

# MUSIKEN I SVERIGE

Band IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik  
1920-1990

## Kapitel 12. Konstmusik för vår egen tid (*Hans Åstrand*)

Mellan grupper och decennier  
Elektro-akustisk musik (EAM)  
Instrumental teater – happening  
70-talet – nästa skördetid  
Nya nätverk i en ”postmodern” musik

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



## 12. KONSTMUSIK FÖR VÅR EGEN TID

### MELLAN GRUPPER OCH DECENNIER

Mitt i 50-talets ofta animerade debatt mellan Måndagsgruppen och den i ett tidigare kapitel samlade 50-talsgruppen (med vapendragare) framträdde flera tonsättare som inte passar in i dessa gruppbildningar men spelat viktiga roller som förmedlare av musikstilar och musik av egen värde. Dit hör Lars Johan Werle, Gunnar Bucht, Bengt Hambræus och – som parallell till Bo Linde – det tio år yngre men fortfärdiga »underbarnet» Bo Nilsson. Det har aldrig varit fråga om att sammanföra just dessa i någon egen formation, trots att de tre förstnämnda är praktiskt taget jämnåriga. Det blir också nödvändigt att särbehandla dem och att lägga till några lika enskilda kolleger.

#### *Lars Johan Werle*

Få av 1900-talets tonsättare har så direkt integrerats i den nyare musikteaterutvecklingen som Lars Johan Werle, trots att han kom in bakvägen i kompositionsflödet, efter ett flitigt förflutet som jazzpianist, studier i musikvetenskap i Uppsala och privatstudier i kontrapunkt för Sven-Erik Bäck. Efter att ha visat upp ett stort projekt fick han av sin dåvarande chef vid kammarmusiksektionen på Sveriges radio, Ingvar Lidholm, rådet att skriva några korta satser för stråkkvartett. Resultatet, *Pentagram* (1960), blev ett omedelbart internationellt genombrott, med pris vid de internationella musikdagarna i Bilthoven i Holland.

Detta var nymodig musik i modifierad seriell teknik, dock med en framåtpekande lyrisk grundstämning, i Werles egen partituranvisning så formulerad: »de lyriska och expressiva dragen [...] förefaller mig angelägnare än graden av metrisk noggrannhet». Senare tyckte han: »Det är för mycket stil och för litet Werle i musiken. Sista satsen är bäst, det är mest lyrik i den.» (Cit. efter Bergendal 1972, s. 240.)

Nästa verk, en *Sinfonia da camera* (1960), »svajar i stilen en smula mellan det punktuella, seriella 50-talsidiomet och mera sextiotalistiska klanglagringar» (Bergendal). Det stora genombrottet därefter blev den s.k. arenaoperan *Drömmen om Thérèse* (Zola & Runsten; 1960). Are-



naopera presenterades som en världsnyhet (vilket kan diskuteras), och användningen av den cirkelrunda repetitionssalen, kallad Rotundan, blev ett konstituerande element i verkstrukturen som säkert bidrog till framgången. Librettisten och regissören Lars Runstens andel var betydande. Själva rumsbegreppet, med åskådarna runt rundscenen och de 26 musikerna i grupper bakom publiken, förstärktes av högtalardistribuerade klangtytor som bidrog till att lokalisera ljud och aktion.

Avgörande för framgången, som burit arenaoperan långt bortom Rotundan, är dock avgjort allkonstverkets lyckosamma balans mellan elementen. Den drömlika handlingen – byggd på en novell av Émile Zola – är modernt uppspaltad i tidsförskjutna episoder, med filmtekniska grepp, och det är en passionshistoria som har tidlösa inslag och skildras med både ömhet och distans. Werle lämnar här i stort stränga kompositionstekniker och tillgriper citat och allusioner till allehanda stilarter (folkvisa, marschrytmer, madrigalismer m.m.), något som han senare skulle utveckla till personligt mästerskap.

Även om Werle skrivit annan musik – en ofta spelad *Summer Music* (1965), högt skattade körverk som *Canzone 126 di Francesco Petrarca* (1967) och *Nautical Preludes* (1970; byggd på idel sjötermer) – framstår han som den genuine musikteaterkomponisten. Efter arenaoperan följde den kanske första beställningen till en svensk tonsättare från en utländsk operascen (Hamburg). Denna opera, *Resan* (P. C. Jersild; 1969), åter med Runsten som medskapande librettist, är en modern förortsstudie om en fantastis mardrömsliknande resa till ett slags grått helvete.

Här blandas stilarna ännu våldsammare, Werle har själv kallat den en nummeropera med många citat, Puccini, Mozarts *Trollflöjten* (i en mycket mångbottnad paroditeknik) men också hustruns trånande blues och ett gäng studenters livfulla jenka eller ett professorspars iskal-la chacha (Connor 1977, s. 485 f.). Det hävdades att det neutrala mottagandet i Hamburg berodde på tysk oförståelse för svensk förortsvardag, men inte heller Stockholmsuppsättningen (1970) blev, trots kritikerrosor, någon varaktig framgång. Det blev däremot nästa stora opera, *Tintomara* (Almqvist; 1973), skriven till Kungl. teaterns 200-årsjubileum.

Denna gång var det en annan känd operaregissör som stod för grundidé och librett. Leif Söderström fokuserade dels på den androgyna gestalten i Almqvists Drottningens juvelsmycke, dels på Operans tillskyndare Gustav III. En säreget uppmärksammat och påkostad uppsättning till jubileet hälsades som »en opera att älska» (Alf Thoor, *Expressen* 19/1 1973), men invändningar saknades inte, bl.a. för vissa longörer. Nyuppsättningen på Stora teatern i Göteborg (7/3 1976) var också en koncentration (tre akter blev två). Samarbetet med Leif Söderström fortsatte senare med *En midsommarnattsdröm* (uppf. Malmö 1985), där Shakespeare klätts in i ett slags opera-musikal.



Vägen från en seriell början till detta senare tonspråk med frikostiga lån ur musikens historia fortsatte ett gott stycke till med nästa stora musikteaterverk, *Animalen* (Danielsson; Stora teatern 1979), teaterns dittills största framgång (se även s. 237). Werles medhjälpare markerar på sitt sätt själva greppet: Tage Danielsson skrev den underfundiga sagan om djurens uppror mot mänskligt kapprustningsvanvett, Hans Alfredson skapade scenografin:

»Även när han vågar sig in på operettens och den mest kommersialiserade populärmusikens domäner avstår han från att ostentativt pastischera och än mindre parodiera. Faran i att ta alla musikstilar på allvar ligger i utslätning, anonymitet, men Werle undgår praktiskt taget alla fallgropar och blindskär. Den stilistiska briljansen är inte utanverk – den berättar något väsentligt om Werle själv.» (Lars Sjöberg, NM 1979/80 nr 4.)

En väsentlig sida bör vara den genuina musikteaterkänslan, och det är följdriktigt att Werle tagit aktiv del också i dess fostran (som lärare vid musikdramatiska skolan i Stockholm och annorstädes) och försett den med läromedel som TV-shoven *En saga om sinnen* (1971) eller ursprunget till kammaroperan *Medusan och Djävulen* (1973). Han har också skrivit musik till en rad dramatiska uppsättningar och filmer, bl.a. Ingmar Bergmans *Persona* och *Vargtimmen*. Men den stora operan – eller musikteatern – lär behålla sitt grepp om honom: senast skrev han för Folkoperan i Stockholm *Lionardo* (1988), där perspektiven åter fördjupats.

### *Gunnar Bucht*

I Gunnar Buchts fall kan det vara frestande att se hans tonsättarattityd i ljuset av en i övrigt mångfasetterad och utpräglad intellektuell, ja akademisk inställning och verksamhet. Mycket riktigt började han studierna vid Uppsala – med en licentiatavhandling 1953 om Vadstenanunnornas veckoritual inom ämnet historia. Samtidigt spelade han piano för Yngve Flyckt och drevs hårt i kompositionsstudier för Blomdahl, fortsatta under ett utlandsår för Carl Orff, Goffredo Petrassi och Max Deutsch. Ett flitigt och målmedvetet komponerande har sedan ådagalagts i en stil som också löpt parallellt med andra inriktningar hemma och annorstädes. Detta har skett vid sidan av pedagogisk-administrativ verksamhet i Stockholm som lektor i musikvetenskap, professor i komposition (1975–85) och direktör för Musikhögskolan (1985–93), vidare stridbar ordförande för Fylkingen och Tonsättarföreningen samt i ledningen både för den svenska sektionen av ISCM och dess internationella presidium.

Om Buchts totala tonsättarverksamhet har följande sagts, som också visar en inte helt ovanlig situation för en stridbar och målmedveten tonkonstnär:



»I sina verk strävar han efter att kombinera en moderat modernistisk form med ett starkt emotionellt laddat idéinnehåll. Hans musikaliska strävanden liknar knappast någon annan svensk tonsättares, och Bucht saknar därför nära vänner och allierade inom tonsättarkåren.» (Hanson 1993, s. 132.)

Buchts fylligaste verkgrupp är stora orkesterverk, bl.a. 9 symfonier med titlar som framtvingar associationer till storslagna ämnen i hela den västerländska kulturtraditionen.

Hit hör *Symfoni nr 7* (1972, beställningsverk för Norrköpings symfoniorkester), som var Buchts »återkomst» efter en kort period elektronmusikkomposition (snarast s.k. konkret musik, som i *Symphonie pour la musique libérée*, 1969). Verkets två satser *Malgré tout* (»trots allt») och *Tant mieux* (»så mycket bättre») pekar närmast bakåt mot Wagner och Mahler. Samma förhållande gäller *Journées oubliées* (1975), med underrubriken »Karaktärsstycken från en karaktärlös tid», som

Ex 2: Gunnar Bucht, inledningen till *Georgica* (1980). (Edition Suecia.)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Flz. (Flute), Fg. (Bassoon), Cfg. (Contrabassoon), Cel. (Cello), VI. II div in 4 (Violin II), Vie div in 3 (Violin I), Vc. div in 3 (Viola), and Cb. div in 3 (Double Bass). The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Oboe part has a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.'. The Flute part has a 'Flz.' marking and a 'pp' dynamic. The Cello part has a 'pp' dynamic. The Violin II part has 'pp' dynamics. The Violin I part has 'gliss.' markings. The Viola part has 'gliss.' markings. The Double Bass part has 'mp' dynamics. The score is filled with complex rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth notes.



rör sig kring stora historiska ödesstunder (se fyllig intervju i NM 1975/76 nr 3, s. 35 f.), den uppmärksammade »skapelseberättelsen» *The Big Bang – and after* (1981; se kommentarer av Davidson, NM 1980/81 nr 3, s. 26 f., samt Schönfelder 1984, s. 102 f.) eller den vergilianska lärodiktassocierande *Georgica* (1980).



Ill.: Bengt Hambræus  
(Foto Röster i Radio-TV.)

### *Bengt Hambræus*

Även Bengt Hambræus gick parallellt en framgångsrik akademisk studiegång (med en licentiatavhandling 1961 hos Carl-Allan Moberg i Uppsala om Codex carminum gallicorum) och spelade orgel för Alf Linder. Men där upphör likheterna med Bucht. Hambræus har ingen egentlig lärare i komposition utom sig själv, med järnflit, men han for tidigt (redan från 1951) till sommarkurserna i Darmstadt och insöp det allra nyaste, med Messiaen som en bestående kurslärarfader och mentor, och han valde i sin egen musik från början att spegla och medverka i dessa avantgardets nya rön.

Två instrument kom att i utpräglad grad bära hans tidiga budskap: orgeln och bandspelaren. Han blev den obestriddige pionjären i Sverige för den kring 1950 födda s.k. elektronmusiken och fick därför göra sina första internationellt uppmärksammade försök i utländska studior, i Köln – *Doppelrohr II* (1955) blev det första elektronmusikverket av en nordbo över huvud taget –, Siemens-studion i München och Centro di fonologia i Milano. Orgeln blev under hans händer ett alldeles nytt särpräglat medium för likartade nya klanger, säkert på avgörande sätt genom Messiaens förebild.



Hambræus har också visat en påtaglig pedagogisk ådra och entusi-  
asm. Verksamheten vid Sveriges radio (1957–72) präglades i det mesta  
av ambitionen att informera och instruera lyssnarna i den nya musi-  
ken, och samtidigt skrev han flitigt i många ämnen, även vetenskapliga  
publikationer (bl.a. boken *Om notskrifter*, 1971). Denna sida kröntes  
1972 med utnämningen till kompositionsprofessor vid McGill-univer-  
sitetet i Montreal (Canada), där han med kollegan Alcides Lanza också  
vidareutvecklat elektronmusikstudion och dess verksamhet samt hand-  
lett musikvetenskapliga studier.

Den mångfaldiga kunskap, på flera områden närmast lärdom, som  
Hambræus inhämtat, har inte oväntat satt djupa spår i hans musik.  
Hit hör avgörande intryck av Fjärran österns musikkulturer, som präg-  
lat inte bara hans rikt differentierade slagverksэлеment – när det inte är  
hans egen rika samling av klockor i alla former som manipulerats på  
hans tonbandinslag. En måhända särskilt personlig egenskap i hans  
musik är att melodi, harmoni och kontrapunkt smälts ner i en helt  
annan integrering av klangelementen, ofta noggrant analyserade (som  
orgelpipornas hemligheter, i samverkan med experten Ernst Karl Röss-  
ler, som också fått orgelverket *Constellations* sig tillägnat).

En annan egenhet är sammanhållna verk i »kompositionsfamiljer»  
»där de olika medlemmarna fungerar som större eller mindre romaner eller novel-  
ler i en cykel där ett ämne ibland dominerar, ibland kommer i bakgrunden.»  
(Hambræus, om orgelverket *Transit II*, Artist ALP 102, 1965.)

Sådana familjer bildar just *Konstellationer I–III* (1958–62), först alltså  
ett orgelstycke, vars nymodiga klanger sedan manipulerades elektro-  
niskt i Milano, medan den tredje delen består av bandet samt ny orgel-  
musik »live» (alltså direktspelad, enligt denna modeterm). En annan  
grupp är *Rota*-familjen (1956–63): *Rota I* är skriven för tre orkester-  
grupper och kan kombineras med *Rota II*, elektroniskt behandlade  
klock- och orgelklanger (se Hambræus, Expo Norr Riks Lp 7S, 1966).  
En del av denna senare kan lyftas ut och framföras som *Transit I* men  
också kombineras med *Transit II* för fyra instrument, vilket i sin tur  
kan bilda obligat concertinostämman i orkesterverket *Transfiguration* –  
»ett av Hambræus' mest magnifika stycken; också det tycks vara hug-  
get ur en oändlig ström av musik» (Bergendal 1972, s. 93).

Så kunde ytterligare en rad verk förtjäna att framhållas. Viktig är en  
grupp som belyser Hambræus' relation till kyrkorummet och den krist-  
na tron. I *Responsorier* (1964), beställt till Uppsala ärkesätets 800-års-  
jubileum, spelar tonsättaren rumsligt på domkyrkans inre och akus-  
tiska egenskaper: orglar på läktare och kor spelas ut mot varandra, kö-  
ren står på en motsatt läktare och en tenorsolist bakom högaltaret, i  
slutet krönt med tornets klockor. I *Motetum Archangeli Michaelis*



(1967) för blandad kör och orgel, till Maria församling i Stockholm, finns den världsliga underrubriken »Omaggio a Edgard Varèse», som också flyktigt citeras i orgelstämman.

