissa stilistiska samband mellan de båda verkgrupperna (det vore egendomligt annars). Den ofta framförda Dantesatsen *...a riveder le stelle* (1973) får i sin storslagna enkelhet en motsvarighet i *Greetings* och *Kontaktion*. Motsvarigheten till *Ritornell* heter *Canto LXXXI* (1956) till en dikt av Ezra Pound. Likheterna är stundom påfallande. De i ex. 7 (s. 422) citerade takterna ur mitten av *Canto LXXXI* bygger på samma kontrastidé mellan deklamerande stämmor och expressiva melodilinjor som i ex. 6 ur *Ritornell*. (Se även s. 96 som återger verkets inledning.)

Det finns ännu en likhet: den kompositionstekniska grundvalen är tolvtonstekniken, där serierna i körsatsen har tonaliteter inbyggda som



Ex. 7: Ingvar Lidholm,  
ur *Canto LXXXI* (1956).

a tempo

(80)

*pp* Pull down thy va-ni-ty,

*p* Pull down thy

*p* Pull down thy

vanity, I say pull down.

vanity, I say pull down.

vanity, I say pull down.

*p dolce*

Learn of the

(85)

*molto espr.* *p* what can be thy place

*molto* *p espr.* In scaled in-ven-

green world



stöd för sångarna. *Canto LXXXI* sjungs oftast som ett fristående verk, men det ingår samtidigt som slutsats i *A cappellabok* (1956–58), ett ofullbordat körmikrokosmos som med samma seriematerial börjar i det enkla och därefter successivt växer mot större komplexitet.

### Operor

Lidholm har en fin känsla för den mänskliga rösten, och det finns ofta dramatik i hans orkesterverk. Mycket talar för att han också skulle skriva opera. Men det kom att dröja. Först i september 1992 var det premiär på det verk som i drygt tio års tid hade sysselsatt honom: *Ett drömspel* efter August Strindbergs skådespel.

Det fanns förebud i hans produktion. På 50-talet sysselsatte honom olika operaprojekt som alla stannade på skisstadiet. Under 60-talet kom TV-operan *Holländarn* (Strindberg; 1967), ett kammerspel med två roller, ett musikdramatiskt poem om ensamhet, kärlekslängtan, kärleksextras och uppbrott i hat och ny ensamhet. Ett kördramatiskt verk är *Perserna* (Aiskylos; 1978), en beställning av Orphei Drängar.

*Ett drömspel* är en av de stora händelserna i svensk operakonst efter Blomdahls *Aniara*, drygt 30 år tidigare. Det är två mycket olika verk. *Aniara* är – som Harry Martinson kallar sitt diktepos – en revy: i operan med Erik Lindegrens librett gestaltad med grälla kontraster mellan gaskig show, diktatoriskt maktspel och förlamande dödsångest, ett verk med i de flesta fall klart avgränsade scener. I *Ett drömspel* – med tonsättarens egen textbearbetning – är scenerna ännu fler, men utvecklingen är ibland av en helt annan karaktär: en »drömform» – glidande, poetisk. Detta förklaras till en del av att en av verkets grundstämningar är det elegiska – men inte bara mild och återhållen utan också upprörd och bittert aggressiv. Det dramatiska skärps ytterligare genom scener som är komiska, lycklande.

Många operor skrivs med ett slags plakateffekter – det är rent av ett av operamusikens väsen. I *Ett drömspel* befinner vi oss långt bort från denna estetik, men också långt bort från de lysande färgspelen i *Ritor-nell* och *Poesis*. Slutscenen bygger på den senare delen i orkesterverket *Kontakion*, nu med en sopranstämma där Indras dotter tar farväl av denna dystra värld och dessa stackars människor (»O, nu känner jag hela varats smärta, så är det då att vara människa»). Att detta kompositoriskt sett kan ske så organiskt beror främst på att Lidholm i sin opera skriver en orkestersats med samma kammarmusikaliska inriktning, samma instrumentala klarhet, med samma lyriska, dunkellysande intensitet. Men han begår också en djärvhet – typisk för honom och så sällsynt. Operakörer är ett begrepp för sig, men i *Ett drömspel* gäller inte den kolossala sceniska verkan utan – som i »De profundis», som avslutar akt 1 – en känslans och tankens sublimering. Hymnen är en av Lidholms stora a cappella-satser.







## ANDRA TONSÄTTARE

Vid en introduktion 1957 av den huvudsakligen i Malmö verksamme tonsättaren Ingvar Wieslander var det – i dåläget och alltjämt – motiverat att sätta rubriken »Vid sidan av Måndagsgruppen» (Åstrand 1957). Detsamma kunde gälla även andra samtida tonsättare, både i och utanför huvudstaden. Om flera av dem (kanske särskilt Sven-Eric Johanson) kan inte hävdas att de skrivit sin musik »utom hörhåll» – annat än för den överväldigande majoritet av tonsättare och musiklyssnare som koncentreras till huvudstaden.

*Klas-Thure Allgén*

I sitt brev till Leif Kayser 1945 hade Blomdahl beskrivit KlasThure Allgén (efter sin konvertering till katolska kyrkan Claude Loyola Allgén) som »en hyperintellektualist». Det är samma intryck man får, när man läser den annons som han satte in i Konsertföreningens programblad säsongen 1945/46. Han ville meddela undervisning i kontrapunkt och komposition med särskild inriktning på »polytonala och polyrytmiska problem aktuella vid den enskilda linjens intervalliska och rytmiska individualisering, de arkitektoniska principerna för tematiskt arbete samt den hyperpolyfona (5–12-stämmiga) satsens teknik».

Reaktionerna var blandade. Somliga hade vid denna tid aldrig hört talas om några av de begrepp som förekommer, andra undrade vad det var för slags musik som lektionerna skulle leda fram till, åter andra lär ha trott att det hela var ett skämt med publiken.

Det öde som skulle beskåras Allgén blev mycket olikt det som gäller för de övriga tonsättarna i Måndagsgruppen. Han levde ett mycket isolerat liv, och hans verk – det rör sig om en stor produktion av bl.a. stråkkvartetter, kyrkomusik och verk för orkester – ligger till mycket stor del ospelade. Ett av skälen är spelsvårigheterna genom de högt drivna instrumentala och kompositoriska komplikationsgraderna. En märklig händelse blev det därför, när Zetterqvistkvartetten under en turné våren 1994 spelade delar av *Stråkkvartett nr 6*: det var första gång-

Ill.: Claude Loyola Allgén, partitursida från *Tonkraft* (1976) för stråkorkester – ett exempel på tonsättarens komplexa notbilder.



en som något längre avsnitt ur den stora kvartettproduktionen klingade. Tonspråket visade sig vara påfallande rikt i struktureringen, livfullt, t.o.m. dramatiskt. Men det halvtimmestlånga verk som framfördes var bara halva kvartetten, därtill i reviderat, d.v.s. förenklat, skick. En intressegrupp i Borås lägger sedan flera år ner ett stort arbete på att försöka föra fram den sedan 1990 bortgångne Allgéns musik inför publik.