Detta var en delvis ny vändning som musiken tog efterhand genom att inte bara i familjekretsen kommentera sig själv utan genom associationer även andra tonsättares musik. Ett markant exempel blev *Rencontres* (1971), till Musikaliska akademiens 200-årsjubileum, med »en underrubrik som egentligen torde vara tillräcklig som kommentar: Rencontres – sammanträffanden – med t.ex. Beethoven, Wagner, Skrjabin, Mahler, Reger, Varèse, Hambræus» (tonsättarens kommentar, Riks LP 32, 1972). Avsnitt ur Beethovens *Grosse Fuge* och fanfarmorotivet ur dennes *Prometheus* vävs in i det egna klangfulla tonspråket, så även Wagners Tristan-ackord och Mahlers berömda adagietto.

I det också till namnet snarlika orkesterverket *Ricordanza* (»minne, registrering», 1976) byggs hänsyftningar till egna verk från senare år – fr.a. orgelkonserten *Continuo – a partire da Pachelbel* (1974–75) (härtill Hambræus, kommentar i *Caprice* 1137, 1982), men också ritualmusik av tibetanska munkar. Hyllningen av Pachelbel var ett led i ett tilltagande intresse för ren orgelmusik, utmynnande i den magnifika samlingen *Livre d'orgue* (3 band, 1981) – en messiaensk titel! –, som formade höjdpunkten i Stockholms orgelfestival 1985 med Hambræus som hyllad hedersgäst. Hos Bach heter liknande samlingar t.ex. *Orgelbüchlein*, med samma benägenhet att sammanfatta en livsgärning. Hambræus har väl skapat svenska klangvärldar som inte behöver skämmas i grannskap som dessa - utöver en Pachelbel eller Messiaen kan här tillfogas Edgar Varèse som den store klangmagikern.

### Bo Nilsson

Sällan, om någonsin, har en svensk tonsättare så tidigt och så raskt slagit igenom internationellt, därtill mot de flesta odds, som Bo Nilsson från Malmberget gjorde den 17 februari 1956 i Köln, ännu bara 18 år gammal. Det skedde med *Två stycken* för flöjt, basklarinett, piano och slagverk.

Det var den sanna underbarnssagan: han hade i Malmberget inte haft många möjligheter att komma i direkt kontakt med levande musik annat än genom fadern, det egna jazzspelet – och radion! Enligt uppgift var det främst de tyska nattsändningarna med ny musik som blev det lärostoff han så snabbt assimilerade att redan sensationsdebuten stod mitt inne i avantgardets stilsfär, och i hisnande tempo komponerade Bo Nilsson under ett halvt decennium ett imponerande antal verk med stor genomslagskraft och bredd i uttrycket om än inte i formatet.

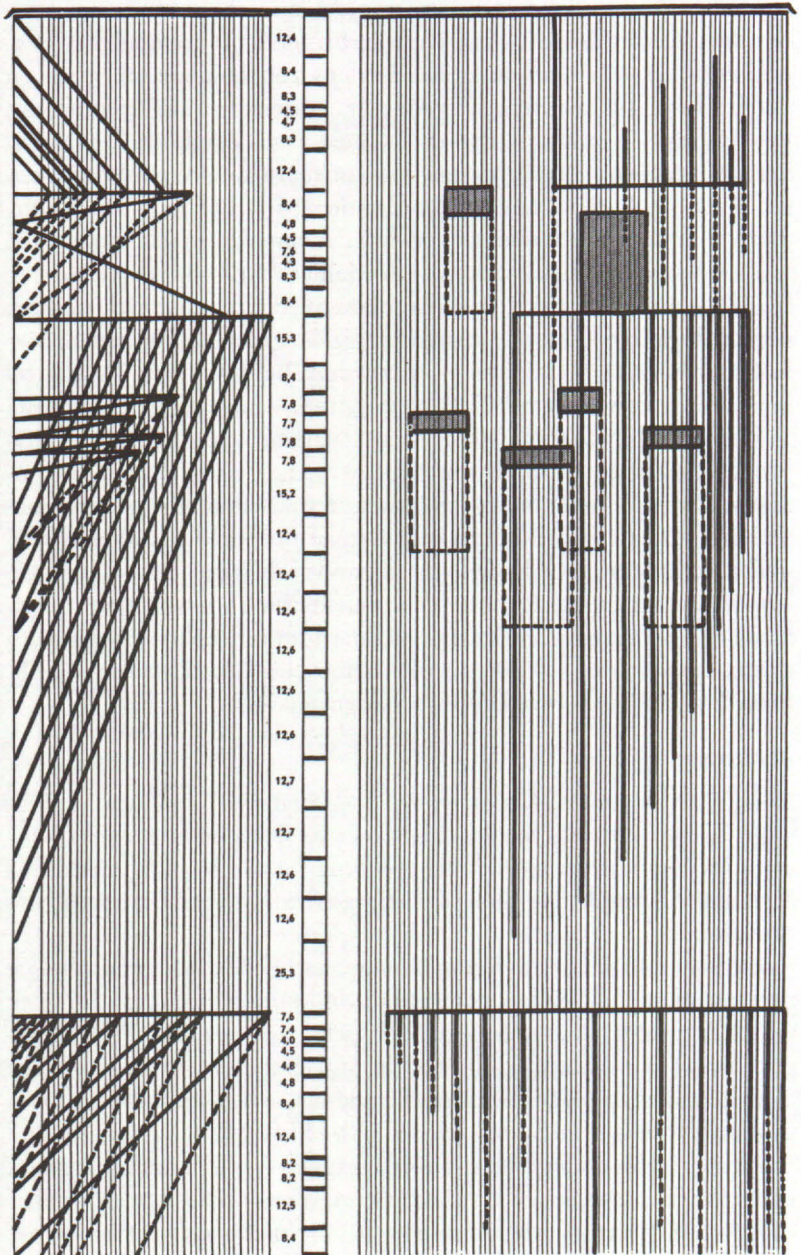
Det på sitt sätt märkligaste provet på blixtnabb assimilation av det nya är historien om Bo Nilssons första elektronmusikkomposition,



*Audiogramme* (1957). Den skickade han från Malmberget till Köln-studion där den realiserades av Gottfried Michael Koenig (en besvärlig process som noggrant dokumenteras i dennes artikel i avantgardets hu-

Ex. 3: Bo Nilsson, *Audiogramme* (1957), partituret som visar att Nilsson måste ha sett Stockhausens tidigare publicerade *Studie II*.

Siffrorna anger tidsaxeln (i sekunder), höger fält (d.v.s. det övre när grafen är rättvänd) anger frekvens, vänster fält dynamik.





vudorgan Die Reihe 4 1958 s. 85 f.). Koenig förundras över de ytterst precisa anvisningarna i det tolvsidiga »partituret» (se ill.) men också över att en del gränsvärden är så minimala att de »är absolut ohörbara», men beundrar också »den stilistiska renheten» i partituret.

Redan 1957 var det dags för ISCM-debuten, och Sten Broman kunde från Zürich rapportera om berättigad uppmärksamhet för *Komposition Nr 6. Frekvenser*:

»Det var en koncentrerad punktmusikalisk komposition, som ägde en bestickande rytmisk intensitet till skillnad från de flesta andra punktmusikaliska verk, och det var denna skillnad, som väckte allmänt intresse.» (Broman 1982, s. 116.)

Samma år kom *Quantitäten* för piano, *Tjugo grupper* för piccoloflöjt, oboe och klarinett utplacerade i rummet med tjugo notgrupper på notbladen som spelas i valfri ordning i bästa Stockhausen-manér. Nästa år förelåg kantaten *Ett blocks timme* (Ö. Fahlström; 1958) för sopran och kammarorkester, och den märkliga trilogin *Brief an Gösta Oswald*.

Redan detta verkblock står så att säga inskrivet i svensk nutidsmusikhistoria med glänsande silverskrift – just denna silverskimrande, diskantljusa klangfärg har allmänt uppmärksammats. I en insiktsfull och finstämd analys av de båda sistnämnda verken pekar Ilmar Laaban på en rad kvaliteter och stilgrepp som belyser Bo Nilssons tidiga mästenskap och förtrupsposition:

»Glansfullt realiseras [i sista delen] det utgående 50-talets nya klangbild: stor orkester, fonetiskt-analytiskt deklamerande kör, högtalare och stereofoni. Samtidigt vidgas det musikaliska rummet bakåt: ekon från sekelskiftet tränger in för att förintars i nästa ögonblick; senromantiskt känslomättade mässing- och stråkar massiv tornar upp sig som bränningar för att brytas som skum mot det rikt besatta slagverkets glittrande korallrev. I slutet slår den (liksom redan i Mähdchentotenlieder [den första »satsen»]) till recitativ avmattade sångens entropi med ens om till totalt, självupphävande uttryck – en musikalisk atomexplosions odifferentierade kaos.» (Laaban, Phono Suecia PSCD 33, 1993.)

En nästkommande trilogi var *Drei Szenen* (1960–61) – denna och andra tyska titlar var naturliga inte minst därför att avantgardets ledande musikförlag Universal-Edition i Wien gav ut hans produktion. Och Laaban skönjer också vad som redan höll på att hända där:

»De instrumentala *Drei Szenen* rekapitulerar liksom i Zeitraffer de föregående årens utveckling och avslutar den. Samtidigt varslar de om drag hos Bo Nilssons följande utvecklingsskede: uttrycksmedlens förenkling, känslans primat, det postmoderna stilcollaget.» (Phono Suecia PSCD 33, 1993.)

*Entrée* för orkester och tonband (1962) blev en tids sorti från denna avantgardistiska stil. Nu följde dels diverse funktionsmusik (för teater, film och TV-serier som Hemsöborna, Bombi Bitt och jag), men dels också återkomster som *Revue* (1969) för fyra trumpeter och brokiga



slagverksinstrument (bl.a. fem tombuteljer), och den komplexa omstuvningen av tre »déjà-vu»-upplevelser: *Déjà-vu* (1967), *Déjà connu* (1973) och *Déjà connu, déjà entendu* (1977) för olika blåsargrupper.

En högst läsvärd tankeställare med den ominösa titeln »Den bortglömde avantgardisten Bo Nilsson» av den tyske musiksribenten Hanspeter Krellmann pekar i anslutning till ett par fina verkanalyser delvis på vad som varslats:

»Gårdagens avantgardister har blivit äldre [...] När jag 1973 gjorde ett radioprogram om honom, hade jag känslan av att företa en utgrävning. Sedan den gången har jag aldrig mer hört av honom, och jag vet inte ens om han över huvud taget komponerar längre. Men hans tidiga musik existerar, och om man återigen lyssnar till den, dyker samma frågor upp som den gången: Varför spelas den här musiken inte längre eller inte på nytt idag?» (Krellmann, NM 1981/82 nr 4, s. 33 f.)

Kanske har Nilssons självförbrännande glöd fördunklat något av denna musik, men Krellmann bör ha rätt i sin slutsats: »Trots all modern stilism bär hans musik en tidlös och därför desto nödvändigare konstns kännetecken.»

#### *Hans Holewa*

En omständighet som kom att tillföra svenskt musikliv nya impulser var efterkrigstidens »invandrare», fördrivna nu inte av Hitler-spöket utan av socialistimperiet. Det finns dock några exempel på kvardröjande konsekvenser av diasporan i världskrigets kölvatten som långsamt kunde göra sin röst hörd i det nya hemlandet Sverige.

Dit hör den i Wien födde Hans Holewa, som visserligen tillhör 30-talsgenerationen och som kom hit redan 1937 men först med *Stråktrio* (1959) visade upp sin rätta och fångslande profil – en senkommen men högst vital dodekafonist.

Det tog tid för Holewa att övertyga musiklivet om bärkraften i hans egen personliga tolvtonspoetik – en särpräglad musikalisk »skaldekunst» växte nämligen fram ur hans undanskymda kammare – men de senare verken kan tryggt sägas övertyga om att han inte förblev förbisprungen utan snarare själv långsamt blev upphunnen av den postmodernistiska mångfald som det sista kvartseklet inrymmer.

Som exempel på med vilken koncentration på byggstenarnas bärkraft som Holewa arbetar kan nämnas en serie kammarmusikverk och en *Violinkonsert* från denna genombrottstid, alla härledda ur samma tolvtonsserie och med en kärna till verken presenterad direkt i inledningstakterna. Det ofta lapidariska uttrycket fick efterhand större omfång. Hit hör 6 symfonier (den tredje med en textlös sopran) och ett par konsertanta verk – särskilt uppskattad en cellokonsert kallad *Fyra kadenser* (1968), en virtuos *Pianokonsert* (1972) och en *Konsert* för två pianon och stråkar (1976) med citat från förebilden framför alla, Alban



Berg. Något av ett musikaliskt – och ateistiskt – credo blev operan *Apollons förvandling* (egen librett; 1967–71; uppf. av Sveriges radio på Cirkus i Stockholm 1975). Operan fick en fortsättning i den musikdramatiska episoden *Vittnet* (1980) om Apollons mord på den flöjtspelande satyren Marsyas, Apollons rival men besegrad och därför flådd levande – en grym protest mot lidandet i världen.

I *Apollons förvandling* formuleras credo-satsen: »Den största gåvan som oss gudar bjöd: att mästra livet utan gudars stöd.» Holewa bör själv vara ett gott exempel, och han mästade själv försynt musiklivet för dess ofta uppvisade oförstånd. Ett annat credo är hans uppsats »Systematiska försök till redogörelse för mina synpunkter på tolvtonshandhavande» (1988), där han talar om »mitt envisa fasthållande vid den alltid misstänkta och missförstådda innebörden av tolvtonstekniken». Mer än om ren envishet övertygar där att hans »vidgade insikter i tolvtonsteknikens användning» medverkar till »uttryckets ökade varialitet – en 'vokabulär' som jag hoppas behåller sin betydelse».

### *Eduard Tubin*

I kanske högre grad än någon av andra viktiga invandrade tonsättare representerar den estnisk-födde Eduard Tubin de problem som kan karakteriseras som den dubbla identiteten (se Larsson 1981, s. 32 f.). Tubin var redan en ledande tonsättare i Estland, utbildad vid musikakademien i Tartu (Dorpat) hos den uppskattade professorn Heino Eller och själv dennes efterträdare vid kompositionsprofessuren, innan han 1944 som så många andra brådstörtat flydde undan krigets fasor till Sverige, där han levde resten av sitt liv.

Han blev så småningom svensk medborgare, dock först 1961, och han levde ännu mera undanskymd än Holewa – medan denne kopierade noter i radions bibliotek, ordnade Tubin 1945–72 Drottningholmsteaterns orkestermaterial och skrev ut generalbasstämmor. Tubins musik hade också trögare portgångsföre i Sverige och mötte först mot slutet av hans liv en större och raskt uppflammande uppskattning. I Estland, däremot, hade han hela tiden betraktats som den främste estniske tonsättaren, ständigt konsulterad av de unga och med en rad stora beställningsverk.

Skälen till detta utanförskap kan vara många, men dit hör kanske Tubins egen försynthet, möjligen också, som Larsson påpekar, den estniska exilkolonins starka sammanhållning och värnande av »det egna kulturarvet och det egna språket». Här ligger ett av den dubbla identitetens problem. Tubins musik är, som många betydande tonsättares, »samtidigt internationell och djupt nationell» (Larsson 1981, s. 32), och däri ligger en annan dubbelhet som låg i tiden fram till seklets mitt men därefter i stor utsträckning bortföll i svenskt musiktänkande, alltså under Tubins svenska tid. Musiken bygger på en liknande syntes mellan djupt upplevd estnisk folkmusik, integrerad på ett sätt som inte är olikt Bartók och ännu mer Kodály (som Tubin mötte och tog intryck av). Hans tonspråk har släktskap både med östeuropeiska traditioner (Sibelius, Skrjabin) och 20-talsexpressionismen, dock inte så mycket schönbergskolans varianter.



Banden med hemlandet var som nämnts hela tiden starka, och det var i Estland som ett par stora musikdramatiska verk beställdes och uruppfördes med stor framgång: operorna *Barbara von Tisenhusen* (1968, uruppf. Tallinn 1969), *Reigi õpetaja* (*Prosten från Reigi*, 1971, uruppf. Tartu 1979), baletten *Kratt* (*Trollet*, 1940, bearb. 1960, flitigt framförd i Sovjetunionen). I de tio symfonierna (1934–73, en elfte hade vid dödsfallet endast en första allegro-sats) utvecklas ett alltmera fritonalt tonspråk som ofta söker sig tillbaka till den estniska folkvisan, så i den fjärde, *Sinfonia lirica* (1943, bearb. 1978). I *Symfoni nr 5*, »en närmast perfekt avvägning mellan utåtriktade, 'spelmansartade' drag och inåtvänt mediterande» (Hedwall 1983, s. 368), bygger mellansatsen på en gammalestnisk koral. I den nionde, *Sinfonia semplice* (1969), »rör han sig ledigare och vitalare än någonsin i sin klassicistiskt klara och folkmusikaliskt genomlysta tonvärld» (Hedwall 1983, s. 370).

Den senkomna uppskattningen har drivits på av landsmannen Neeme Järvis inspelningar av de tio symfonierna. Hans påstående att Tubin inte bara är Estlands störste symfoniker utan också Sveriges kan säkert diskuteras men väcker eftertanke och hos någon kanske dåligt samvete (The Gramophone, jan. 1989, s. 1135).

Den exemplariska illustrationen av den dubbla identiteten är Tubins stora *Pianosonat nr 2* (1950), av honom själv betraktad som »en skola för livet (ex. 4). Jag lärde mig att koncentrera mig på det väsentliga och att utelämna allt onödigt. Ingen barlast, inga upprepningar, varje not skall ha sin rätta plats» (Larsson 1981, s. 32).

Tubins första inspiration var enligt Larsson en stark upplevelse av ett praktfullt norrsken över Stockholms horisont någon gång hösten 1949 – en Aurora Borealis från Hammarbyhöjden, där Tubin då var bosatt. Larsson erinrar om att norrsken i estnisk folktrö är en magisk föreställning, en höjdpunkt i Kalevipoegs resa till världens ände i nationaleposet. Tubin sökte efter musikaliskt material att knyta samman himlafenomenet och folktron och fann det i Karl Tiréns utgåva av lapsk folkmusik, vars vetenskapliga värde Tubin jämförde med Bartóks arbeten. Två »vuoleh» kom till sin användning – det bör noteras att han nu i Sverige inte tillgrip estniska snarlika runosånger. Och resultatet av dessa komplexa sammansmältningar blev »ett av de intressantaste och mest tankeväckande musikverk som skapats i Sverige under vår tid» (Larsson 1981, s. 37).

Ex. 4: Eduard Tubin.  
*Pianosonat nr 2* (1950),  
inledningen.

Rubato e agitato  $\text{♩} = 66$ . (♩ ♩ ... ♩ = ♩)

8va

simile

*p*

### Glaser, Eysler, Deák...

Flera andra invandrade tonsättare har på olika håll och sätt kommit att spela viktiga roller i musiklivet. Till samma tidiga period hör den redan nämnde Werner Wolf Glaser (se även s. 345), som kom 1944 från Köln och bl.a. studier för Hindemith i Berlin via Danmark till Västerås och där varit stimulerande pedagog, musikkritiker och oerhört flitig ton-



sättare. Han har också med iver deltagit i estetiska samtal i tonsättarföreningen, radion och annorstädes. Den allmänna meningen om hans omfattande produktion tycks vara att den är ytterst solid, kanske i mycket baserad på Hindemiths lära och stil, men den blir inte lika flitigt framförd och kan inte sägas ha inlemmats i någon standardrepertoar, ej heller de operor som satts upp i Göteborg och Stockholm.

Ännu mindre blev det fallet med Johannes Dietz Degen, musikaliskt fostrad i Leipzig. Han kom till Sverige 1947 och blev lärare i Härnösand, där också han blev tongivande musikkritiker och bl.a. främjade intresset för den enligt honom försummade Ludvig Norman.

Den betydligt yngre Eberhard Eyser blev fördriven från sin födelsebygd i den del av Tyskland som tillföll Polen. Sin musikutbildning fick han i Hannover, där han satt som altviolinist i operahuset samt i Stuttgarts radioorkester. 1961 kunde han ta plats i Hovkapellet i Stockholm.

Trots en minst lika försynt profil har Eyser på ett helt annat sätt vuxit in i svenskt musikliv. Ingen utöver Werle har blivit så engagerat inlemmad i tillkomst och produktion av sina operor som han, men han har inte på långt när blivit lika uppmärksammas, heller inte genomlöpt en så hisnande utveckling utan hållit rätt troget fast vid ett ytterst finslipat, måttfullt modernt men utsökt musikdramatiskt tonspråk.

Det är huvudsakligen dussintalet operor i det mindre, ja ibland intima formatet som Eyser alltifrån starten 1970 mejslat ut, i flera fall med Axel Strindberg som högst införstådd librettist. Vadstena Akademien satsade tidigt på Eyser (*Drömmen om mannen*, 1972, följande somrar *Hjärter Kung* och *Sista resan*), Rotundan på hemmaplan har följt efter, och en rad utländska scener har satt upp hans operor. Särskild framgång hade *Abu Said* (1969, vid urpremiären 1976 kallad *Kalifens son*), som 1978 fick C. M. von Weber-priset i Dresden och sattes upp vid festspelen där. Inte minst anmärkningsvärd är den oftast kammarmusikaliskt raffinerade besättningen, högst varierande från minsta (*Sista resan* för två röster, klarinetten och tonband) till fullare spektrum.

Csaba Deák, jämnårig med Eyser, kom 1957 från det drabbade Ungern. Han var välskolad hemifrån men kompletterade kompositionsstudierna för Rosenberg och tog en teoripedagogexamen vid Musikhögskolan i Stockholm 1969 (han har varit lärare i skilda sammanhang). Han har med sitt gedigna kunnande kommit att betraktas som blåsinstrumentens tonsättare. *I 2I* (1969) för 10 blåsinstrument, slagverk och kontrabas, tillägnat infanteriregementet i Sollefteå, var det föredömliga divertimentot för den tidens ambitiösa regionmusikensembler och innehåller improvisatoriska element, utmynnande i en utstuderad kanon. Uppfinningsrikedomen belyses av det virtuost sammanfogade fonogramverket *Klarinettofoni* (1968) till Föreningen svenska tonsättares 50-årsjubileum, ett verk för fem klarinettister med ett halvdussin klarinetter (Deáks eget huvudinstrument) i varierande stämning och format i allehanda elektroniska förvandlingar.



Ett fonogram från 1990 med Deáks musik har fått sitt namn från orkesterverket *Vivax* (»livskraftig, långlivad»; 1982) som Svenska musikerförbundet beställde till sitt 75-årsjubileum. Utöver att vara ett av hans relativt fåtaliga verk för stor orkester, behandlad med rik klanglig fantasi, bygger det enligt tonsättaren på den ungerska zigenarviolinis- tens typiska spelmanér:

»Det kan förefalla egendomligt att jag använder ungersk musikstil för att fira det Svenska Musikerförbundet. Men [...] verket är ämnat som en hyllning till en yrkeskår vars uppgift är att förmedla ett språk som kan förstås långt över de nationella gränserna. Då blir det kanske rentav självklart att jag blandar in toner från ett land i vilket jag var född och växte upp, i musik som jag skriver i ett annat land, där jag nu lever och arbetar.» (Deák, Phono Suecia PSCD 32, 1990.)

En konsekvens av invandrarvågen var att flertalet svenska orkestrar under efterkrigstidens första decennier tog in rader av betydande instrumentalister främst från Östeuropa. Detta skedde till den grad att man under Sergiu Celibidaches glansdagar på 60-talet skämtsamt kallade radiosymfonikerna »rumänska filharmonin». Senare har vågen vänt så att framstående unga svenska stråkmusiker fyller inte bara svenska utan i ökat omfång även utländska orkestrar.





## ELEKTRO-AKUSTISK MUSIK (EAM)

Med en smula galghumor kan det hävdas att en av andra världskrigets skänker till Fru Musica var bandspelaren, ett alldeles nytt instrument som kanske mer än de flesta tidigare har ändrat musikens form och innehåll. Man räknar visserligen AEG-Telefunkens apparat på Berlins radioutställning 1935 som »världens första tonbandsapparat» (Eimert-Humpert, *Lexikon der elektronischen Musik* 1973), men det var snarare motståndarsidans stora behov av att kunna samla och bevara information som framtvingade den efter kriget svindlande snabba utvecklingen av denna mirakelmaskin.

I sin tur blev bandspelaren en väsentlig förutsättning för nästa födelseår, 1948, då ljudingenjören Pierre Schaeffer i fransk radio presenterade en första »concert de bruits» (»ljudkonsert»), bestående av inspelade ljud av ofta vardagligt slag. Han döpte denna ljudkonst följande år till *musique concrète* (konkret musik). Tillsammans med Pierre Henry skapade han verk som ett slags surrealistiskt konsthantverk, bl.a. *Symphonie pour un Homme Seul* (symfoni för en ensam människa, 1950).

Sverige visade tidigt intresse för detta nya ljudlandskap, redan 24 oktober 1952 gav Fylkingen en konsert under rubriken Konkret musik, »demonstration med inledande ord av Bo Wallner och Kjell Stensson» (Fylkingen 1933–1959, s. 71), där nämnda »symfoni» och andra verk av Schaeffer-Henry spelades upp samt Pierre Boulez' *Étude II*.

Mot denna franska innovation ställdes obetydligt senare vid en studio i Köln det tyska svaret med något som då kallades »elektronisk musik» och som i grunden byggde på att man med olika slags elektronisk bearbetningsapparat själv konstruerade sina klanger.

Det uppstod genast två konstnärliga läger kring dessa nya klangvärldar och kompositionsprinciper, och lika väntat smälte de efterhand samman och har också fått den samlande beteckningen »elektro-akustisk musik». Nästa både tekniska och konstnärliga etapp kom med datorn, som inte minst medgav betydligt snabbare processer än den första mödosamma »ljudslöjden».

Ill.: Tre unga tonsättare i EMS 1971, Bengt Emil Johnson framför Sten Hanson, och Lars-Gunnar Bodin (foto Lutfi Özkök).



Sverige kom alltså tidigt med i den hisnande utvecklingen, och detta beror sannolikt i hög grad på Måndagsgruppens öppenhet och nyfikenhet på det nya ute i musikvärlden. Men mycket av detta låg i tiden och kunde spontant dyka upp på oväntade sätt och platser, så också för svensk »eam» (den förkortning för elektro-akustisk musik som i jargongen blivit standard och för enkelhets skull också appliceras här). Åran av att ha varit allra först att spela på det nya instrumentet kan vara svår att utdela, men egentligen tillkommer den en kemiingenjör i Göteborg, Rune Lindblad. Han började komponera konkret musik redan tidigt på 50-talet med den tidens magnetofon, trådbandspelaren (det första verket *Party*, 1954). 1957 gav han med Bruno Epstein och Sven-Eric Johanson den första egenproducerade konserten, där publiken protesterade och krävde entréavgiften tillbaka.

Hambraeus har redan nämnts som pionjär, men han fick fara till Köln-studion för att framställa sitt verk *Doppelrohr*. Verket har »konkret» ursprung (det bygger på de udda partialtonerna från en av den tyske orgelspecialisten E. K. Rössler mensurerad ny orgelpipa; härtill Connor 1977, s. 491), men de relativt avancerade elektroniska manipulationerna är av den art som var Schaeffer främmande. Och Bo Nilsson satt i MalMBERGET och tillverkade per korrespondens det minutlånga stycket *Audiogramme* i Köln (Bergendal 1972, s. 189). När Blomdahl i *Aniara* 1959 inlemmade de uppmärksammade mimabanden som operahistoriens första elektronklanger, var det ju snarast »konkret musik», inspelad i en enkom därför uppriggad studio på radion, liksom Lidholm gjorde för sin balett *Riter* samma år.

Snabbt ordnade Sverige egna »instrument», om också först i blygsam skala. Pådrivande var Fylkingens medlemmar, och Gunnar Larsson kunde med den från Norge inflyttade Knut Wiggen som expert övertala ABF att 1960 installera en liten studio. Denna fick huvudsakligen betydelse genom sin kursverksamhet med redan berömda utländska fackmän som Ligeti, Koenig, Xenakis och Heiss (härtill Bodin 1985, s. 6). När Blomdahl blev musikradiochef togs avgörande steg, Wiggen blev chef för en 1965 öppnad elektronmusikstudio som alltsedan dess hetat EMS, först med en s.k. analogstudio som gemenligen kallades klangverkstaden och just erfordrade mödosam, tidsödande ljudslöjd.

Wiggen hade emellertid större visioner, slagkraftigt och provokativt framlagda i skriften *De två musikkulturerna* (1971). Titeln anspelar på C. P. Snows berömda teser om två andra kulturer, den humanistiska och den naturvetenskapliga. Tillspetsat ville Wiggen ersätta »den mekanistiska musiken» (vår traditionella konstmusiks klangvärldar) med en annan musikkultur. »Endast med elektroniken och datorernas exakthet och snabbhet kan man trolla fram de fascinerande ljudfenomen som kan tänkas komma att spela någon roll i framtidens musik.»



Han och hans medarbetare följde noga med utvecklingen, som särskilt i USA gick med rasande fart. Lejaren Hillers första datorkomposition, *The Illiac Suite for String Quartet* (1955), för denna efter våra nutida förhållanden monstruösa dator, var ett trevande första steg, och datorns möjligheter att syntetisera ljud ökade resurserna enormt. EMS i Stockholm blev också en av de första att (1970) installera en kraftfull dator inriktad just på elektronmusikproduktion, och mödosamt byggdes ny kunskap och ny musik upp med dessa 24 tongeneratorer som hyggligt snabbt kunde manipuleras till fångslande nya klanger.