### *Göte Carlid*

Allgén står för den ena ytterligheten bland 40-talsgenerationens tonsättare, Göte Carlid för den andra. För honom var inte som hos Allgén den kompositionsteoretiska spekuleringen och komplikationen musikskapandets drivkraft utan stämmingsimprovisationen: harmoniskt djärv och då och då upprörd, men ändå en stämmingsmusik. Att han hade tagit djupa intryck av Ture Rangström förvånar inte.

Carlid är i sitt komponerande exempel också på något annat. Förenklat kan sägas att om tonsättare som t.ex. Blomdahl och Lidholm genom studier – inte minst för Rosenberg – skaffade sig en teknisk resurs att bygga på när idéer och inspiration kom, så var i Carlids fall teknikens grund helt och fullt den egna fantasin och den kompositoriska artikuleringen av den. Musiken blev egenartad och ofta mycket romantisk men led samtidigt av vissa begränsningar. Till sin struktur är nästan alla verk av Carlid ackordiska – så i kammarmusiken, så i pianomusiken där *Monologer* (1950) är det mest betydande och i sin temperamentsstarka mellansats möjligen ett exempel på impulser från den franska radikalismen under 40-talets slut (främst Boulez). Höjdpunkten i Carlids produktion – som genom hans tidiga bortgång aldrig fick komma till den blomning som den utan tvekade lovade – blev det stora körverket *Hymnes à la beauté* (Baudelaire; 1951).

Sin viktigaste insats i musiklivet gjorde Carlid som idégivare. Han var en högt begåvad lärdomshistoriker, han var som tidskriftsläsande bibliotekarie – först i Enköping, sedan i Sundbyberg – mera välorienterad om den europeiska musikutvecklingen än de flesta och han var en fin kännare av inte minst utländsk poesi. Den litterära bildning som flera av de unga tonsättarna skaffade sig i slutet av 40-talet hade de i många fall fått via impulser från Carlid.

I högre grad än de flesta i generationen var han också en skicklig och skarp debattör. Inte minst när det gällde att rikta strålkastarna på all den viktiga moderna musik som inte uppmärksammats i vårt land, t.ex. Wienskolan. Svenskt musikliv hade enligt Carlid allt för många provinsiella drag. Det är karakteristiskt att det var han som spelade en av huvudrollerna i den kritik som i slutet av 40-talet riktades mot Fylkingen för en alltför beskedlig programpolitik. Resultatet blev tillkomsten av Kammarmusikföreningen med dess långt djärvare konsertidéer.



*Sven-Eric Johanson*

I *Stråkkvartett nr 2* (1948) tecknar Sven-Eric Johanson en tidig bild av sitt temperament. Som en i Måndagsgruppen var han påverkad av Hindemith: det energiska, det polyfona. Men så småningom frigör sig i tonspråket – på ett i den stränga satsen nästan surrealistiskt vis – en romantisk ton, en mera klanglig musik. Dessa pendlingar mellan det handfast musikantiska och vissa impulsiva, rent av irrationella idéer möter man ofta i hans verk.

Sven-Eric Johanson – med ett långt livs produktion – har en verklista som är svår att överblicka om man vill se till den kompositoriska konkretionen. Till det viktigaste hör ett stort orkesterverk som kallas *Element-symfonin* (nr 5; 1965–68). Det är en sammanställning av fyra enskilda satser: »Vagues», »Fotia», »Vientos» och »Terra». Musiken är – under viss påverkan från den polska skolan med dess ofta emotionella utspel – färggrann och starkt dynamisk, med inslag av improvisationer och collageartade episoder.

Även om Sven-Eric Johanson har skrivit i allt 13 symfonier kan man knappast tala om honom som symfoniker. Därtill tycks verken ibland alltför tillfälliga. Framgång hade han dock med *Symfoni nr 10* (1990), kallad »Chez nous – en sinfonia domestica om kärlek, familj och trosfrågor». Ett av skälen till framgången kan vara att han slutar verket med en »Hjärtats melodi», en sentimental epilog, ett annat att han i decennier har varit en välkänd och mycket betydelsefull personlighet i Göteborgs musikliv.

Det kan naturligtvis sägas att den tonsättare i vårt land som bosätter sig utanför Stockholm (där det mesta med den nya musiken sker) hamnar i en viss isolering. I gengäld kan hävdas att man – i den nya miljön – verkligen blir sedd. Bland tonsättare i Göteborg blev Sven-Eric Johanson snart det stora namnet efter Nystroem och Hallnäs.

I hans produktion finns genom åren en ström av livfull funktionsmusik: för barn, amatörer, teatrar. Impulsivitet är ett viktigt drag i hans konstnärstemperament, men han är inte som Carlid en autodidakt. Efter att ha gått på Musikhögskolan tog han i mitten av 40-talet lektioner i komposition för Rosenberg och vidareutbildade sig senare – med inriktning på tolvtonstekniken – först hos Fartein Valen (1951), sedan hos Luigi Dallapiccola (1957). Sven-Eric Johanson är en tekniskt mycket driven tonsättare, som genom sin stora receptivitet också tagit intryck av innovationerna på 60- och 70-talen: bruk av clusters, inslag av happening etc.

Som organist vid Missionskyrkan i Uppsala (1940–50) och därefter i Göteborg har Sven-Eric Johanson också skrivit mycket kyrkomusik. Steget är då inte långt till hans omfattande körproduktion. Några verk



är av större format. Det viktigaste, *Symfoni nr 4* (Östen Sjöstrand; 1958) – även kallat *Sånger i förvandlingens tid* – är ett mycket personligt och väl genomarbetat partitur, utan tvekan en av 50-talets märkligare körkompositioner. Men det är inte detta mycket sällan framförda verk som gör Sven-Eric Johanson välkänd och älskad i körkretsar. Det är genom sina många lättsjungna a cappella-satser – stämningsvisor, dansvisor. Han ger där en ny ton åt den idylliska traditionen i svensk körmusik. Också madrigalen har varit en inspirationskälla.

#### *Carl-Olof Anderberg*

Göteborg må ha en något större musikradie än andra provinsmetropoler. För Carl-Olof Anderberg och Ingvar Wieslander, två obetydligt äldre kolleger med i stort gemensamma intryck, blev situationen delvis en annan. Siegfried Naumann kunde ha rönt samma öde men valde den utstakade vägen – till Stockholm. Gemensamt har de en gedigen utbildning i det traditionella hantverket och en ständigt växande nyfikenhet på vad som därefter skedde, med olika grad av integrering i deras tonsättargärning.

Anderberg föddes visserligen i Stockholm men kom i späd ålder till Malmö, där han blev rotfast efter studier i Stockholm (även som pianist för Olof Wibergh) och på olika platser på kontinenten. Efter några år som kapellmästare vid Hippodromteatern i Malmö och ledare för en egen kammarorkester under 40-talet verkade han som friskapande tonsättare, med några senare utflykter till kontinenten. Den i början franskorienterade musiken radikaliserades efterhand mot tolvtonshåll, partiell serialism och aleatorik och fick inslag av tonbandsklanger tillverkade i egen hemmastudio. Nyfikenheten inför omvärlden tog sig uttryck i rader av tidskriftsartiklar och en essäsamling 1961 med den talande titeln »Hän mot en ljudkonst».