Ett dilemma förblev tidsödande processer. Visserligen kunde EMS med rätta skryta med att Stockhausens klassiska *Studie II*, som krävde flera månaders tungt studioarbete i Köln 1954, på EMS kunde rekonstrueras på tre dagar. Men musikgenererande program var ett ständigt bekymmer, där Eysler, Kurt Lindgren, Maros och Tamás Ungvary och mera direkt programmerarverksamma som Michael Hinton, Erik Nyberg och Tomas Sjöland gjorde viktiga insatser. En konflikt mellan Wiggens ambition att främst leda en forskningsinstitution och tonsättarnas önskan att få komponera tillspetsades. Den blev dock efterhand överspelad genom nytillkomna tekniska resurser – och ökande kunskaper hos eam-tonsättarna, som nu ofta har sina egna små lådor hemma för ytterst avancerade ljudäventyr (frekvensmoduleringen, raffinerade synthesizers, MIDI-programmen o.a. har digitaliserat stora delar av musikproduktionen).

EMS blev ledfyren för utvecklingen och har efter överflyttningen till det s.k. Münchenbryggeriet fortsatt att ligga i internationell tät som studio. Men därutöver växte andra studior och möjligheter fram, särskilt inom pionjären Fylkingen själv, som 1969 kunde förvärva en liten biograf på Söder i Stockholm och under Lars-Gunnar Bodins och senare Sten Hansons ledning bli en dynamisk mötesplats för avantgardet. En mindre elektronmusikstudio (och andra resurser för alltmer eftersökt »multi-media-konst») byggdes in, och även Fylkingen kunde följa EMS till Münchenbryggeriet och ändamålsenligare lokaler.

Också Musikhögskolan i Stockholm fick genom kompositionsprofessor Lidholms aktion sin egen mindre studio 1972, där särskilt kompositionsklassen kunde tumla fritt, med Bodin som förste lärare, följd av Pär Lindgren, andra musikhögskolor har följt exemplet.

Rent allmänt kan det nu möjligen hävdas att eam har blivit ett självklart nytt »instrument» med nya klangvärldar för många både äldre och naturligtvis särskilt yngre svenska tonsättare. Likväl låg det en viss sanning i Wiggens tal om två kulturer; det finns lägerbildningar både bland tonsättare och alldeles särskilt bland musikvänner. En hel rad framstående tonsättare kan sägas vara praktiskt taget helt eam-verksamma och de har tvingats eller lockats söka sina egna kontaktvägar,



där den gamla konsertsalen är den minst frekventerade: »Vem vill gå på en konsert för att 'glo på ett par högtalare'?», skriver Bodin i »en praktiserandes betraktelser» (Artes 1983 nr 4). Samtidigt har en lång rad tonsättare med glädje accepterat det nya instrumentet, om också mest som ännu ett bland många andra.

I detta sammanhang är det lägligt att något skildra några av de mera eam-präglade tonsättarna. Dit hör en speciell grupp som varit ledande i att skapa en alldeles egen musikgenre och gett den dess numera accepterade internationella etikett: text-ljud-kompositionerna.

#### *Bengt Emil Johnson*

År 1968 inledde Fylkingen en uppmärksammas serie text-ljud-festivaler, där Bodin, Hanson och Bengt Emil Johnson framträdde med stor framgång i verk oftast »tillsnickrade» i EMS' klangverkstad. Johnson är kanske mera bekant som diktare och radioman – en framgångsrik förkämpe för ny musik, inte minst konsertserien och tidskriften Nutida musik, vars redaktör han var under flera år. Han började som pianoelev för Wiggen och introducerades då i avantgardets musik samt producerade egna pianoverk med starka drag av instrumental teater, men hans verbala virtuoskonster, en »konkret poesi», tog efterhand över. *Gubbdrunkning* (1964) – titlarna är ofta längre och underfundiga, i detta fall »Enmans gubbdrunkning i radio (generalens första besök med liter släpkoppel)» – var en form av diktsamling men med inlagd grammofoonkiva. Här började högtalarmusiken, och under de följande tio åren producerade han flera samlingar av text & ljudverk med raffinerad elektronisk förvandling, bl.a. *Nya släpkoppel* (1967), *Genom törstspegeln* (1969), »bland» I–III (1970), *In Time* (1978) och *Vittringar* (»As 'In time' goes by...»; 1978).

Senare har musikdominerade kompositioner åter övervägt, där ett inspirerande samarbete med sångerskan Kerstin Ståhl – en ledande exponent för nymodig röstbehandling och repertoar – särskilt kan framhållas, som i *Soliloquium* för soloröst (1977). I *Escaping* (1978) har en sopran (Kerstin Ståhl), en klarinettist (med flera klarinetter), dubbel-pianister och en slagverkare 65 olika tongrupper kallade »Minnen av sexton års komponerande» (Caprice 1174, 1979) att inom givna ramar men med stor medskapande frihet långsamt vandra igenom, medan en Buchlasynthesizer och bandfördröjning »behandlar» klangerna.

#### *Lars-Gunnar Bodin*

Lars-Gunnar Bodin har kommit att framstå som den ledande representanten för eam, även internationellt känd och erkänd (bl.a. vid Bourges-festivalerna i Frankrike sedan många år). Hans bakgrund som jazzmusiker, bildkonstnär och biokemist kan ha spelat en roll för den prä-



gel »av öppenhet och nyfikenhet, av gränsöverskridningar och samarbete mellan konstnärer från många områden, av experimentlust och pionjärglädje» som Bodin uppvisar (B. E. Johnson, Phono Suecia PSCD 50, 1990).

Hans betydande arbete i Fylkingen har nämnts, dit hör den instrumentala teater som då väckte sådant uppseende (se vidare nedan). Han var en av EMS' flitigaste nyttjare och blev dess verksamme chef 1978–89 med huvudansvaret för flyttningen till bryggeriet. Han har vidare gjort stora insatser inom Föreningen svenska tonsättare (FST) och STIM, samt varit en av drivkrafterna bakom den nya internationella eam-organisationen ICEM liksom i akademiens eam-nämnd (med dess »högtalarorkester» som han varit huvudansvarig för).

Få svenska eam-komponister har väl tagit så stora grepp om viktiga, ofta estetiskt-filosofiskt djuplodande uttryckssfärer eller uppvisat en så virtuos teknik som Bodin, med gränsöverskridande, multimediala verk som *Clouds* för bildprojektorer, sångare och eam-klanger (1976; 90 minuter långt, gjorda i musikhögskolans studio), stora text/ljudverk som *For Jon* (1977) och *For Jon III* (1982) eller »rena» eam-verk som *Traces I-II* (1970–71), *Mémoires du temps d'avant la destruction* (1982), *Notturno alla prima* (1991); *Wonder Void* 1990 är ett »radiospel».

Ex. 5: Lars-Gunnar Bodin *For Jon* (1977), början av partituret (Folkways Records & Service Corp.).

INTRODUCTION

1:ST FLARE

2:ND FLARE

FST 2+5

1:ST MALE-CHORD

2:ND MALE-CHORD

3:RD MALE-CHORD

ARAB 1



### Sten Hanson

Den tredje i vad som faktiskt var en kärntruppstrio är Sten Hanson, även han med diktarbegränsning, autodidakt som tonsättare. Som kollegerna fick han ta mycket aktiv del i administration, konstnärlig ledning och högst trivial produktionsverksamhet i Fylkingen, men han har också haft ledande internationella uppdrag och hemmavid i EMS' styrelse och 1984–93 som FST:s ordförande.

Från att som de nämnda kollegerna vara en ledande och lika underfundig text/ljudkomponist har Hanson i fortsättningen också komponerat renodlade eam-verk och även involverat instrument och röster, också utan tonbandsinstrumentet. Den politiska, ofta starkt samhällskritiska aspekt som denna trio kom att påtagligt företräda under 60-talet kan beläggas med verk som i titlarna antyder detta: *Che* («hommage till Guevara»; 1968), *Western Europe* (1969), *Revolution* (1970). Till detta har i vidgad omfattning kommit en ofta burlesk humor, som leken med de tre orden *How are you* (1969) eller den mera renodlade eam-flykten i *The Flight of the Bumblebee* (1982), science fiction-utflykten till Mars' små röda män i den omfattande *John Carter Song Book* (1979–85). De underfundiga *Wiener-Lieder* (1986) för sopran, piano och tonband har blivit något av en sammanfattning av sådana särdrag.

Bland andra gränsöverskridande konstnärer i detta sammanhang har Åke Hodell väckt stor uppmärksamhet också med en rad text/ljudkompositioner av en ofta lekfullt-anarkistisk och starkt samhällskritisk karaktär, bl.a. *Mr Smith in Rhodesia* (1970) och den humorfyllda *Spirit of Ecstasy, Racing car opera* (1977).

### Jan W. Morthenson

En tonsättare som mer än någon annan kom att omskaka den relativt sparsamma estetiska debatten i det oroliga 60-talet var Jan W. Morthenson. Han har studerat komposition (för Runar Mangs och Ingvar Lidholm, senare även för Heinz-Klaus Metzger) men också under vidsträckta resor eam (Koenig i Köln, Milano). Redan under 60-talets första år komponerade han radikala verk både för Fylkingen-kretsen och för Karl-Erik Welin. Fylkingen-verket *Wechselspiel I–II* (1961, nr II i Stockhausen-anda) är »ett så kallat mobilstycke, som består av ett antal lösa bitar att spela i valfri ordning» (Bergendal 1972, s. 174). För Welin har han skrivit grafiska blad – Morthenson har haft flera perioder med bildkonstnärlig aktivitet, bl.a. videoverk – som pianostycket *Courante*, orgelstycket *Some of these...* och *Pour Madame Bovary* (1962).

Sin estetiska ståndpunkt – efterhand befast genom djupgående akademiska studier i estetik vid Uppsala universitet – deklarerade Morthenson 1966. Men redan 1964 formulerades följande provocativa sats:



»lika nödvändigt [som för Monteverdi att bryta med nederländsk polyfoni] är det nu att bryta med den figuraltradition som utvecklats till ett lika meningslöst som oskönt hoppande på tangentrader och gripbräden». (Morthenson, artikeln »Non-figurativ musik» i NM 1963/64 nr 7.)

Hans egen nonfigurativa musik under denna period med Ligetis och Pendereckis stillastående klanger var uttalat radikal. *Coloratura III* (1963) »består av en enda klang (sammansatt av tio halvtoner och fyra mikrotoner) som är tänkt att undergå endast smärre förändringar» och *Coloratura IV* (s.å.) »är ett 5-6 minuters orkesterackord som bara ligger och flimrar» (Bergendal 1972 s. 175 f.).

Kring 1970 komponerade Morthenson ett antal eam-verk, de första svenska med datorstyrning (hos Data Saab, eftersom EMS ännu inte fått sin dator), av vilka bl.a. *Epsilon Eridani* och *Neutron star* (båda 1967) blivit klassiker. Den förstnämnda verktiteln avser enligt Morthenson »att initiera en speciell attityd till musiken: en känsla av distans, svåråtkomlighet, ett åskådande utan ängsligt emotionellt eller intellektuellt engagemang» (NM 1967/68 nr 3/4). Datorstyrd eam har fortsatt att vara viktiga komponenter i senare verk.

Hans musik fick nu en ny, estetiskt-filosofiskt underbyggd beteckning, metamusik, »musik om musik» som belyser den kris som då syntes hota hela musiklivet lika mycket som västerländsk kultur och samhällsbyggnad. Om Boulez kunnat föreslå att man skulle spränga operahuset, uppmanade Morthenson 1967 »Concert – go home!» (i nämnda nummer av NM). Men han valde att i stället »gå in i» bestående konsertformer och med sin metamusik ge alternativ. Dessa illustreras i en rad av uppmärksammade verk, bl.a. *Decadenza I* (1968) för orgel och tonband om kyrkans musik, *Colossus* (1970) för orkester om musikalisk massverkan, *Labor* (1971) för kammarensemble om musik som fysiskt arbete, *Morendo* (1977). Vidare kom stråkkvartetten *Ancora* (1983) om den västerländska kulturens sönderfall, blåskvintetten *Strano* (1984), samt 1984 (s.å.!) för elektroniska instrument, tonband och orkester om långt mera än »den sociala klaustrofobi Orwell beskriver» (Morthenson, Phono Suecia PS CD 26, 1988).

Kanske mest uppmärksammat blev *Alla marcia* för orkester och damkör från Frälsningsarmén (1973; se ex. 6 på följande sida). »Man kan säga att just det samhälleliga våldet, som militärmusiken är en del av, och en stimulansfaktor till, är själva innehållet i kompositionen» (Morthenson, NM 1973/74 nr 4), men det finns inbyggt långt fler estetiska komplikationer i de tre satserna med de talande titlarna »Germania», »Agnus Dei» och »Hymn of the US Marines». När damkören – på tyska – trosvisst stämt upp den sång vi känner som »Klippa, Du som brast för mig», som en körens dödskamp i orkestertumultet, följer i sista satsens totalmörker ett kaos med de av åtta stroboskopljus styrda frenetiska instrumentutbrotten. »Den totala terrorn har segrat. Ljuset tänds.» Verkan brukar vara mycket stark.

En dansk musikforskare med inriktning på estetik har i en betraktelse över svensk och dansk ny musik begrundat Morthensons roll:







»Morthenson har antytt en tolkning enligt vilken metamusiken är en konsekvens av modernismens egen utveckling, och han har låtit metamusiken framträda som uttryck för modernismens sent vunna insikt om omöjligheten i sitt eget projekt. Metamusiken och den kritiskt medvetna stilpluralismen är ett uttryck för det modernistiska universalitetskravets förfall och därmed för en ny krismedvetenhet hos modernismen själv.» (Søren Møller Sørensen 1993, s. 160.)

Kanske har merparten av den s.k. absoluta musiken – alltså inte funktionsmusiken eller programmusiken – mestadels varit metamusik, musik om sig själv. Morthenson tvingar lyssnaren att begrunda vad han lyssnar till.

### *Ralph Lundsten, Leo Nilson*

Ralph Lundsten valde den breda vägen i ett för många smalt medium. Denne norrlänning, inflyttad till Saltsjö-Boo 1958, har efterhand byggt upp sin egen elektronmusikstudio Andromeda och har skapat sin alldeles egna eam-värld. Flera hundra eam-verk har skapats, under 60-talets senare del ofta i samarbete med Leo Nilson (se nedan) och då gärna i ett slags 1968-protest mot samtidsproblem. Efterhand flödade stora verk med fantasifulle och fantasieggande titlar. Särskilt bekanta är en rad »nordiska natursymfonier» med ursvenska mytbildningar: *Strömkarlen* (1972; se plansch IX), *Johannes och huldran* (1975), *En midvintersaga* (1981), *En sommarsaga* (opus 257!, 1983) och *Trolltagen* (1984). Allehanda traditionella klanginslag (orgel, kör, slagverk, olika »keyboard»-instrument m.fl.) inlemmas i Andromeda-studios klangrymder, förses med raffinerade pop-art-omslag och erövrar opera- och balletscener och inte minst TV- och radiovärldar.

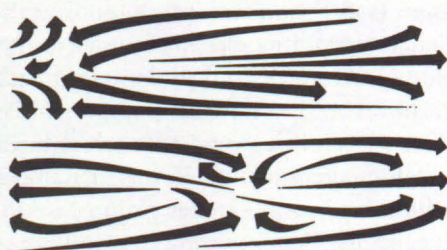
FST-medlemmen sedan tolv år Ralph Lundsten valde 1982 att lämna föreningen och i stället gå in i SKAP (populärauktorsföreningen), vilket kanske kan ses som en ståndpunktsdeklaration. Faktum är att Lundsten är en utomordentligt flitigt spelad och av många musikvänner, genom massmediernas beredvilliga medverkan, mycket omtyckt tonsättare med den elektro-akustiska musiken som huvudfåra.

Leo Nilson från Malmö blev i Stockholm musiklärare och organist men valde ändå eam som främsta uttrycksmedium, efter EMS, Fylkingen och Andromeda också med sin egen skånska studio Viarp (parallellt med en omfattande pedagogisk verksamhet i Malmö och Stockholm). Han har också producerat en betydande mängd eam-verk, med en egen karaktär av charmfullt musikantlygne och eftertänksam samtidskritik. *Viarp 1-5* (1971-76) döljer med saklig beteckning raffinerade klangstudier, andra titlar är betydligt mera måleriska (*Zoo - framtiden i våra händer*, 1978), rader av musik till dansgruppen L'Étoile du Nord eller *Dödsdansen* (1983) till Dramatens Strindberg-föreställning visar stor benägenhet att överskrida genregränser.

Ex. 6: Jan W. Morthenson, ur *Alla marcia* (1973), »metamusik för stor orkester, damkör ur Frälsningsarmén, stroboskop och tonband».

Här återges den första sången, med tysk text (s. 57 i partituret, Edition Wilhelm Hansen).

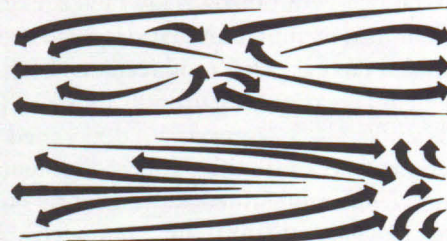




## ARS NOVA

Pildamsskolan  
månd. 7.10 1968 kl. 20

Kulturkvartetten  
"Elektricitet och tromboner"  
Jan Bark & Folke Rabe





## INSTRUMENTAL TEATER – HAPPENING

Fylkingen kom att spela en ledande roll inte bara vid införandet i svensk eam-musik utan också av den konstform som fick namnet instrumental teater. Två tidiga skildringar (av Torsten Ekbohm 1965 och Ilmar Laaban, NM 1968/69) ger den historiska bakgrunden och kommenterar de svenska bidragen till denna sant gränsöverskridande yttring av konstnärlig protest och smått omåttliga borgarskräckchocker.

Laaban pekar på incitament som »de elektroniska ljudkällornas genombrott, vilka i lydnad, snabbhet och precision överträffade allt som någonsin kunde åstadkommas av en levande musiker», den senares existensberättigande måste »sökas i hans förmåga till olydnad, skapande medverkan, i hans mänskliga närvaro och fysiska agerande på konserterpodiet förutom sin funktion som frambringare av ljud». Den grafiska, approximativa notationen, uppmaningen till improvisation, vädjandet till slumpen medverkade till att den musikaliska teatern tog form under 50-talet och raskt nådde Sverige.

Mera bestående element i denna estradform har väl skymts av vissa kvarblivande minnesbilder, som när koreanen Nam June Paik i Liljewalchs konsthall 1961 demolerade pianon (eller senare klippte slipsar på herrar i publiken), eller ännu mycket mera Karl-Erik Welins slintande motorsåg på Moderna museet kvällen den 6 mars 1964, cellofanflickan Charlotte Moorman i Ars nova i Malmö 1966 – hon spelade cello helnaken i en genomskinlig cellofanpåse. Det kan ifrågasättas om Laaban fick rätt när han säger att »den instrumentala teatern har kommit för att stanna», men beståndsdelar lever kvar både hos de musiker som bar upp den då och i verk av bestående värde.

#### *Karl-Erik Welin*

Det blev alltså Fylkingen som stod för mötesplatserna och inte minst ordnade att viktiga utländska aktörer togs hit. Andra tonsättare och artister deltog också, främst av alla Karl-Erik Welin, som denna tid blev något av sinnebilden för en skapande artist.

Ill.: (vänster sida, överst): Karl-Erik Welin och Leo Nilson demolerar ett gammalt piano på Moderna museet 6 mars 1964; (nedre t.v.) Welin framför *Composition 8* av Olov Martin Freed vid en happening 1963; (nedre t.h.) affisch från Ars nova i Malmö 1968 om musik av Jan Bark och Folke Rabe.



Welin kom orgelskolad av Carl Bengtsson i Malmö St. Petri till Alf Linder i Stockholm och till kompositionsstudier för Bucht och Lidholm. Hans orgelspel blev epokgörande och hade många inslag av instrumental teater redan i sina magnifika attityder. Särskilt blev han där en internationell auktoritet – tidigt i samarbete med Hambræus – för sättet att göra orgeln till en av den radikala musikens stora upptäckter som klangförnyare. Rader av verk specialskevts för och uruppfördes samt spelades världen över av honom.

Pianot blev snarare hans stora teaterkuliss, och hans uppfinningsrikedom i att spela allt från det traditionella till det mest oväntade – på, inuti eller varhelst eljest i pianot – blev en lika stor internationell exportartikel. Här inträffade malören som Laaban hänvisar till, och förutom att det inte alls var meningen att Welin skulle säga i sitt eget ben utan i flygelbenet (och att han faktiskt fick sjukskriva sig en tid för åsamkad skada) är det tänkvärt att läsa Laabans eleganta explikation av sammanhanget, den musikestetiska situation då det begav sig:

»Pianot – den tempererade skalans graderade universaltumstock, det borgerliga vardagsrummets nipperprydda kultmöbel, virtuostraditionens svartblänkande altare med en vinge, som reses symboliskt när gudstjänsten börjar, de västerländska kulturconquistadorernas karavell med svart piratsegel [...] I en komposition av La Monte Young, främste företrädare för den instrumentala teatern i kretsen kring Cage och förmedlande länk mellan honom och Paik, skjuts ett piano genom ett rum tills det stöter mot en vägg, brakar igenom den, skjuts vidare till nästa vägg, brakar igenom den också, fortsätter [...] Vilka oväder speglar sig inte – har inte ansamlat sig – i dess korpvingeglänsande yta! Den fruktansvärda instrumentala teater i två avsnitt som vi nyligen sett utspelas i kulturrevolutionens Kina ger oss en aning om det. Först de krasande handlederna på mästerpianisten som vägrade avstå från Bachs och Beethovens avskyvärda imperialistiska klanger, och sedan den tunt, sterilt-tempererat klinkande triumfen av det piano som förjagat ur Pekingoperan den traditionella kinesiska orkestern, denna efterblivna, barbariska relik från kejsar- och feodaltiden.» (Laaban, NM 1968/69, s. 26.)

Vad som kunde uppröra vanlig publik togs på stort allvar, t.ex. i Lidholms uppmärksammade *Poesis* (1963), där centrala avsnitt var skrivna med direkt tanke på solisten, pianisten Welin, bitvis ren happening.

Det säregna med Welin – bland annat säreget – är att han som tonsättare egentligen tog avstånd från denna tummelplats, med undantag för *L'essai du Pianiste* (1965), en polemiskt menad inscenering av en begravningsceremoni. I Lidholms skola lärde han sig att skriva regelrätt tolvtonsmusik, men snart blev hans musik »märkvärdigt diskret, lågmäld och enkel» (Bergendal 1972, s. 234). Han kunde kallas romantiker, men han återvände också alltmer till tonartspräglad tonspråk, med många reverenser till hans favoritmästare (som Monteverdi, Beethoven, Reger och självfallet Bach).



Ett typiskt krön blev *Ett svenskt requiem* (1976), helt obundet av dödsmissan eller dess musikaliska standardformer. Texten är Carl von Linnés brev till en vän vid dennes hustrus plötsliga död, och i Bachs efterföljd lägger Welin in koraler, men ur svenska korallboken, främst Brorsons med Linné samtida psalm »Jag går mot döden, var jag går», nottroget och korallharmoniserat framförd och borttonande avslutning efter körens på vokalen »a» avbrutna »amen». Welin hade ofta uttryckt oro inför sin egen död, 40 stillsamma klockslag i kammarmusikverket *Warum nicht?* (1964) symboliserar Welins förvissning om att han inte skulle överleva sitt fyrtionde levnadsår (vilket han dock gjorde, men död vid 58 års ålder).

### *Jan Bark och Folke Rabe*

I denna stundtals tumultpräglade musiktid, ofta med elektroniken och happening som »instrument», uppträdde ständigt nya tonsättarprofiler, som mer eller mindre aktivt engagerade sig i tumulten. Två aktiva jazztrombonister, som i ungdomen rivaliserat om speltillfällen, kom efter regelrätt kompositionsundervisning att bryta upp från det mesta och gå sin egen väg, ofta tillsammans. Det var Jan Bark (elev till Larson, Blomdahl och Ligeti) och Folke Rabe (med studier för Valdemar Söderholm, Blomdahl, Lidholm och Ligeti), som eftertryckligt slog igenom med en gemensam trombonkvartett, *Bolos*, enligt egen uppgift egentligen en exempelsamling på nymodiga speltekniker i ett nattstudiodioprogram i radion 1962 kallat »Tut i min lur».

Stycket antogs till Ung nordisk musik i Helsingfors 1963 och arrangerades då för podiebruk som en kvartett framförd av Kulturkvartetten, full av dråpliga teatraliska effekter, som basunen tacksamt tycks inbjuda till. Det blev strax en internationell succé och anledningen till en beställning av Warszawa-hösten av en ny kvartett, påpassligt kallad *Polonaise* (1965–66), vidare kom *Pipelines* (1968) och *No Hambos on the Moon* (1971). Ännu 1983 återuppstod Nya kulturkvartetten med det lika teatraliska *Narrskeppet*.

Även i egna verk har Bark och Rabe markerat avståndstagande till traditioner, med större eller mindre framgång för skrivna verk. Barks *Pyknos* (1962) antogs till samma UNM-vecka i Helsingfors, men orkestern vägrade spela vad som av musiker uppfattades som tekniskt svårt eller vådligt för instrumentet. Bark skrev andra okonventionella verk, som *Ost funk* (1963) för åtta jazzmusiker och tonband men också *IRK/ORK* (1970) för landets amatörorkestrar, bandmusik (särskilt efter arbete vid San Francisco Tape Center) som *Bar* (till FST:s jubileumsskiva 1968), TV-produktioner m.m.

Rabe har, som Bark, producerat sig förhållandevis sparsamt men bidragit med en annan förnyelse, körmusiken. Hans talkörsstycke *Pièce*



(Lasse O'Månsson; 1961), det flitigt sjungna körverket *Rondes* (1964), med högst ovana sång- och ljudsätt liksom anvisningar till »rörelse» i kören, och *Joe's harp/Munviga* (1970) har blivit standardverk för tidsmedvetna körer (se även s. 97 f.). I några bandmusikstycken, som *Va??* (1967), belyses övertonsspektra i minimalisttempo med den nyfikenhet som Rabe erinrar sig från början av sitt musikintresse inför övertonernas skiftande bortdöende i en pianoton.

### Arne Mellnäs

Denna nyfikenhet inför klangen har i hög grad också utmärkt en jämnårig tonsättare av betydenhet, Arne Mellnäs. Han anger själv von Koch, Larsson, Blomdahl och Wallner som sina lärofäder men har också sökt upp lärare som Blacher, Deutsch, Koenig och Ligeti under talrika utlandsresor. Även han for till Darmstadt och San Francisco (via Moskva, och möten med Denisov och Schnittke, samt en månad i Japan hos Takemitsu och Mayuzumi). Starka intryck smältes till olika legeringar i hans egen musik och kom avantgardet och elever till del.

Sålunda kan han hävdas ha varit en av de första som kom hem från USA med s.k. aleatorisk teknik (»slumpmässig», som tärningskast, efter latinets *alea*, tärning). Han började tidigt undervisa (1961–63 Stockholms borgarskola, därefter Musikhögskolan i Stockholm i musikteori, orkestrering och komposition). Som kontraktsanställd tonsättare vid EMS under pionjärtiden på 60-talet lärde han sig att bemästra materialet, komponerade en rad verk, bl.a. *Sick transit* (1964) för sångare, instrument och tape, *Intensity 6.5* (1966) som en hyllning till Varèse, en text/ljudkomposition *Far out* (1970) baserad på jazzsångerskan Laura Nyros röst, och *Riflessioni* (1982) för klarinett (Kjell-Inge Stevenson) och band. Han har därefter övergått till röst och instrument.

Ett decennium rådde aleatorisk frihet i många av hans verk, dock ofta blandad med stor exakthet. *Aura* för orkester gjorde stor succé och skandal vid ISCM-festen i Prag 1967 (Bergendal 1972, s. 171). Vid uruppförandet i Malmös Ars nova (1964) vägrade musikerna sticka håll på de ballonger (i papperspåsar), som i slutet skulle ge nymodiga slagverkseffekter, om de inte fick ersättning för biinstrument, så att nålförsedda konservatorieelever fick hyras in vid deras sida. Sten Bromans precisa, karakteristiska recension är värd att citera:

»Slutligen fick man höra någonting extra intressant: ett uruppförande av den 31-åriga svensken Arne Mellnäs' aleatoriska orkesterverk 'Aura' (atmosfär, utstrålning), beställt just för denna konsert och komponerat för Knutssalen [i Malmö rådhus] med orkestern spridd i tre grupper på vardera långsidan och en sjunde och större framför publiken vid ena kortsidan. Besättningen var dubbla träblåsare, horn och trumpeter, 3 basuner, celesta, piano, 17 stråkar och en spridd slagverksuppsättning trakterad av 4 man; därtill 12 flaskor och 15 ballonger, vilka sistnämnda knallexploderade i avslutningen.» (Broman, Sydsvenska Dagbladet 6/6 1964.)

Ex. 7: Arne Mellnäs, *Quasi niente* (1968, tr. 1970), partiturets första sida (Editions Peters).

Tonsättaren har beskrivit verket som »musik för ett mörkt rum, slutna ögon och en skön fätölj eller ett golv att ligga på» (cit. efter Bergendal 1972, s. 171).







Mellnäs' *Gestes sonores* från samma år (1964) är just »ljudande gester» för valfri orkesterbesättning, i tre delar med friheter och två exakt instrumenterade mellanspel – som man dock kan hoppa över, om man inte har föreskrivna instrument.

Den »styrda sluppen» (à la Stockhausen) fick sina kanske finaste skördar i Mellnäs' uppskattade körverk. *Succsim* (det rika skördeåret 1964) för blandad kör är en föredömlig exempelsamling på vad en skicklig kör kan åstadkomma utöver traditionell skönklang och med en ny ändamålsenlig notation. Men från mitten av 70-talet har ordning härskat i Mellnäs' raffinerat och spelvänligt utarbetade partitur, och en första storslagen summering av tidigare erfarenheter blev hans opera *Doktor Glas* efter Hjalmar Söderbergs roman på Kungl. teatern 1994.

#### *Vid sidan av eam och instrumental teater*

Vid sidan av kretsen kring eam eller instrumental teater finns i denna generation några andra, mycket mångsidiga tonsättare.