Även om Anderberg uppmärksammades tidigt vid Tor Manns nordiska festkonsert 1938 i Göteborg (se s. 49), dröjde det länge innan hans verk nådde utanför de ramar där han själv kunde framföra dem (främst i Malmö). Under 60-talet nådde den bättre ut, också genom Ars novas konserter i Malmö och genom radions goda bevakning.

Kantaten *Strändernas svall* (1964) för sopran, baryton, recitator och orkester (som även innehåller instrumentalsatsen *Evizione*) var ett av hans till format och ambition storslagnaste verk, skriven till sju textavsnitt ur Eyvind Johnsons enligt Anderberg »högst personliga och moderna odyssevsberättelse».

Även om tekniken gått bortom den tidigare i svensk musik hyllade metamorfostekniken, tillgrip Anderberg i andra både tidigare och senare verk långt radikalare stilmedel. Det kunde vara en tolvtonsformel (»inte ortodoxt dodekafon»), punktmusik (som i *Höstens hökar* 1959,



för recitation och fem instrument), elektroniska inslag (det »hemma-vid» utarbetade verket *Övergångar*, 1969), flera symfoniska grupper (som i *Transfers*, 1960) och mot slutet inte minst i drastiska collage-inslag. De sista åren komponerade och planerade Anderberg med rastlös iver vidare mot sådana nya tekniker.

En sammanfattning av detta sista stilläge ger den första pianokonserten med titeln »... för piano och orkester», uruppförd med tonsättaren som solist i Malmö 18 mars 1969. Här finns utrymme för viss improvisatorisk frihet, särskilt i det rikligt tilltagna slagverket, men framför allt citat med politisk anknytning: *Horst Wessel*-sången ur det fascistiska förflutna, *Internationalen* (i bastuban) symboliserande sovjetarméns smärtsamt upplevda intåg i Tjeckoslovakien, företrätt av Smetanas *Moldau*, *Yankee Doodle* och *Stars and Stripes* från motparten i det pågående kriget, men också collage-bitar ur Liszts pianokonsert eller Wagners *Lohengrin* m.m. – och som bortdöende vision Beethovens »Ode till glädjen», fast i harpsolo, och ett morse-SOS...

Den stundom naivistiska övertydligheten bör läsas mot de ofta välformulerade tankar om tonsättarens situation och musiklivets avarter som publicerades i de nämnda tryckalstren.

#### *Ingvar Wieslander*

Med Ingvar Wieslander hade Anderberg egentligen föga annat gemensamt än att de båda lång tid var verksamma i Malmö. Wieslander växte upp i ett musikaliskt hem i Borås (fadern var musikdirektör vid regementet) – han komponerade redan i gymnasiet en fantasi i fiss-moll för piano och orkester som hemarbete. Han tog musiklärarexamen i Stockholm och gick i dirigentklassen hos Tor Mann som en mycket begåvad elev (ett löfte som skulle infrias i rikligt mått). Men han reste också åtta år till Sven E. Svensson i Uppsala – enligt egen uppgift de lärorikaste åren – och fortsatte året 1947/48 med stipendium studierna i Paris, komposition hos Tony Aubin och dirigering hos Eugène Bigot. Från 1949 till för tidig död 1963 var han kapellmästare vid Malmö stadsteater (under tilltagande sjukdom mot slutet kormästare, till sist flera år bunden vid sjuksängen).

En relativt omfattande verklista genomsyras dels av en påtaglig orkester- och instrumentkänsla, dels av ett försiktigt men målmedvetet sökande efter de nyare uttrycksmedlen. Närheten till musiklivets verklighet, inte minst musikteaterns hårda villkor, kanske präglade den relativa försiktighet som Wieslander visade mot tidens nyheter. Hans enaktsopera *Skållknallen – Koka soppa på en spik* (1959), till text av dåvarande teaterchefen i Malmö Lars Levi Læstadius, tvangs sannolikt till fler kompromisser än hans finstämda radioopera *Fröknarna i parken* (Erland Josephson; 1953).



Wieslanders försiktighet mot nyheter bottnade varken i okunnighet (han deltog i ISCM:s världsmusikfester under hela 50-talet) eller motvilja. Det var istället beredskapen att ge sig nya tekniker i våld som mognade sent. De sju symfonierna betraktar Hedwall (1983) som i sig respektabla med »en ganska odeciderad bild». Han kallar »förkärleken för fugatobildningar» olycklig, till sist »minst sagt tröttande», men tonen blir en annan inför den sjunde och sista *Sinfonia ecloga* (1962) med en avslutande soprans skönsång av Karin Boyes dikt »Nattskärnan».

Där nådde Wieslander sannolikt en etapp han strävat efter: att för-ena sin måttfulla användning av tolvtonstekniska element, dock oftast utformade snarast som melodiantydningar eller »gammaldags» motiv, med ett lika gammaldags hederligt nyromantiskt hantverksspråk. I sitt sista fullbordade verk, *Mutazioni* för två pianon och orkester (1962), tillspetsas handlaget, en musikantiskt livlig »manlig» tolvtonsmelodiserie ställs mot en mera lyrisk, »kvinnlige» sådan. Detta var säkert kapellmästarens reverens till uruppförandets tyska dubbelpianistpar Helen och Ulrich Schnabel. Pianistisk briljans balanseras mot orkesterns motoriska eller sångbara dialoginslag. Det kan tilläggas att Wieslander på sin tid var mästerlig pianist – som jazzpianist (!) – och att han även var en dugande violinist, med fyra stråkkvartetter som mönsterfall.

Det finns nyanser i den oftast nedsättande karakteristiken »kapellmästarmusik»: Wieslander hade mest de positiva sidorna, och det kan ifrågasättas om inte några av hans senare verk förtjänar mer uppmärksamhet än flera av hans samtida kolleger fått och får.

#### *Siegfried Naumann*

Siegfried Naumann kan i detta sammanhang betraktas som en syntes och katalys av de föregående skånska tonsättarprofilerna. Han hade kapellmästartakterna i blodet – fadern var invandrad tysk dirigent för det lokalt viktiga Malmö musiksällskap. Utbildningen skedde för Tor Mann i Stockholm och för både Furtwängler och Scherchen på kontinenten, något som senare skulle utmynna i en magistral handbok som bär titeln *Opus 37* och är »studier för unga dirigenter och andra interpretörer» (1991). Till hans ovanliga insikter i alla lekarens verktyg hör en militärmusikdirektörsexamen (1947) med klarinetten som huvudinstrument.

Samtidigt hade han den gedignaste kompositionsutbildning, återigen för fadern, för Melchers i Stockholm och under fem italienska år (1949–54) vid S:ta Cecilia-akademien i Rom med Ildebrando Pizzetti som huvudlärare och Gianfrancesco Malipiero som lika stor inspirationskälla. Denna italienska lärogång är sällsynt bland svenska nutids-tonsättare och betyder redan ett ljusspektrum i Naumanns tonsättarprofil som kommit att präglats kanske det mesta han skrivit.