Efter musiklärar- och kyrkomusikerexamina samt Herbert Blomstedts dirigeringsklass vid Musikhögskolan i Stockholm gjorde Eskil Hemberg en rask och framgångsrik karriär som kördirigent, främst 25 år med Akademiska kören (ofta på världsturnéer) och blev körproducent (1963–70) vid Sveriges radio, därefter planeringschef vid Rikskonserter (1970–83) med en starkt utbyggd utlandsverksamhet som huvudpunkt. Efter bara några månader som FST-medlem blev han föreningens ordförande (1970–1983), ett val som snart visade sig vara ett lyckokast för föreningen (härtill Hanson 1993, s. 142). 1983 tog han nästa steg, som operachef på Stora teatern i Göteborg (1983–87), vilket följdes av motsvarande post på Kungl. teatern (1987–). Samtidigt var han sedan 1974 svensk president för IMC-sektionen, och blev även rådets världspresident (1989–93). Operachefens satsning på svensk musik har innehållit både gustaviansk (Kraus' *Soliman den Andra* och Hæffners *Electra*), och ny svensk (bl.a. Börtz' *Backanterna* i Ingmar Bergman-uppsättning och Lidholms *Drömspel* i Götz Friedrichs regi).

Mitt under denna mångsidiga administration har Hemberg flitigt komponerat upp emot hundratalet opus, med en ej oväntad tonvikt på vokalmusiken. Han är jämnårig med 60-talsgenerationen, men han debuterade redan 1958 och anknyter stilistiskt närmast till 50-talsgenerationens moderata modernister utan att ha haft någon närmare personlig eller ideologisk anknytning till dem. »På så sätt uppfyllde han väl det gamla kära kravet att FST:s ordförande inte fick vara för nära lierad med någon speciell falang inom tonsättarkåren. Hembergs flesta och bästa verk ligger inom vokalmusikens – och i första hand körmusikens – område.» (Hanson 1993, s. 142.)



Till körmusikens område hör kanske främst den okonventionella »mässa av i dag», *Messa d'oggi* (1968–70) för fem soliströster och blandad kör, som på ett tänkvärt sätt kombinerar kortmässans kyrie och gloria med Quasimodo-dikt och Hammarskjölds Vägmarken, med clustersats, barockcitrat (Buxtehudes *Missa brevis* o.a.) och finalen som en »kosmisk raga» (Hemberg, EMI E 061-34917, 1973).

Medvetenheten om musikteaterns krav visade Hemberg i sin lika okonventionella »köropera» *Love, love, love* (1973), också i kyrkkooperor som *Sankt Eriks krona* (1979).

Lennart Hedwall är ett faktotum av sällspord mångsidighet: kapellmästare vid flertalet musikteatrar, Örebro orkesterstiftelse och kammarorkester m.m., pedagog inte minst vid operahögskolorna i Stockholm och Göteborg, en tid Musikmuseets chef, efterhand alltmer verksam som insiktsfull musikskriftställare med stora monografier över Alfvén, Peterson-Berger, Den svenska symfonin, Birger Sjöberg etc. Denne gustavian både i skrift och vid cembalo eller hammarklaver, nu på väg in i en musikvetenskaplig karriär, har måhända själv något skymt sin relativt omfattande kompositoriska verksamhet, där modernismen slog igenom i tidiga, talrika orgelverk och där en fritonal stil har blivit måttfullare. *Canzona* (1965), skriven för Hedwalls ensemble i Örebro är ett ofta spelat och karakteristiskt verk, med dåtidstypiska punktuella inslag men framför allt fint spunna melodilinjer, som titeln antyder.

Den norskfödde Björn Wilho Hallberg, som efter Oslo-studier för Bjarne Brustad och Finn Mortensen (tolvtonsteknik) fortsatte i Stockholm för Blomdahl och Lidholm samt blev svensk medborgare, prövade aleatoriska grepp men vände snart mot moderatare tonspråk. Riksbekant blev han med den av nordiska operahus beställda operan *Josef* (Karin Boldemann; 1976), där jungfru Maria blir våldtagen av en okänd man, vilket väckte starka och blandade känslor.

Till unga tonsättare som nu sökte sin väg hör Johnny Grandert, som efter muskläraryxamen 1964 så småningom blev kommunal musikledare i Norrtälje. Han började med de stora gesterna och resurserna, med partitur kring metern höga, och med starka protester mot en ond värld. Snart blev han en genuin symfoniker i en fritt modern och framåtpåkande anda. I den mest bekanta *Symfoni nr 5* (1976) för stor orkester tänker han »i stora klanger och breda klångsjok och arbetar med sitt material över stora ytor, ofta kärvt och dynamiskt men också linjärt tydligt och tonalt moderat» (Hedwall 1983, s. 407).

Ulf Björilin, med studier för Igor Markevitch (dirigering) och Nadia Boulanger i Paris som avgörande impuls, valde en betydligt »bredare» men elegant utstakad väg, där Evert Taube (i omfattande samverkan med Sven-Bertil Taube) likaväl som Bellman och Drottningholmsmiljö intog massmedial hedersplats. Man kan därvid med saknad minnas



hans tidiga verk, som *Dos retratos con sombras* (Lorca; 1961) för alt och två slagverksspelare, uruppförda av Jolanda Rodio i Ars nova i Malmö som Björlin var med om att stifta (och namnge). Under 80-talet flyttade han till USA, där han också avled.





## 70-TALET - NÄSTA SKÖRDETID

Den grupp som i programhantering och musikskriftställerier förts samman består främst av en fyrväppling tonsättare som alla nått en stark egenposition: Sven-David Sandström, Daniel Börtz, Miklós Maros, Anders Eliasson. Till dem räknas gärna ytterligare några med något mindre genomslagskraft i det allmänna musiklivet, som Lars-Erik Rosell, Per-Gunnar Alldahl, Gunnar Valkare och André Chini. Det kan här inte bli tal om någon regelrätt genomgång av de enskilda, som alltid uppenbart individuella tonsättarprofilerna, bara antydningar och exemplifieringar.

*Sven-David Sandström*

Utåt mest markant har väl Sven-David Sandström varit, som från uttaland frikyrkobakgrund via musikvetenskapliga studier vid Stockholms universitet nådde Musikhögskolan och Lidholms kompositionsklass (1968–71), som han själv övertog 1986 (efter Gunnar Bucht). En flödande verklista inleddes med snart internationellt uppmärksammade kraftfulla verk, bl.a. *Disturbances* (1970) för brassextett vid ISCM i Graz 1972 och *Through and through* (1972, tillägnat Lidholm) för stor orkester, som gjorde succé vid ISCM i Amsterdam 1974 med själva Concertgebouw under Ernest Bour. Det senare verket består av en första aggressiv del i maximal tonstyrka och en andra i mildaste klanger, alltigenom en melodilinje som »har med religion att göra [...] en tro på någonting som är oförstörbart, som liksom kan täckas och ligga i allt tumult, men ändå är oförstörbart» (Sandström; cit. efter Bergendal, *Caprice* 1244, 1981). Ett framträdande verk är även *Culminations* (1976), »en elegant och händelserik musik», enligt Börtz »det ständiga sökandet efter tonen E» (Bergendal).

Ett viktigt element under denna period var spelet med kvartstons-differenser mellan instrument eller grupper, en av »störningarna» i *Disturbances*; andra är bleckblåsar dominansen hos en f.d. trumpetare Sandström, eller den religiösa tro som präglar mycket.

Ill.: Sven-David Sandström (foto från 70-talet av E.M. Myrberg).



Slagkraftigast är det storslagna *Requiem, De ur alla minnen fallna* (Tobias Berggren; 1979), till ofta chockerande drastiska texter om barnmorden i Nazi-Tyskland. I det avslutande Credo för enbart röster erkänner Sandström att han »verkliga [tar] ut svängarna och går på gränsen till det överromantiska» i ett tersflödande tonspråk som mera än tidigare präglat följande verk (efter Bergendal, *Caprice* 2015, 1982).

Hans mångåriga medverkan i den för ny musik viktiga Hägerstens motettkör under Ingemar Månsson märktes redan i det åttastämmiga körverket *A Cradle Song/The Tyger* (1978), och en rad körverk främst av sakral prägel har följt, i flera fall uttalat liturgisk. Men det starka musikaliska uttrycket präglar all denna mångskiftande musik.

### *Daniel Börtz*

Daniel Börtz, från Osby i Skåne, började med violinspel och musikteori hos John Fernström i Lund innan han kom till Rosenberg (1961–63) och så Musikhögskolan, som violinist och i kompositionsklassen i skarven mellan Blomdahl och Lidholm (1962–68). Han lärde sig eam-hantverket i Utrecht och har mer eller mindre dolda tolvtonsserier insmugna i sin musik, men ett genomgående drag är kanske snarast en sen expressionism, inte utan senromantiska inslag men i ett integrerat tonspråk bortom skolbildningarna.

Även Börtz har en flödande produktion, tio symfonier (som heter *Sinfonior 1–10*, 1973–92), i princip med ensatsiga formkoncept – »han undviker satspauser i sina symfonier då dessa skulle avbryta den symfoniska processen» (A. Nilsson, NM 1993 nr 2) – och där den sjätte tillfogar en hög lyrisk sopran med Shakespeares 64:e sonett, en serie med elva *Monologhi* för allehanda soloinstrument, en tidig trilogi över Kafka-texter, tre »nattstycken» (*Night Winds* för vokalkvartett, *Night Flies* för mezzosopran och kammarensemble, *Night Clouds* för stråkorkester 1972–75), flera stråkkvartetter, en rad körverk, flera kyrkooperor och som ett sent krön den av Ingmar Bergman iscensatta operan *Backanterna* med uppmärksam premiär på Kungl. teatern 1992.

I texthäftet till den inspelade operan samtalar Börtz med Carlhåkan Larsén om upprinnelsen, samarbetet, om dramatis personae, om röster och roller, om musikens grundvalar, om hur operan »hänger mer ihop med sinfoniorna – än med mina tidigare vokalverk». Hans slutsats låter närmast som ett credo om det sena tjugonde seklets musik:

»Jag har inte behövt 'förenkla' mitt tonspråk [...] I grunden handlar det om tre ting. Ett harmoniskt fundament. Rytmsk obevklighet. Melodins förlösning. Hela bredden och räckvidden från cluster till C-dur. Och den uttrycksfulla människostämman» (Börtz, *Caprice* 22028:1-2, 1993).



### *Miklós Maros*

Miklós Maros är en av flera ungerska tonsättare som valt att flytta till Sverige, dock inte fördriven 1956 utan av Ligeti uppmanad 1968 att efter grundlig utbildning i Budapest söka sig vidare till Stockholm, med Lidholm som förlösande lärare. Han har kommit att bli en stöttele i FST och har med sin Maros-ensemble (med hustrun Ilona Maros som virtuos koloratursopran) uruppfört mängder av ny svensk musik och tillägnat sig en repertoarkännedom om ny svensk musik som sannolikt överträffar de flestas.

Som pedagog har han verkat vid EMS (1971–78) och Musikhögskolans i Stockholm studio (1976–80), vilket satt föga spår i hans egen musik, där dock »live»-inslag med andra instrument visar behärsksningen av mediet – *Manipulation I–V* (1976–84) för sopran, fagott och cello, sopran och cittra respektive trumpet. Det är snarast en utomordentligt mångskiftande instrumentalkombination som präglar hans verklista, men också långa rader av vokalverk, särskilt som väntat med sopranrösten som bärare.

Tonspråket är »en kombination av välgrundade traditionella element och experiment med vår tids nyare tekniker» (Peterson 1988, s. 126), och i de större verken som de båda symfonierna (1974, 1979), en *Sinfonietta* (1985), en rad solokonsertter eller concerto grosso-typer uppstår betydande konstnärliga resultat.

### *Anders Eliasson*

Fastän yngre än de nämnda tre hann Anders Eliasson ifatt dem under åren 1966–72 i Lidholms kompositionsclass. Med suveränt oberoende har han lyckats ägna all sin tid åt att komponera, med ackuratess leverera talrika beställningar och skapa en inte numerärt överväldigande men konstnärligt osedvanligt homogen och genomtänkt svit av betydande kompositioner.

Utifrån en tolkning av begreppet logos som att »varje handling är på något sätt en kulthandling, ett slags religiöst arbete, i vid bemärkelse» (B. E. Johnson, *Caprice* 1070, 1976) tillägnade sig Eliasson bl.a. genom en svit av nio *Disegni* (»teckningar») för olika instrumentgrupper (bl.a. fyrhändigt piano, cello och xylofon 1974, stråkkvartett 1975 och brasssextett s.å.) en sällspord insikt i instrumenthantering som underlag för större verk med avancerat estetiskt innehåll.

Tidiga framgångar som *Canti in lontananza* (1977) och *Canto del vagabondo* (»till minne av Carl von Linné», 1979) kröntes av den först 1986 fullbordade drygt halvtimmeslånga första symfonin, som kallats »ett av 1980-talets viktigaste svenska symfoniska verk» (*Caprice* 21381, 1990), och därefter har en rad lika genomtänkta och genomlysta verk



tillkommit, bl.a. *Ostacoli* (1987) för stråkorkester, som enligt den framstående saxofonisten John-Edward Kelly har en »på en gång intim och överväldigande» verkan och väcker frågan: »hur kan ett stycke vara så 'modernt' och samtidigt så direkt tillgängligt, så djupt gripande i uttryck och samtidigt så hårt disciplinerat?» (Kelly, *Caprice* 21381, 1990). Andra verk är *Intermezzi* («omaggio a Ligeti e Lutosławski» 1988; för KammarensembleN), vidare tredje symfonin kallad *Sinfonia concertante* (1989), som har en altsaxofon som orkesterns värtaliga samtalspartner, *Quartetto d'archi* (1991) och *Concerto* (1992) för violin och stråkar.

Hans skapande uppvisar alls ingen förkärlek för bisarr instrumentation, vilket antyder en viktig aspekt av hans musikaliska etik. Att leva upp till följande värdesättning är ingen dålig fortsatt utmaning:

»Viktigt för Eliasson är mycket mindre *ljudens* värld än *idéernas*. Det är f.ö. just p.g.a. rikedomen hos och den grundliga behandlingen av hans musikaliska idéer som hans röst har blivit en av de dominerande inom nutida svensk musik.» (Kelly, *Caprice* 21381, 1990.)

#### *Rosell, Alldahl, Valkare, Chini*

Lika högstämda kommentarer möter inte Lars-Erik Rosell, med studier i orgelspel och komposition för Lidholm (1968–72), själv lärare i kontrapunkt i Stockholm sedan 1973. Till en del förklaras det väl av att han ägnat stort intresse åt sitt huvudinstrument orgeln, där en betydande och uppskattad *Orgelkonsert* (1982) bildar en höjdpunkt, och åt kyrkomusik. Från en viss minimalistisk anstrykning efter amerikanska intryck har hans senare kammarmusik och andra större verk vidgat perspektivet och stärkt hans anseende.

Snarlik hållning har Per-Gunnar Alldahl, solistdiplom i orgel och Lidholms kompositionsundervisning (1968–70), själv lektor vid Musikhögskolan i Stockholm (1971–). Hans musik för kör dominerar, lekfullhet och pedagogiskt handlag präglar vad han skriver, och folkmusiken inlemmas på underfundiga sätt i bl.a. *Bruspolska* (1972) för nyckelharpa, mungiga och fotstamp.

Gunnar Valkare bedrev också piano-, orgel- och kompositionsstudier i Stockholm (1963–69) och verkade under 60-talet som organist samt komponerade provokativ musik med relativt traditionellt tonspråk (*A Study in the Story of Human Stupidity* för orkester 1967, *Från mitt rosa badkar* för orkester, kör och rockgrupp 1971). Han bröt sedan upp, i dubbel bemärkelse, och for till Östafrika för att också studera dess musik.

André Chini, 1975 invandrad fransk oboist med kompositionsstudier för bl.a. André Jolivet, har varit konstmusiken trogen och försett den med en rad verk bl.a. för sin egen ensemble Euterpe, som han lett med stor framgång. Han har komponerat balettmusik för koreografen



«commencement de la tige  
de la tige avec S. Boule en début pp»

Violini II  
Amplif: #

1) Tenir l'accord et frapper  
légerement avec la boule  
en laissant au début appuyé de façon à obtenir une note très aigüe et la note de base de l'accord.

2) Tenir l'accord et frapper  
légerement avec la boule  
en laissant au début appuyé de façon à obtenir une note très aigüe et la note de base de l'accord.

3) SuperBoule avec des  
saccades sur le sol/frapper un autre  
avec chaque "ampoule"  
Commencer vite et ralentir

Violini II  
Amplif: #

1) Tenir l'accord et frapper légèrement  
avec S. Boule en laissant au début appuyé de façon à obtenir  
une note très aigüe et la note de base de l'accord.

2) Tenir l'accord et frapper  
légerement avec la boule en laissant au début appuyé de façon à obtenir  
une note très aigüe et la note de base de l'accord.

Alto II  
Amplif: #

1) Tenir l'accord et frapper  
légerement avec la boule en laissant au début appuyé de façon à obtenir  
une note très aigüe et la note de base de l'accord.

2) Tenir l'accord et frapper  
légerement avec la boule en laissant au début appuyé de façon à obtenir  
une note très aigüe et la note de base de l'accord.

Alto II  
Amplif: #

1) Tenir l'accord et frapper  
légerement avec la boule en laissant au début appuyé de façon à obtenir  
une note très aigüe et la note de base de l'accord.

2) Tenir l'accord et frapper  
légerement avec la boule en laissant au début appuyé de façon à obtenir  
une note très aigüe et la note de base de l'accord.

Ann-Cathrine Byström, och hans naturintryck i det nya nordliga hemlandet har avsatt färgskimrande verk som *Cristallisations* (1978) för preparerad gitarr, stråkar och dans och *Norrskjen* (1979) för orgel och stråkar – en skildring av detta himlafenomen, där stråkarna, placerade i en halvcirkel, genom kontaktmikrofoner förstärks och trakteras både med stråke och liten klubba till ett diskret färgsprakande skimmer. *Cristallisations* var inspirerade av »de fantastiska ljud som [i Sverige] hörs överallt under vinter och vår», som av »små, små isbitar vid sjökanterna», »snön som faller eller ljudet från istapparna, som droppar och går sönder med en torr och klar ton» (Chini, NM 1981/82 nr 4, s. 45).

Ex. 8: André Chini, *Norrskjen* (1979), inledningen, med i partituret rentav visuell skildring av norrskensvägor. (Edition Suecia.)





*Scenbild ur Hans Gefors' opera CHRISTINA (1986), med Margareta Hallin och Birgitta Svendén (foto E. M. Rydberg).*



## NYA NÄTVERK I EN »POSTMODERN» MUSIK

Till sitt 75-årsjubileum 1993 satsade Föreningen svenska tonsättare (FST) ambitiöst på att i fyra digra volymer bl.a. beskriva »det praktiska tonsätteriets historia» (Hanson 1993) och »tonsättarens val» (Billing 1993), den senare med texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism. Denna ofta starkt kritiska genomgång av »estetik och ideologi bland svenska tonsättare under 1900-talet» (Billing 1993, s. 8), har som utgångspunkt att »det konstnärliga skapandet [kanske kan] betraktas som ett komplicerat, flerdimensionellt nätverk av valsituationer». Därvid sägs med rätta att »tonsättarens val är inte bara inommusikaliska val; musiken är inte bara musik».

Läsaren hänvisas till dessa texter. De tonsättare i detta föregivet postmoderna svenska musikliv som avslutningsvis får exemplifiera 1900-talets sista decennier har säkert upprättat nya nätverk både inommusikaliskt och i/till det omgivande samhället, och några tendenser kan förmodligen redan skönjas. Bergendal (1987) ser två nya faktorer som kring 1970 började få starkt inflytande på den nya svenska musiken: en hel generation svenskar hade vuxit upp med rockmusiken, och ett antal tidigare rockmusiker med egna idéer om musikens funktion, form och ljud började skriva sin musik. Den andra faktorn var EMS och det nya instrument som därmed skapats.

Det lilla urval som här presenteras bygger i någon mån på två »inommusikaliska» urvalsprinciper: de är medlemmar i FST, ett nålsöga som endast passerar av sådana som av föreningen anses vara just tonsättare, och de har fått monografiska CD-skivor utgivna i FST:s Phono Suecia-serie, ännu ett nålsöga.

En intressant och svår genomförbar distinktion mellan problematiserad respektive tillämpad komposition, den senare oftast steglöst glidande över i underhållningen (Billing 1993, s. 105), placerar Sven-David Sandström och Anders Eliasson i den senare och i den stränga kontexten kritiserade kategorin, medan i den förra namnges Ole Lützw-Holm, Jan W. Morthenson, Peter Hansen, Christer Lindwall, Lars



Hallnäs, Chrichan Larson och Lars Sandberg (Billing 1993, s. 106). En nyansering skulle enligt Billing kräva en modell med tonsättare som Henrik Strindberg, Pär Lindgren och Mikael Edlund i en tredje kategori – skada dock att denna tredje kategori inte definieras, eftersom just de tre uppvisar intressanta profiler.

Mikael Edlund hör till dem som först valde rock'n'roll som uttrycksform, därefter musikvetenskapliga studier (Uppsala 1970–72) och först därpå Musikhögskolan i Stockholm. Det kunde vara frestande att här utläsa orsaker till att han därvid sökte »verktyg, som både medgav djupsinnigt tänkande och förmådde förmedla den personliga och fysiska närvaro i musiken som är så typisk för rock och jazz» (Dahlstedt, Phono Suecia PSCD 20). Hans stråkkvartett *brains and dancin'* (1981) väckte stor uppmärksamhet och disciplinfordrande spelglädje, och dess plasma av »komplicerad polyfoni» och »intensiva dansrytmer» återfinns senare i en sparsam verklista (14 verktitlar, 1994) i mindre besättningar men med utomordentligt precisa tankar och notationer. *Ajar* (1988–91) är det första stora orkesterverket.

Pär Lindgren representerar en utveckling som kanske samlar dessa föregivet postmoderna flöden men egentligen vänder den förväntade strömmen: han började som rockfantast men fortsatte med gitarrpedagogexamen (Framnäs) och kompositionsstudier i Stockholm. Han blev därpå själv lärare vid musikhögskolans elektronmusikstudio, där han fostrat rader av eam-aspiranter. Och så, efter ett antal eam-verk – där också rocken satt spår i *Elektrisk musik* (1978; se Gefors, NM 1980/81 nr 3), med *Houdinism* (1984) som krön och samtidigt slutpunkt – har Lindgren främst blivit en sofistikerad instrumentaltonsättare.

Med som flera andra unga tonsättare starka intryck av Ferneyhough uppvisar han en påtaglig teknisk färdighet och mångsidighet. Han både kunde och vågade i ett tidigt orkesterverk, *Texture* (1977–78), hylla och vidareutveckla Mahler, och han har skrivit en rad andra stora orkesterverk samt kammarmusik med påtaglig accent på blåsinstrument.

Kollegan Hans Gefors har tänkvärt antytt hans processutveckling: man kan »alltid se avtrycken av hans studioerfarenheter i instrumentalmusiken». »Datorn är redskapet för att äntligen få veta hur komplexa förlopp låter innan de uppförs» – så mycket naturligare för en ung generation född med högtaleri och datorer –, och då »drömmer [han] om den genomskinliga, komplexa musiken. Han menar att modernismen efter sin inledande fas nu kommer att arbetas in i traditionen och att de mer och mer kommer att verka befruktande på varandra» (Gefors, Phono Suecia PSCD 21, 1992). Ett exempel är *Brutet ackord* (1981) för stråkorkester:

»bakom stycket finns ett mycket strängt formellt schema, planerat i ett datorprogram som ger [Lindgren] möjligheten att testköra musiken i den digitala synthesi-



zern [...] På så sätt har han kunnat få fram en elektronisk förlaga, en lite kantig modell att betrakta när han tar itu med att omsätta det hela för stråkorkester.» (Jennefelt, NM 1980/81 nr 4.)

Så tänker och arbetar alltså den postmoderne tonsättaren.

Det stora orkesterverket *Fragment av en cirkel* (1989) framstår som en logisk följd: dessa Leonardo da Vincis studier av vattnets virvlar och rörelser är med den stora orkesterapparaten skrivna »med lättheten av en konstruktion i balsaträ». En syntes av allt detta kan tydligen uppnås.

Om Anders Hillborg också har en bakgrund i improvisationsmusik, kommer därtill körsångarerfarenheter före kompositionsstudierna. Kaipanen (Phono Suecia PSCD 52, 1992) ser »något gemensamt 'hillborgskt'» bl.a. i »förkärleken för långsamt föränderliga, slingrande fält» som verkar vilja »plöja igenom de egna möjligheternas förråd, innan de förstörs antingen genom att de förflyktigas eller stiger, dynamiskt, över sina bräddar».

Det är inte svårt att lyssna in sådana expressiva ytterligheter i flera av Hillborgs verk. Dit hör *Celestial Mechanics* för 17 solostråkar och slagverk (1983–85), där varje instrument har sin egen mikrotonala stämning till märkliga samklanger. I det stora orkesterverket *Clang and Fury* (1985–89) har tre orkestergrupper olika ettstrukna *a*:n (431, 440 och 449 Hz), men efter »en stund börjar lyssnaren betrakta detta som normalt», fast bisarrt. Den uttrycksstarka violinkonserten (1990–92), liksom *Strange dances and singing water* för den virtuose basunisten Christian Lindberg och orkester, bekräftar expressiviteten.

Hos Thomas Jennefelt spåras varken rock eller datorglädje, däremot en närmast poetisk sans för relationer mellan ord och ton, kanske naturlig för en professionell körsångare (Eric Ericsons kammarkör). Han har skrivit ett förhållandevis stort antal körverk som hör till det intressantaste nu (*Warning to the Rich*, 1977, blev ett snabbt genombrott), och i den stora körcykeln *Dichterliebe I–X* (1990) för 6 soloröster och blandad kör har han på ett överraskande sätt tonsatt sådana dikter av Heine som Schumann förvandlade till odödliga solosånger, men som här ses i andra perspektiv (»Im wunderschönen Monat Mai» blir fasa och vanmakts kärleksnöd, »Aus meinen Tränen» växer ruttna blommor och näktergalen klingar brutal osv.; se Hellquist, Phono Suecia PSCD 68, 1993).

Även om Jennefelt har finstämda instrumentalverk (*Musik till en katedralbyggare* för fem instrument kring en svit målningar av Kjell Åslund 1983–84, stråksextetten *Svarta spår: Musik*, 1990) och orkesterverk som *Musik vid ett berg* (1991–92), pekar flera verk redan mot en förutsebar inriktning på musikdramatik. Radiooperan *Albert och Julia* (Stagnelius; 1987) kunde ses som »ett spel mellan himmel och helvete» (Tobeck, NM 1987/88 nr 3), *Gycklarnas Hamlet* (P. C. Jersild; 1990) blev en



stor framgång på Stora teatern i Göteborg. Paradoxalt nog hävdar Jennefelt att »Gycklarnas Hamlet är mitt största orkesterverk», med »många rent instrumentala partitursidor» (Phono Suecia) – föreningen ord-ton fungerar.

I Anders Nilsson framträder åter en tonsättare med improvisationsmusikbakgrund, som dock inte är direkt påtaglig i den ytterst konstfulla och musikantiskt medryckande musik han komponerat efter grundliga studier för Eklund, Bucht, Mellnäs och som komplement Berio och Ferneyhough. En höst i Paris vidgade vyerna ytterligare, och Nilsson har producerat sparsamt men målmedvetet vidare. Han har därutöver skrivit genomtänkta verkanalyser av kollegers musik och varit driftig sekreterare i svenska ISCM-sektionen.

Den magnifika orgelkonserten (1987–88), som inspelats med Erik Lundkvist (Phono Suecia PSCD 53, 1993) balanserar säkert en traditionell tresatsighet och tematiskt arbete utifrån ett inledande ackord mot en raffinerad orkesterklang och dramatiskt utspel mellan solist och orkester i en utpräglat diatonisk harmonik och synnerligen pregnant rytmik. Huvudintrycket är likväl den säkra behärskningen av ett högaktuellt modernt tonspråk bortom ytterligheter.

Som vidare belysning av den stilpluralism och samtidigt självklara valfrihet som numera tycks råda kan nämnas den utveckling som Henrik Strindberg genomlöpt, från källarrockband över den professionella Ragnarök-gruppen till kompositionsstudier i Stockholm. Hans elgitarrprojekt (med Lars Åkerblom) utvecklades bortom rockstilar, och hans egen musik sökte sig raskt fram till en egen stil – med bl.a. *Midsummer* (1987) för 2 tromboner, sopran, 2 elgitarrer och 2 celli. Orkesterverket *I träd* (1988/89) och *Etymology* (1990) för kammarensemble har både inspirerats av och förfärdigats med hjälp av datorer.

En framgångsrik karriär har fört Jan Sandström från kompositionsstudier för Bucht till kompositionsläraryrket vid Musikhögskolan i Piteå, och i en musik inte utan bakgrund i amerikansk minimalism, utbyggd till ett färgstarkt tonspråk, har framgångarna hopats. Ett konsertant drag kan ofta skönjas, som i *A short ride on a motor Bike* (för trombon med orkester, 1989, eller med tonband, 1990), liksom en trombonkonsert (1988–89) och en trumpetkonsert (1987), *Emperor's chant* (för orkester, 1993, för trombon och orkester, 1993–94). En rad vokalverk, bl.a. för kör, visar starkt intresse för ord-tonrelationer och kan få massverkan som i *Skuggsjön* (1987), en kantat för 1 000 korister, kammarkör och blåsorkester. I operan *Bombi Bitt* (1991–92) tillfogas orkestern musettedragspel och ackordion för ökad färgglädje. En spontan dagstidningsrecension ger en träffande tonsättarkarakteristik:

»Längre bort från den högbrynta modernismen kan man inte komma. I *Wahlberg-variationer* [1990; en resumé av impulser som en parisisk samvaro med målaren Ulf



Wahlberg givit honom], för violoncell och blåsarkvintett är Sandström en alldeles obekymrad musikanter med sinne för träffande detaljarbete: en bil som inte startar, signalhorn, jazzklubbsövningar, en apas rörelsebetende och 'figurer med spetsiga näsor', allt reminiscenser av Wahlbergs öppna ögon. Här löses inga världsgåtor men man blir glad av musiken.» (Carlhåkan Larsén, SDS 6/7 1994.)

Hans Gefors, kompositionsprofessor vid Musikhögskolan i Malmö sedan 1988, är (trots talrika instrumentalverk) den utpräglade operatonsättaren, med kammaroperan *Poeten och glasmästaren* (Lars Forssell; 1979), helaftonsoperan *Christina* (Forssell; 1986) och den lika fullskaliga *Parken* (Gefors efter Botho Strauss; Wiesbaden 1992). Genom underfundiga citat och allusioner till tidigare operastilar skapar Gefors ett eget tonspråk med stark dramatisk atmosfär.