Till skillnad från de båda andra »skåningarna» kom Naumann att lägga oändlig tid och möda på en pedagoggärning av betydenhet, i »dirigering och partiturstudium» vid musikhögskolan i Stockholm men minst lika genomgripande som ledare för nutidsensemblen *Musica nova* (1962–77), där hans minutiösa instuderingsarbete inneburit en normsättning av för svenska förhållanden enastående prägel. Han har därutöver dirigerat flitigt hemma och ute.

Som väntat har tonsättargärningen stämplat av en sådan mångsidighet, och den har två polära etapper: en lång rad verk under 30- och 40-talen, bl.a. tre symfonier, som han senare kallade »lånegods» och saklost makulerade, en åttaårig fas av tystnad bruten med ett nytt opus 1, *Ruoli* för blåsargrupper utplacerade i rummet (uruppförd i *Ars nova* i Malmö 15 april 1961 med tonsättaren som dirigent). Såsom flertalet senare verk hade det italiensk titel, här i betydelsen »roller».

Nu hade så mycket hänt och förändrats. Naumann hade vallfärdat till Darmstadt (första gången 1958), anammat mycket av det nya som aleatorik (se nedan s. 504), klanguppspaltning och rumsfördelning, seriell teknik m.m. I en stadigt växande verklista samlar Naumann nu intryck och insikter med oftast dominerande italienskt spektrum. Verken är svårhanterade inte bara för dess »modernistiska» grepp utan lika mycket för att de inte smidigt anpassar sig till institutionsmekanismerna utan kräver egna konstellationer och instuderingsmodeller – bl.a. utvidgad notation – som Naumann kompletterat på många sätt. Ett första mönsterfall är det stora »oratoriet» *Il cantico del Sole* (1963) för soli, kör, orkester och tonband till den helige Franciskus' berömda solosång. En snarlik fortsättning följde med *Messa in onore della Madonna di Loreto* (1963) för kör, orgel och slagverk, och senare med det betydande *Flores sententiarum* (1980) för soli, blandad kör och orkester. Mot dessa och andra textbundna verk står instrumentalstudier av rang som *Bombarda* (1973) för orgel och slagverk, med blåsardominans som *Fanfare* (1976), *Ljudspel* (1984) för tre blåsargrupper eller *Arie di battaglia* (1989) för blåsorkester i praktfull renässansanda.

#### *Torsten Nilsson*

Torsten Nilsson är ett särpräglad exempel på oberoende och övertygelse i sitt stridbara engagemang för väsentliga konstnärliga frågor, likaväl som i estetiska och kompositionstekniska förhållningssätt.

Som skåning sökte han sig till den enda musikhögskolan i Stockholm som kyrkomusikerstuderande, med fortsatta orgelstudier för Alf Linder och senare Anton Heiller (även komposition) i Wien. Efter organistår i Köping och Helsingborg blev han kantor och körledare i Alf Linders Oscarskyrka i Stockholm (1962–82), där Oscars motettkör blev ett begrepp.



I stort sin egen tonsättarlärare har han komponerat utomkyrkliga verk, uppmärksammad blev hans opera om Historiska museets bronsportar, *Malin* (uppf. 1991), liksom t.ex. den andra pianokonserten och *Steget över tröskeln/On the threshold* op. 67 (1975) för blåsare och slagverk. Tonsättarens egen kommentar summerade:

»Konserten är tresatsig och har en glad och uppsluppen karaktär men med en allvarlig underton [...] Andra satsen för tankarna till storbandsjazz och leder direkt över till tredje satsen. Denna innehåller en del citat, bl.a. från sånger av Gösta Nystroem och ur Almqvists *Songes*.» (Nilsson, i Rikskonserters beställningsverk, 1976, s. 345.)

Likväl är det sakralmusiken som gett Nilsson en rangplats i nyare svensk kyrkomusik. En första serie verk präglas av kontakter med 50-talets tyska kyrkomusiker som H. F. Micheelsen och föregångarna Hindemith och Distler. Efter Heiller-studierna vid 60-talets början inträdde en seriell fas med uppmärksammade verk som *Consolamini* (1965) för hög sopran och orgel samt det främsta, sant monumentala orgelverket i sju stora delar, *Septem improvisationes* (1968–69) med kyrkoårsperspektivet anvisat i de latinska undertitlarna: Ascensio, Pentecoste, Resurrexit, Crucifigatur, Magnificat, Epiphania III och Nativitas Domini. De är tänkta som storslagna postludier för dessa kyrkohögtider, byggda på gregorianska introitus som behandlas seriellt med exakt noterade avsnitt omslutande stora improvisationsdelar.

Nilsson engagerade sig också starkt i den under denna tid framväxande kyrkooperan. Stockholms kyrkooperas första framträdande var hans *Dantesvit* (1968; Bengt V. Walls librett »Röster från vår tid, en operakantat»), som åsamkades kyrkorådets bannlysning för föregivet »okyrkliga» inslag. *Skapelse* (1970) relegerades tvärs över Narvavägen till Historiska museets barocksal – enligt Kerstin Linder en fördel men en skam för kyrkorådets hantering av sin egen cantor loci (NM 1978/79 s. 26). Senare följde bl.a. det sceniska oratoriet *Ur jordens natt I* (1972).

#### *Åke Hermanson*

Långt bortifrån, men i ett annat väderstreck, kommer – med tyngd och utan hast – den som närmast kunde sägas återskapa Nystroems västkustbilder: Åke Hermanson, född i Mollösund och enligt egen uppgift alltsedan dess med blicken riktad mot västnordväst. Att han inte fångades upp i t.ex. Måndagsgruppen beror säkert på den perifera situationen, men också på en förhållandevis sen start och därefter envist vidhållen förankring i självvald sträng arbetsdisciplin.

Först vid 22 års ålder sökte sig Hermanson in till Göteborg för musikstudier, därpå till Stockholm för orgelspelning (Alf Linder) och musikteori (Henry Lindroth), inte förrän in på 50-talet egentliga kompositionsstudier – hos Hilding Rosenberg, två hårda arbetsår som ledde



fram till opus 1, *Preludium och fuga* för orgel, musik i Bachs och Rosenbergs närhet. Likväl är han närmast autodidakt, vilket inte på något sätt betyder amatörism eller otillräcklig kompositionsteknik.

Bergendal pekar (Caprice, se nedan) på »den långsamma, mödosamma skapelseprocessen och den stora koncentrationen i hans musik». Men vad som med möda och vända utkristalliserar sig har inneburit verk av ovanlig tyngd, storlinjighet och särprägel. Intressant är Hermansons egen skildring av en verkgrupps tillkomst:

»I mitt huvud hade det i detta sammanhang anonyma diktverket antagit en embryonal musikalisk form med soli, kör och orkester. Hösten 1961 började jag notera ett förspel, som avbröts genom en plötslig längre resa till andra kontinenter. Det blivande partituret och verket fanns med på resan, men undergick en metamorfos. Ur det musikaliska formtänkandet lösgjorde sig fyra karaktärer eller instrumentala enheter, vilka senare skulle förverkligas i orkesterverket *In nuce*, symfoni nr 1, 4 Appeller samt *Ultima*. Dessa kretsade en tid som satelliter kring diktverket – moderverket [som aldrig komponerats...].» (Hermanson, föreläsning vid Sibeliusakademien i Helsingfors 1978; cit. efter Bergendal, Caprice 1206, 1981.)

»Detta solsystem av kompositioner som väntade på förverkligande» är ingen kompositionsfamilj med stor släktskap, men de långsamt förverkligade kompositionerna har soliditet och bestående värde. *In nuce* (1962–63) tar i den italienske mästerridigenten Bruno Madernas inspelning två minuter och fyrtioåtta sekunder men inrymmer »i ett nötskal» mycket av vad som senare kommit att utmärka tonspråket, »ett våldsamt, eruptivt och dramatiskt spel med ljudstyrkor, halvt krälände, halvt glidande stämmor i skiftande täthet och med en glanslös, gråbrun, 'total' orkesterklang» (Bergendal, SWS SLT 33215). Det förvånar inte att verket väckte uppseende vid ISCM-festen i Madrid 1965.

Den första av fyra symfonier, med tre års skapelseprocess (1964–67), breder däremot ut »rörelserna armerade i större block» (Hermanson), snarlikt Sibelius' arbetssätt (främst i *Symfoni nr 4*, av Hermanson åberopad som förebild), i fyra satser. De fyra *Appellerna* (1968–69) har den tidiga Wien-skolans lapidariska koncentration om ca två minuter vardera (den tredje 3'38"), där den andra »är ett stycke hård, ettrig och svängig rytmisk utan motsvarighet i [hans] kända produktion», inte olik Blomdahls jazzanknytningar i t.ex. *Aniara* och säkert ett utslag av brodfödans karibiska kryssningar som barpianist.

*Ultima* (1970–72) avslutar denna verkgrupp (Hermanson har ett genom stor diktläsning utvecklat spårsinne för välvalda titlar) – med tolv minuters tankar om havshorisonter, inte fjärran marinmålningens inslag men intryckens musikaliska uttryck. Hermanson berättar om impulsen, ett fartygsljus i Karibiska sjön, sjöhävningens pauseringar, likt fylrjuset, och underlåter inte det slags tillkomstkomentarer som ofta nedtecknats i partiturmarginaler:



»Det är inte fråga om poetisk utstrålning eller lysande retorik. Det som angår mig här och nu, med vetskap om det förflutna och med blånande erinringar om framtiden, är frågan om den branta närheten till skeendets vinande ögonblick. Skapande vaksamhet vid intensitetens yttersta gräns, minuterna i andningen intill det yttersta.» (Efter Bergendal, EMI E 061-35161, 1976.)

Sådant kan synas snarlikt poesi eller retorik men visar också Hermansons medvetenhet om hur intrycken fångas in och bearbetas. Ur musiken klingar visserligen element som alltså likt Nystroem associerar till havsvärldar, höga flöjttoner som lätt blir fartygs- eller fyrblinkar, men de bärs av samma massiva, absolutmusikaliska klangkroppar, här ingalunda »gråbruna» utan fulla av rikt schatterade ljusmönster, må vara ofta stålblå.

En gles rad av liknande innehållsdigra orkesterverk har tillkommit, vid sidan av en grupp kammarmusikaliska verk av snarlik intensitet och den ropande röstens appeller, bl.a. *Alarme* (1969) för solohorn. Till verken för röster hör körverket *Mässa för måsar* (1976) och sångcykeln *Stadier* (Karl Vennberg; 1960–61). En intressant stråkkvartett är *Lyrisk metamorfos* op. 2 (1954–57) i en enda sats med »ständigt skiftande grader av täthet, i ständigt skiftande dynamik och tempo» (Bergendal, NM 1981/82 nr 4, s. 24).

Tonspråket är över tiden relativt enhetligt, måttfullt radikalt utan påtagliga tonartsband. Det seriella skrivsättet passar inte Hermansons kynne. Det är tidlöst men för sin efterkrigstid mycket tidsmedvetet. Utanförskapet i då aktuella grupp- eller skolbildningar betyder inte att Hermansons musik klingar avsides; dess tid kommer säkert med ökad tyngd.

#### *Lille Bror Söderlundh*

Till dessa särpräglade tonsättargestalter kan läggas ungefär jämnåriga kolleger med delvis likartade positioner, något vid sidan av, eller kommande utifrån. För flera av dem gäller att de inte hävdar sig med stora uppförandesiffror i institutionsstatistiker.

Hit hör Lille Bror Söderlundh, en tonsättare som valde att söka sina revir på lediga utrymmen i gränsland mellan genrer och stilar. Efter studier vid musikkonservatoriet i Stockholm, där han tycks ha slarvat med musikteorin och slutade hos huvudläraren i kontrapunkt och komposition Melchers, fortsatte han två terminer för Gunnar de Fru-merie, enligt denne dock en ganska sporadisk undervisning, och Söderlundh valde senare bredare vägar som ytterst uppskattad vistrubadur, teaterkapellmästare och filmmusikskapare. Folkkärare visor än hans talrika Ferlin-tonläggningar får man leta efter – samlingen *När sköheten kom till byn* (1939) med dess titelsång, »Får jag lämna några blommor», »En valsmelodi» etc.





Ill.: Einar Jolins porträtt från 1943 av Lille Bror Söderlundh (Musikaliska akademien).

I samband med utflyttning 1941 till Dalarna och en engagerad verksamhet som »folkbildare», slutligen kommunal musikledare i Borlänge, utvidgades självstudierna och inriktningen mot »haltfullare» musik, och även om »låtarna och visorna» utgjorde »klangbotten» i det han skrev (enligt egen utsago), växte intrycken från konstmusiksfären, särskilt genom intensiva studier av Bartóks musik, och med *Violinkonsert* (1954) markeras en etapp som, om inte döden kommit emellan (1957), sannolikt hade lett långt vidare in i konstmusiken. Konserten är i förhållande till tidigare verk en ganska dissonansrik musik, med föga av folkton, däremot med ett genomgående talgoxmotiv – finalsatsen heter rentav »Rondo (Parus major)» –, och intrycket av fiolspelmanen präglar det rapsodiskt byggda, firsatsiga verket.



*Lundquist, Milveden, Boldemann, Edlund...*

En likartad lärogång, men utan spelmans- eller trubadurbakgrund, genomgick Erik Nordgren, som efter musiklärarexamen i Stockholm (med kontrapunkt- och kompositionsstudier för Melchers, violin för Ruthström och dirigering för Tor Mann) efterhand blev musikchef vid Svensk Filmindustri och kom att skriva musik till ca 50 filmer, inte minst till de berömda av Ingmar Bergman, och senare under ett decennium var orkesterchef vid Sveriges radio. En rad kompositioner efterlämnar ett intryck av habilt kunnande, medan större intresse väckts av en omfattande elektro-akustisk produktion i egen studio.