En stötspelare i Malmö, vid Musikhögskolan, i Ars nova och i den estetiska debatten, är Johannes Johansson, främst kyrkomusikerutbildad och med kompositionsstudier. I hans rika produktion dominerar orgel- och sakralmusik, t.ex. Bach-funderingar som *Fünf Bagatellen über BACH* (1985), *Einige Veränderungen I-II* (1984–85) för oboe och orgel i ett helt modernt tonspråk. Men verk som *Om den frånvarande strukturen* (1984) för 6 instrument i 3 rum visar ett ytterst genomtänkt förhållningssätt till dagens tekniker och estetiker. I arbetet med ett eget »datoriserat skissblock» kallat Composer's Sketchpad kunde Johansson 1992 med Ensemble Ars Nova uruppföra *Anteckningar från Hesiodos hemkomst* för kammarensemble och tonband.

Samma genomtänkta förhållningssätt kan i högsta grad iakttagas också hos Lars Sandberg, som efter studier i Stockholm tillbragte en längre tid i Paris (Xenakis), vilket kan skönjas i den ytterliga precision som utmärker hans sparsamma kompositionsföråd. De intrikata rytmiska krav och dynamiska differentieringar han förelägger musikerna i verk, som ofta ges olika versioner – *Efter-klang (över ett fragment ur Adagio h-moll KV 540 av W A Mozart)* (för piano 1990, orgel 1990–91, för kammarorkester s.å.) – kan onekligen betecknas som »komplikerad komposition» (Billing 1993).

Huvudpersonen bland dessa företrädare för komplikationsmodeller, Ole Lützw-Holm, född i Köpenhamn men utbildad i Stockholm för Bucht, fortsatte i sex år hos Ferneyhough och Klaus Huber i Freiburg och visar en obestridlig säkerhet och precision i sina partiturer.

Ett belysande exempel på vilka komplikationer som hans verk skapar är *L'ieu d'ad Orgue* (1979–80) för orgel och tonband som snarast är ett ensemblestycke. För de inte mindre än 300 registreringsväxlingarna i första satsens tre minuter krävdes sju medverkande registranter, »som måste känna orgelstämman lika väl som organisten» (Hans-Ola Ericsson om urupförandet, NM 1981/82 nr 4, s. 39).



En lärogång inte så olik Lützow-Holms genomgick Hans-Ola Ericsson, parallellt med framgångsrika orgelstudier efter Torsten Nilssons grundliga förberedelser, nämligen hos Huber och Ferneyhough i Freiburg samt hos Nono (1984). Orgelspelet har han fortsatt med stor framgång, numera som orgelprofessor vid Musikhögskolan i Piteå. Han har komponerat många och betydande orgelverk, men störst uppmärksamhet har ägnats det Messiaen-inspirerade *Melody to the Memory of a Lost friend*. Han beskriver tillkomsten:

»Efter 6 månaders arbete hade jag utarbetat en 192-tonsserie, som är uppbyggd av tjugofyra 8-tonsockord i olika transponeringar; en melodi med ett omfång av 5 oktaver med 18 olika intervallmöjligheter, där varje intervall är fastlagt genom bestämda talproportioner.» (Ericsson, Caprice 1330, 1985.)

Det är storvulet, minutiöst beräknat men det klingar uppfriskande musikantiskt, som tonsättarens eget orgelspel brukar. Sådana är måhända den postmoderna musikens villkor just nu.

#### *Tonsättarföreningens kvinnliga medlemmar*

Här är inte platsen för en diskussion av frågor om kvinnliga tonsättare. Det finns nu en internationell och svensk forskning, men det finns alltså mycket få företrädare. År 1994 innehåller FST:s matrikel endast sex aktiva kvinnliga medlemmar.

Äldst är Carin MalmLöf-Forsling, som avlade musikdirektörsexamen i Stockholm och studerade komposition för Melchers, senare också för Nadia Boulanger i Paris. Hennes förankring i Falun har säkert varit av stort värde, och den isolering den kunnat innebära har hon brutit genom kontakter och beställningar (Sveriges radio, Stockholms konserthusstiftelse, Rikskonserter m.fl.). Grafisk notation, elektroakustiska medel, tvärkonstnärligt samarbete har visat en medveten tonsättarprofil.

Kerstin Jeppsson, också musiklejare men med kompositionsstudier för Maurice Karkoff och i Krakow för K. Meyer och Penderecki, med en B.A. i Kalifornien 1979 (Melwin Powell i komposition), har en sålunda kvalificerad utbildning, och hon uppmärksammades tidigt för talrika vokalverk och varierande kammarmusik (stråkkvartetten *Vocazione*, 1982).

Ännu större uppmärksamhet har senare Karin Rehnqvist väckt, som efter studier för Bucht, Ferneyhough, Sandström, Mellnäs och Pär Lindgren (eam) komponerat inte minst en rad körverk i raffinerade utformningar, t.ex. *Davids nimm* (1984; se ex. s. 101), liksom eam-verk som *Musik från vårt klimat* (1982) och *Råkar* (1983) för sju dansare. Hennes raffinerade lek med folkmusikreminiscenser ger nya dimensioner, och i *Kast* (1986–87) för stråkorkester utvecklas en avancerad teknik som likväl kan ge anspelningar på spelmansmanér.



För Margareta Hallin har den så framgångsrika verksamheten som ledande koloratur- och lyrisk sopran vid Kungl. teatern naturligtvis gett en omfattande insyn i musikedramats mysterier. Med stor säkerhet har hon tonsatt både en rad solosånger och kammaroperan *Fröken Julie* för de tre rollerna med enbart stråkkvartett som beledsagare; den har senast återupptagits vid Svenskt festspel 94 med Strindberg som huvudtema.

Inger Wikström har på likartat sätt haft en betydande pianistkarriär som underlag för en sen tonsättarbana, med pianoverk (*Ballad* op. 13 1982), solosånger (särskilt Rilke-sånger) men också lika ambitiösa operaprojekt – Strindbergs *Den fredlösa* (Confidencen 1986), eller den tidigare operan *Junker Nils av Eka* (Astrid Lindgren; Folkoperan 1982).

Madeleine Isaksson torde vara den som i denna »grupp» har sökt sig fram till de mest radikala uttrycksmedlen. Efter studier för bl.a. Bucht har hon i flera år varit verksam i Paris och bl.a. med kolleger och musiker där komponerat och studerat in intressanta verk.

#### *Sveriges nu ledande eam-komponister*

Eam-komponisterna är ingen enhetlig grupp, men det normala har hitills uppenbarligen varit att merparten också varit »tonsättare» i hävdvunnen bemärkelse. Det gäller bl.a. två i Ungern välutbildade musiker som gått till en nästintill renodlad eam-produktion: dirigenten och kontrabasisten Tamás Ungvary samt tonsättaren och organisten Akos Rózmán.

Ungvary for till Darmstadts feriekurser och lyssnade till bl.a. Ligeti och Xenakis, men ännu vid ankomsten till Sverige 1970 fortsatte han en dirigentkarriär. Han började också på EMS i Stockholm: fick *Seul* (1972) framförd vid ISCM i Reykjavik 1973, den uppmärksammade *Basic Barrier* (1973) vid ISCM i Rotterdam påföljande år, samt *Traum des Einsamen* (1974) vid ISCM Helsingfors 1978. Med dessa och andra internationella framgångar är det naturligt att hans stora kunskaper i datorspråk togs i anspråk vid EMS i en uppskattad mångårig lärarverksamhet och ett omfattande utvecklingsarbete.

Han har senare på skilda sätt integrerat instrument i komplexa datorspel, och av särskilt intresse har varit dels hans samarbete med koreografer, dels arbetet med att visuellt dokumentera komplexa frekvenssammanhang med datorns hjälp. Dirigenten har utvecklats till den fullfjädrade eam-komponisten.

På motsvarande sätt har Rózmán nästan helt övergått till att komponera osedvanligt omfattande eam-verk. Dock har han inte valt datorvägen utan något som kunde erinra om musique concrète, och där har orgeln fått leverera ständigt pånyttfödda materialbaser, samman med andra ljudfynd, bl.a. i *Krypta med bord och stolar* (1989–90), där



kyrkans inventarier, skrapade mot stengolvet, levererar akustiska objekt (som i Pierre Schaeffers »objets sonores») jämte ungerska röster och annat. Omfånget kan bli överväldigande: i *Bilder inför drömmen och döden* (Phono Suecia PSCD 27, 1991) strömmar väldiga ljudvågor ut under två timmar.

Ännu en invandrare, ungefär jämnårig med dessa båda, är den i London födde Paul Pignon, som 1963 slog sig ner i Jugoslavien och var med om att bygga upp Belgrad-radions elektroniska musikstudio. 1983 kom han till Stockholm och har här utvecklat programmaterial och handböcker vid EMS och producerat i Fylkingen.

Även Pignon föredrar att arbeta med ljud upptagna via mikrofon, men dessa förvandlas till oigenkännlighet, också till ovanligt storskaliga strukturer i verk som spelas världen över. Motiven växlar, från *Hendrix* (1974), inspirerat av Jimi Hendrix' musik men helt olik den, till *Gaussian Alarm Clocks* (1981) för väckarklockor.

Senare kom en annan invandrare från ett annat väderstreck: amerikanen William Brunson, som av Jon Appleton (under ett övergångsår mellan Wiggen och Bodin chef för EMS) i Dartmouth sändes till Bodin vid EMS 1975 och sedan återkom till Stockholm. Han är inte renodlad eam-komponist men har här visat upp starkt fångslande eam-verk som *Tapestry I-II* (1981), som också alluderar på klassiker som Stockhausen och Davidovsky.

Tidigt ute med internationella framgångar var den till cellist utbildade Ragnar Grippe, som efter EMS-kurser fortsatte vid GRM (Groupe de Recherches Musicales) i Paris, Schaeffers arvtagare, och vid studion vid McGill-universitetet i Montréal. Ett par år studerade han också komposition för Luc Ferrari i Frankrike. Den franska förankringen gav en lång rad beställningar och framföranden, särskilt i framgångsrika baletter världen över (som *Omaggio a Picasso* till La Scalas 200-årsjubileum 1977), och han har gjort musiken till en rad filmer i Sverige (bl.a. tre med Jönssonligan) och utomlands. Grippe borde kunna vara en typisk företrädare för en nymodig eam-kultur.

En kvintett eam-komponister bildar en verklig ny kärntrupp i en målmedveten svensk eam-värld: Tommy Zwedberg, Rolf Enström, Åke Parmerud, Anders Blomqvist och Bo Rydberg. De flesta har ingen regelrätt tonsättarskolning, flera har den förväntade rockbakgrunden och musikvetenskaplig grundutbildning som läglig teoretisk ryggrad, och de är grundlärdade i den datordominerade nya »ljudkonsten».

Äldst är Zwedberg, som kom till EMS 1973-75 och därpå studerade komposition. Eam har dominerat hans gärning, även om instrument och röster ofta involveras, och som aktiv Fylkingen-ordförande har han verkat för allt det nya, även med egna multimediala verk. I baletten *Den magiska dansaren* (Nelly Sachs; 1980) finns en skimrande drömlik



atmosfär med inslag av en för Zwedberg typisk diskret humor. Det samma gäller *Bavarde* (Bourges 1986), »ett verk för skratt och den tystnad som följer ett skratt»: »jag har försökt samla dessa vardagsljud som vi alla hör/delar 'utomhus' och forma dem till ett nytt slags kommunikation.» (Phono Suecia PS CD 41, 1988.)

Rolf Enström betraktar sig som autodidakt vid EMS men har verkligen ägnat sig helhjärtat åt eam och vann snart internationella framgångar: *Sekvens i blått* (1978) fick hedersomnämning i Bourges det året, multimedieverket *Myr* (1978) blev en stor framgång vid ISCM i Aten året därpå, medan *Tjadtjagg och Tjadtjaggaise* (byggt på jojkar) vann Prix Italia 1987. Det halvtimmesslånga gripande *Slutförbannelser* (Elsa Grave; 1981) och *Dagbrott* (1983) är goda exempel på försöken att skildra människans kamp med naturen i imponerande ljudlandskap.

Åke Parmerud hör till dem som har en solid rockerfarenhet (ledare för en femtonmannagrupp som spelade afroamerikansk musik) men också musikvetenskap och SÄMUS-utbildning, innan intresset för synthesizers och bandinspelningstekniker tog överhanden (vid EMS). Återkommen till Göteborg har han byggt upp sin egen studio och en aktiv lärarverksamhet. Även han vann tidigt förstapriser i Bourges (*Närheter*, 1978, *Krén*, 1983). Parmerud formar också stora ljudscener, som *Maze* (1985–86), tänkt som ett slags »skulpterade scener» utan egentligt dramatiskt innehåll, avsett att kopplas till ett bildspel, något som Parmerud gärna gör. Haglund (*Caprice 1320*, 1987) kallar honom »ett världsnamn inom elektro-akustisk musik», vilket inte behöver bestridas och kan tas som intäkt för att svensk eam bibehåller den tät-position internationellt som EMS fick redan i starten.

Att Anders Blomqvist började spela rockmusik i Uppsala vid den tid när Musikrörelsen började förväna inte: »i början av 70-talet började folk använda synthesizers i rockmusik och det var förstås stimulerande för mig som pianist, därför att det öppnade nya ljudvärldar». I gymnasiet fick han kontakt med EMS i Stockholm, »en smärre revolution och en naturlig fortsättning från Hendrix och Zappa» (cit. efter Jacobsson 1988, s. 28). Universitetsstudier i musik- och filmvetenskap kompletterar som sig bör bilden. Framgångar internationellt likaså, *Jaguar revisited* (1984) har spelats på flera festivaler, *Fireworks Music* (med pyrotekniker) blev ett effektivt spektakel i Skinnskattebergs elektronmusikfestival 1985, där han också med Parmerud visat upp deras avancerade »live-elektronik» på »fyrhändiga» synthesizers.

Hans egen karakteristik är värtalig:

»Jag gläder mig åt elektronmusik: den får mig att tro på mänskligheten. Den visar att precis som våra förfäder för tusentals år sedan upptäckte att man kan sätta ihop kalebassen och jägarens båge har vi också behov av att framställa ljud och musik med vår vardags verktyg – vår köksutrustning och våra datorer.» (Cit. efter B. E. Johnson, Phono Suecia PS CD 41, 1988, s. 19.)



Yngst i kvintetten och med snarlika utgångspunkter är Bo Rydberg. Han har särskilt utvecklat helt datoriserade processer (CAC, Computer Aided Composition), men likväl är t.ex. *Expo* (1984) »en ytterst ovetenskaplig studie över hur ett och samma grundljud får ny innebörd och nytt musikalisk-kontextuellt berättigande genom att töja ut, pressa samman, förändra, förminska osv. dess övertonsstruktur» (efter Jacobsson 1988, s. 161).

J. 144

WAHLBERG VARIATIONER I Strofbilar

Jan Sandström  
1990

Score in C

13

Ex. 10: Jan Sandström, *Wahlberg variationer* (1990), början av tonsättarens partitur. (Svensk musik.)