Större uppmärksamhet i »etablissemangen» röner Torbjörn Iwan Lundquist. Han bedrev efter studentexamen privata musikstudier för förstklassiga lärare (Flyckt i pianospel, Wirén i komposition, Leygraf i kontrapunkt – denne mästerpianist var som bekant den store polyfonikern i Måndagsgruppen) och har verkat flitigt som dirigent. Han var ju inte ensam om att skriva mycken filmmusik och har fortsatt med vad han kallat »seriös populärmusik», men från den symfoniska debuten med *Kammarsymfoni* (1956) har den »seriösa» musiken tagit överhand, främst inom »fritonala» uttrycksfält, antalet symfonier har vuxit till sex, och andra verkgenrer har fått påtagligt »musikervänliga» tillskott.

Ingmar Milveden, länge ledande musikforskare vid Uppsala universitet, den främste kännaren av medeltidens musik, är också en verksam tonsättare. Han var skolad av fadern i hemstaden Göteborg och har komponerat inte bara kyrkomusik i många former (och med flera bidrag till den nya psalmboken) utan också orkesterverk i mindre format, instrumentalmusik och rader av vokalverk. Hans *Mässa i skördetid* (1969) för församling, liturg, två blandade körer, två orkestergrupper och elektroniskt bandmaterial bygger, som redan »instrumentariet» visar, upp ett stort material i en måttfullt samtidsmedveten klangdräkt.

Ett medvetet vägval i samtidens mångfaldiga stilvärld gjorde den tidigt bortgångne Laci Boldemann. Efter tonårsstudier i pianospel och dirigering i London, med fortsättning för Gunnar de Frumerie i Stockholm och p.g.a. släktförhållanden ett par år i påtvingad tysk krigstjänst med påföljande amerikansk fånglägertillvaro, kunde han vid sidan av privat arbete ägna sig åt ett komponerande som efterhand fick heltidskaraktär i efterkrigstidens stora intresse för tolvtonstekniken och dess seriella fortsättningar. Boldemanns i stort sett tonartsburna tonspråk, i en påfallande elegant utformad och färgsatt tonsats, med den briljante pianistens slagkraftiga manér, vände sig i stor utsträckning till barn och ungdom, kanske också till barnasjälens i vuxna musikvänner. Hans många barnvisor (i samlingar med slående namn, som *Möss i månsken*, *Kalle Kulör*, *Busen Bosse – Bossen Buse*, samt *Spefågel*, *Snuggla* och *Trask*)



har vunnit stor spridning, barnoperan *Svart är vitt – sa kejsaren* (Karin Boldemann; 1964) blev en stor framgång på Kungl. teatern, med en underfundig ironi i musikaliskt säker dräkt.

Boldemanns omfattande produktion av orkester- och kammarmusik samt talrika vokalverk har inte hävdats lika väl i det senare musiklivet. Den »stora» operan *Dårskapens timme* (Malmö 1966) med den något övertydliga parodiska framställningen av det missförstådda tonsättargeniet i engelsk landsortsmiljö (inte utan reminiscenser till samtida Britten-operor) må enligt Connor (1977, s. 444) ha »lyckats med något så sällsynt som att förvandla pekoral till förstklassig musikalisk underhållning i självvironins och den förlösande humorns tecken». Men efterverkningarna har uteblivit.

En helt annan karaktär som tonsättare och personlighet har den yngste i denna främst av födelseboken styrda sammanställning efterkrigstonsättare, Lars Edlund. Liksom Bäck m.fl. i Måndagsgruppen vallfärdade han efter musikhögskolestudier i Arvika och Stockholm (främst piano, orgel) till Ina Lohr vid Schola cantorum i Basel för studier i äldre musikpraxis, inte minst gregoriansk sångtradition, som avsatt djupgående intryck och lett till egna läromedel för senare gehörsundervisning vid Musikhögskolan i Stockholm (*Modus novus. Lärobok i fritonal melodiläsning* 1963, *Modus vetus. Gehörsstudier i dur/moll-tonalitet* 1967, *Körstudier I–III* 1972–73). Med den mönsterbildande solistensemblen Camerata Holmiae (1967) kunde Edlund redovisa vilka betydande konstnärliga resultat man kan utvinna med människorösten, såväl i äldre som nyare repertoar.

Den egna tonsättargärningen fick i början kyrkomusikalisk dominans, särskilt en rad körmotetter, och *Gloria* (1969) för blandad kör och tenorsolist med dess »tonalt otydliga» tonfall har intagit en hedersplats i nyare (och Eric Ericsons) körrepertoar, liksom den »världsliga» *Elegi* (Ekelöf; 1971), »en väldig naturskiss» (enligt kommentaren till Ericsons tyska fonogramantologi »Virtuose Chormusik», EMI 1978). Hans folkvisesättningar som *Tre gotländska folkvisor* (1972; Edlund bodde ett antal år på Gotland) motsvarar i hög grad funktionen som »lite kluriga extranummer» (efter R. Haglund, *Caprice* 1101, 1976) från Camerata Holmiae-tiden.

I ett mindre antal kompositioner för olika instrumentala sammanhang visas, som i *Tracce* för kammarorkester (1972), »spår» (som titeln anger) av dåtidens olika stilgrepp, och en underfundig sammanfattning gav kammaroperan om Fröding, *Flickan i ögat* (1981).

Ungefär vid denna brytningstid skulle en tonsättare efterhand från 50-talet erövra en position som en av de främsta svenska symfonikerna: Allan Pettersson. Hans betydelse är av den art att han skall ägnas ett särskilt kapitel (s. 462 f.)



*Nytt pendelslag – Jan Carlstedt*

Måndagsgruppen, som visserligen föddes på 40-talet men befäste sina positioner följande årtionde och nådde de stora framgångarna ännu senare, följdes tidsmässigt av en annan gruppering med en föga accepterad etikett som »50-talister». Centrala tonsättarnamn är Jan Carlstedt, Hans Eklund, Maurice Karkoff och Bo Linde, och med dem som agerande och argument har många estetiska duster utkämpats under seklets andra hälft.

Ett skäl till att samla de fyra i en »grupp» har varit deras gemensamma lärogång hos den förste »riktige» kompositionsprofessorn vid Musikhögskolan i Stockholm, Lars-Erik Larsson. I vilken mån detta var en avgörande faktor i 50-talisternas kommande position lär inte kunna utrönas, men Connor säger det rent ut, och med polemisk udd:

»Utnämningen av Larsson [och inte den enligt statuterna nio dagar för gamle Rosenberg] fick till följd att det fostrades en kull tonsättare, födda mellan 1926 och 1933, som i sina värderingar på ett grundläggande sätt skilde sig från 40-talisterna. De intresserade sig mindre för ljudexperiment och elektronik än för den musikens treenighet som heter melodi, harmoni och rytm. De bejakade den stora symfoniska traditionen och sökte sina ideal inte hos Schönberg och Webern utan hos Sjostakovitj och Alban Berg. De var definitivt inte intresserade av doktrinära lärosystem utan eftersträvade en moderat modernistisk stil med anknytning till traditionen och i nära anslutning till 30-talisternas kompositionsteknik.» (Connor 1977, s. 450.)

Obestridligt är, som framgår av delvis hetsig dokumenterad debatt om denna grupps kompositioner, att pendeln slog tillbaka från den första efterkrigstidens både dynamiska och systematiska sökande efter »det nya» till en moderat modernism, inte alls olik vad som skedde från 20- till 30-talet. Som i alla tonsättargrupperingar gick »kärnan i en dylik oppositionsgrupp» (Carlstedt, Karkoff, Eklund, Linde) raskt isär i fyra mycket olika tonsättartertemperament, men det finns goda skäl att här hålla dem samman som tidsbild.

Äldst men framför allt mest aktiv och talför var Jan Carlstedt, som efter fyra år för Larsson fortsatte studier utomlands (London 1952–53, Rom 1954–55, Spanien och Tjeckoslovakien) och därefter huvudsakligen verkat som tonsättare, dock med en rad viktiga uppdrag (fr.a. i FST:s och KMA:s styrelser). Hans initiativ till bildandet 1960 av kamarmusikföreningen Samtida Musik, »som komplement till föreningen Fylkingen» och bland utländska programinslag »särskilt moderna traditionalister (Britten, Sjostakovitj)», enligt Carlstedts egen karakteristik, skapade ett forum för den inriktning som beskrivits här och som ofta har spelats ut mot radikalare inställningar t.ex. just i Fylkingen eller i konsertserien (och tidskriften) Nutida musik.



I sin musik har Carlstedt markant knutit an till folkmusikaliska rötter (som en Peterson-Berger, Alfvén, Atterberg, von Koch), med hembygden Dalarna och dess spelmanstraditioner, som han själv tog del i som ung. I verk som de ofta spelade *Åtta duetter* (1957) för två violiner, byggda på Nils Andersson-uppteckningar, eller *Sex visor från Ovansiljan* (u.å.) för blandad kör talar direkta folkmusikelement, men sådana finns också i renodlade konstmusikverk. Spelmanstraditionen kan förmodligen också spåras i en lång rad verk av absolut-musikalisk karaktär, också i den verkgrupp som kanske främst bär Carlstedts profil, de fem stråkkvartetterna.

I alla kommentarer till Carlstedts kvartetter betonas anknytningarna till främst Sjostakovitj, liksom också till det svårfångade element som brukar betecknas som »nordisk ton». Ännu i *Stråkkvartett nr 5* (1977; se Schönfelder 1993) fasthålls en fyrsatsig storform, med en sonatsatspräglad inledningssats. Det finns en bakgrund av »F-tonalitet» i tonspråket och ett tematiskt arbete utifrån ett genomgående fyrtonsmaterial (*desc-b-a*, se ex. 8) i bästa klassiska kvartettstil.

Bland ett förhållandevis fåtal verk i större format märks två symfonier, varav den första av tonsättaren själv ses med skepsis som »en debutroman. Alla författare som debuterar vill säga allt på en gång», medan den andra, *A symphony of brotherhood. In honor of Martin Luther King* (1968–69), av Erik Tawaststjerna karakteriseras som ett »indignationspräglat requiem», dock inte som en »programsymfoni» utan ett tresatsigt verk som »följer endast den symfoniska logikens lagar» (fonogramkommentar EMI/Phono Suecia E 055–34424). Tawaststjerna finner vidare i sin magnifika stil att Carlstedt undviker »det sjostakovitjska tonspråkets konkretion» och snarare speglar »andarnas kamp», »det dramatiskt-elegiska», »upprätthåller den nordiska människans distans mellan primär inspiration och musikaliskt uttryck».

Ex. 8: Jan Carlstedt, *Stråkkvartett nr 5* (1977), från takt 11.



### Maurice Karkoff

Bland dessa 50-talister framstår Maurice Karkoff i flera avseenden som en särling. Han är den överlägset mest produktive: utöver omkring 200 bokförda verk finns det t.ex. rader av sånger, drygt 200 körsatser för amatörer. Lärogången har också varit lång och brokig: efter de fem åren vid musikhögskolan i Stockholm (1948–53, inkl. pianopedagog-examen) uppsökte han Blomdahl, E. von Koch, dansken Vagn Holmboe, André Jolivet, Nadia Boulanger och Schönberg-eleven Max Deutsch (i Paris), Wladimir Vogel (i Schweiz), Luigi Dallapiccola (i Italien). Stilen har skiftat från larssonsk »nyromantik» till sträng eller friare tolvton, engagemanget i estetiska och samhällreliga frågor har väl också skiftat men alltid varit lika djupt.

I den oöverskådligt rika kompositionsförteckningen är det ogörligt att ännu anvisa huvuddrag och höjdpunkter, överblick har väl ingen ännu. Karkoff har antagit utmaningen att skriva symfonier – nio hittills, av vilka *Symfoni nr 4* (1962–63) med stark expressivitet är gripande i sin övertygelse, jämte en *Sinfonia piccola* och tre sinfoniettor. Därtill kommer solokonsert (fjorton), kammarmusik både i etablerade och ovanliga besättningar, samt ca 30 andra orkesterverk med särpräglade formmönster och starkt skiftande stämninglägen. Det har med rätta framhållits vilken betydelse en resa till Israel 1963 fick: utan att ha judisk uppfostran eller religion har han uppenbarligen tagit starka intryck av sitt eget judiska ursprung vid upplevelsen av den nya staten Israels situation. Kammaroperan *Gränskibbutzen* (1972–73), »en opera utan heta kärleksscener och stora gester med en meditativ musik med dov, ångestfylld och smärtsam underton» (Karkoff), är bara ett i raden av verk med judisk bakgrund (andra är *Symfoni nr 4*, kantaten *Sju rosor*, *Orientaliska bilder* för piano, *Landschaft aus Schreien* till Nelly Sachs-dikt m.fl.).

Inför ogörligheten att ge en samlad bild av denna mångfald av musik kan man begrunda följande karakteristik:

»I Maurice Karkoffs produktion under tre decennier framträder, bortom ytstrukturerna, en stark och personlig kontinuitet. En musik bortom öst och väst, expressionism och klassicism – en musik med en ständigt närvarande *lyrisk högsänning* som inte lämnar lyssnaren ifred.

Det är nog det som är meningen. Det är det Maurice Karkoff har på hjärtat.» (Lennart Reimers, i kommentaren till *Caprice* 1189, 1984.)

### Hans Eklund

Ett ymnighetshorn är även Hans Eklund, om också med drygt hundra verktitlar endast halvvägs i en Karkoffs verklista. En annan påtaglig skillnad är att Eklund, trots en handfull sånger och körverk, är en säll-



sport hemtam orkesterkomponist, med nio symfonier, sju solokonserter och en rad andra väsentliga instrumentalverk. Den valda vägen fanns väl delvis utstakad i bakgrund och skolning.

Eklund föddes i Sandviken, fadern var regementsmusiker och klarinettspelman, själv spelade han som tonåring jazz och gick med sin ensemble till riksfinal i en amatörtävling. Det blev emellertid musikhögskolan i Stockholm som lade grunden till en imponerande hantverkskicklighet (utöver Lars-Erik Larssons kompositionsclass piano för Sven Brandel och orgel för Alf Linder med organistexamen 1950). Till detta kom viktiga studier för Ernst Pepping i Berlin (1953–54), och tio år senare återkom Eklund till sin musikhögskola som uppskattad lärare i harmonilära och kontrapunkt.

Liksom sina »klasskamrater» valde Eklund en traditionspräglad stil. Han valde som förebild tidigt Hindemith (»en riktig musikanter, spelman, om man så vill»), Bartók och Alban Berg (»särskilt operan *Wozzeck*»; enligt intervju i Röster i radio 1954 nr 4). I en efterhand utbildad personstil gör, utöver det urstyva handlaget, det djupa allvaret ett huvudintryck. Samtidigt kontrasteras det genom humorfyllda, ofta drastiskt musikantiska perspektiv. Rytmmönstren är ofta ostinata och pådrivande, inte sällan med jazzartade anstrykningar, och motivbehandlingen väjer inte för kärva tonföljder och ackordbildningar.

I någon mån kan denna kontrastrikedom avläsas i symfoniernas namn. Den första heter *Sinfonia seria* och är väl just »allvarlig», den andra kallas *breve* men har en tillagd parentes (*In memoriam*), den tredje däremot *rustica*, som en hyllning till sommar-Gotland, med en gammal gotländsk visa »Gamble Valu» (som också finns i körsättning) inbyggd. Den fjärde symfonin är indragen men bär dedikationen »Hjalmar Branting in memoriam; till alla arbetarpionjärer», den femte heter *Quadri*, »tavlor», den sjätte *Sinfonia senza speranza* (»utan hopp»), den sjunde *La serenata*, den åttonde *grave* och den nionde *Sinfonia introvertita* (»inåtvänd»).

Det finns också ett *Lamento* för kammarorkester (1976) som skrevs till sent minne av vännen Bo Linde; han hade redan skrivit ett *Pezzo elegiaco* (1970) som minnesruna över Laci Boldemann. Folkmusiken genomsyrar Eklunds musik i många sammanhang men sällan påtagligt, direktciterad: man får lyssna noga för att i *Stråkkvartetten nr 4*, sista satsen »Parafraasi», spåra fragment av »Vårvindar friska», denna symbol för svenskt svärmod som tidigare Nystroem och de Frumerie sökt sig till.

Det finns i Eklunds verk inte alltid tydligt påtalad men stark och engagerad politisk lidelse, inte olik den som Allan Pettersson så tydligt gav uttryck för i musik och ord. Den kraft som de stora orkesterverken utstrålar har sannolikt ofta just här sina egentliga rötter.



Ex. 9: Hans Eklund, *Musik för orkester* (1960), inledningstoccatan med det tematiska grundmaterialet för hela verket (tr. 1961, Gehrmans musikförlag).

**Lento**

Flauti 1 & 2  
 Oboi 1 & 2  
 Clarinetteri 1 & 2 in B  
 Fagotti 1 & 2  
 Corni 1 & 2  
 3 & 4  
 Trombe 1 & 2  
 Trombone 1 & 2  
 Trombone 3 & Tuba  
 Timpani  
 Batteria  
 Violini 1  
 2  
 Violer  
 Violoncelli  
 Contrabassi

Ett av de mest spelade och säkert också främsta Eklund-verken är *Musik för orkester*, radioorkestrens beställningsverk 1960 (efter omröstning bland musikerna). Inledningstoccatan presenterar det tematiska grundmaterialet för hela verket (se ex. 9), och detta genomarbetas i det tresatsiga verket på ett sätt som redan visar fullt mästerskap (andra satsen *adagio*, finalen med rytmisk pregnans inrymmer också ett återkommande *fugato*). Och mitt i detta »symfoniska» landskap skrev Eklund också ett i format och uttryck storslaget *Requiem* (1977–78) för soli, kör och orkester, där det stora allvaret dominerar och utmynnar i det fridfulla »eviga ljuset» (*Lux aeterna*).



## Bo Linde

Underbarnet i denna 50-talsgrupp var i flera avseenden Gävlesonen Bo Linde. Efter praktiska och teoretiska musikstudier under skoltiden och rader av kompositioner kom han som femtonåring till Larssons kompositionsclass på musikhögskolan i Stockholm, där han även studerade piano för Olof Wibergh (1948–52). Under ett år i Wien studerade han dirigering och vid 50-talets slut undervisade han i musikteori vid Stockholms borgarskola, varefter han återvände till hemstaden och blev Gefle Dagblads insiktsfulle och ofta elegant dömande musikkritiker fram till sin död 1970, endast 37 år gammal.

I verklistan finns drygt 40 opusnumrerade verk, men där opus 1, den första symfonin 1951, föregåtts av ett tjugotal bevarade och sannolikt fler refuserade verk, t.ex. från Wien-tiden, med ett »våldsamt komponerande i olika radikala stilar (de flesta av dessa resultat hamnade dock p.g.a. det höga kokspriset mest i min rums-kamin).» (Linde, den charmfulla självbiografiska skissen »Tonsättaren som valp», NM 1967/68 nr 1/2, s. 34 f.).

Som läraren Larsson också konstaterade hade han något av en egen stil och hans säkra sätt att handskas med detta material visade en förbluffande mogenhet. Det uttryckssätt han valde var befryndat med hyllade inspirationskällor som Prokofjev, Sjostakovitj och Britten. Kollegan Carlstedt framhåller att »formbehandlingen är redan från hans tidigaste kompositioner klar och överskådlig, tematiken profilerad och ofta diatoniskt enkel»; efterhand »framträder mer och mer en omisskännligt nordisk ton» (art. »Linde» i Sohlmans musiklexikon).

Andante (♩ = 88) Bo Linde, Op. 18

Violin

Piano

Fl. Cl. Ob. Fg.

① *p* *caloroso* *cresc.* *Sul G*

archi *p* *cresc.*

V-cl C-b Ob.

Ex. 10: Bo Linde, Violinkonsert (1957).



I en rad uttalanden i anslutning till Lindes död användes hans musik som argument i den estetiska debatten för den av 50-talisterna hyllade mera »traditionella» musiken och mot avantgardets radikalare tonspråk. Få bestrider dock kvaliteter som föreningen av virtuos briljans med sångbarhet och innerlighet, melodisk expressivitet som genomsöker även mycket av hans kammarmusik, vokalmusikens lyhörda texttolkning eller lekfulla dubbeltydighet o.s.v. (Carlstedt). Hans *Violinkonsert* (1957) har nått stora framgångar även utanför Sveriges gränser, och en rad andra verk finner överallt entusiastiska lyssnare.

Skulle något begränsa Lindes räckvidd är det måhända just hans virtuosa begåvning och valda uttryckssfärer. Det är, som så ofta i motsvarande abrupt avbrutna tonsättargärningar, ytterst sannolikt att han om han fått leva också hade breddat sitt register och erövat fler sfärer.



Scenbild ur Karl-Birger Blomdahls ANIARA från operans 20-årsjubileum på Kungl. teatern 1979.  
I mitten, framför Sven Erixsons berömda dekor, Arne Tyrén i rollen som Chefone  
(Foto E. M. Rydberg).