

MUSIKEN I SVERIGE

Band IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik
1920-1990

Kapitel 3. Körsången

(Lennart Reimers)

Körliv och körrörelser

Manskören

Den blandade kören

Klanglig och pedagogisk utveckling

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



3. KÖRSÅNGEN

KÖRLIV OCH KÖRRÖRELSE

Minst en halv miljon svenskar sjunger regelbundet i kör. Också i kvalitativ mening har svensk körsång under 1900-talet i ökande utsträckning blivit vårt lands musikaliska ansikte internationellt. Sverige framstår i hög grad som »ett sjungande land». Körmusik, körverksamhet och körklang har genom sina inre särdrag och yttre framgångar smält samman i begreppet körliv. Detta »liv» har formats och fått en särpräglad karaktär genom att det burits upp såväl av enskilda, profilerade personligheter som av kollektiva aktiviteter – »rörelser», om man så vill. Redan vid vårt sekels början var körlivet omfattande, med en mångfald av framförandeformer, »klangkroppar», kollektiva och individuella aktörer. De historiska bakgrunderna till dessa olika köraktiviteter, fram till ca 1920, har redan behandlats i volym III.

De sångarfester (mansköror) och sångfester (blandade köror) som fram till mitten av vårt sekel, och i några fall även senare, samlat stora körskaror hade en av sina viktigaste rötter i de körfester som i republikansk anda växt fram på kontinenten i början av 1800-talet. Den republikanska yran transformerades dock ganska snart till den rojalistiska patriotism som i första hand bars upp av studentkörerna. Men samtidigt genomsyrade den många andra delar av vårt musikliv. Ännu 1925, när Sveriges körförbund bildades och hade sin första sångfest, var kronprins Gustav Adolf dess beskyddare. Detta körliv utspelades ofta utomhus eller i stora lokaler, t.ex. sådana som byggdes inför Stockholmsutställningarna 1897 och 1930, vilka – mycket riktigt – sammanföll med sångarfester. Även arbetarrörelsens och nykterhetsrörelsens klingande manifestationer ägde ofta rum på sådana arenor och melodier har ofta vandrat mellan dessa folkörelser. Det är texterna som byts ut, eftersom det är fråga om att förkunna budskap med ideologisk karaktär. I arbetar-, nykterhets- och väckelserörelserna kom av naturliga skäl också församlingshus och föreningslokaler (bl.a. Folkets hus) att bli betydelsefulla. Där upplevdes den inbördes kontakten mellan deltagarna starkare än i stora katedraler och på utomhusscener.

Under 1900-talet har folkkrörelsernas budskap ofta blivit mer inåtriktade, de har ibland beskrivits som »självförverkligandets tidspsykologiska förklaringsmodeller i körarbetet» (Bohman 1985). Därmed blev efter hand de inommusikaliska kvaliteterna starkare betonade. Redan 1894 hade Typografiska föreningens kör, som brukar betraktas som den första svenska arbetarkören, bytt namn till Bellmanskören. I frikyrkornas musikliv har i ökande utsträckning debatter förts om de rent musikaliska kvalitetssträvandenas relationer till strävan att med enkla medel hålla samman sådana aktiviteter som kommit att kallas »folkkrörelser». Också i den svenska statskyrkan utgör naturligtvis, liksom i frikyrkorna, det som kören sjunger (och orgeln spelar) ett budskap. Själva kyrkorummets centrala betydelse i Svenska kyrkans körliv, och det har fört med sig ett annat permanent debattämne: Vad får man sjunga i kyrkan? Vilken musik kan betraktas som kyrklig?

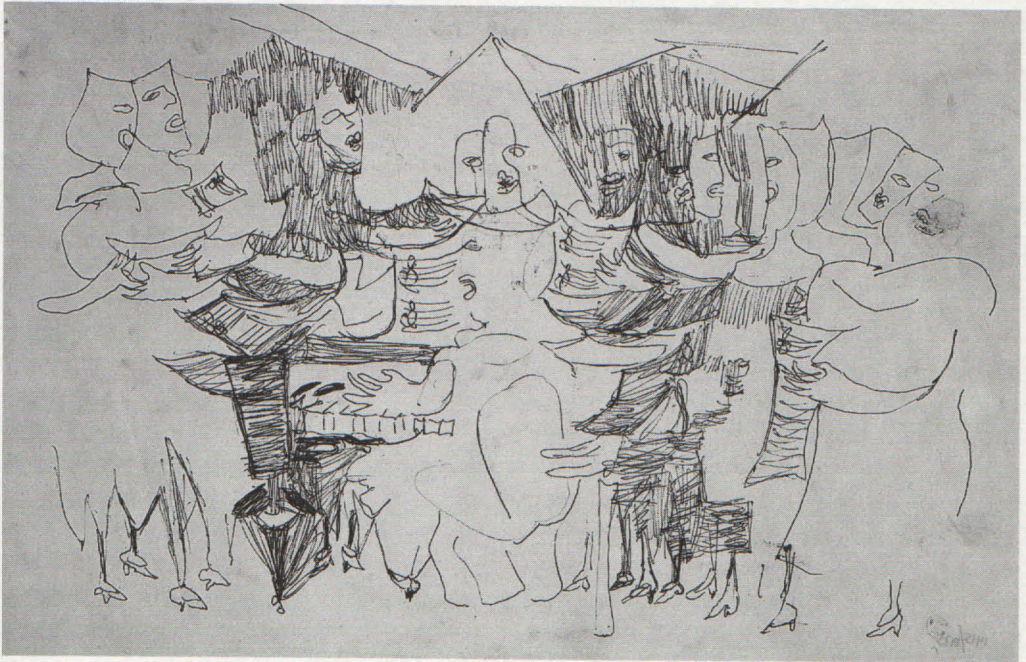
Stora sjungande församlingar hör inte bara hemma i de rörelseärliga som har utommusikaliska ändamål. 1905 hade Samfundet för unison sång grundats och samtidigt kom den första utgåvan av sångboken *Sjung svenska folk* (sedermera utgiven i ca 40 upplagor). Detta samfund hade som ändamål att främja den folkliga och samfälliga – fosterländska –, i första hand enstämmiga, sången. Inspirerade av den tyske musikpedagogen Fritz Jöde, som under flera år på 30-talet medverkade i sommarkurser i Tällberg, utmynnade dess ambitioner under mellankrigstiden i den allsång som bl.a. förknippats med Skansens stora utomhusscen (se s. 275).

När banden mellan kyrka och skola blivit lösare och skolkören och kyrkokören mer och mer emanciperats från varandra, steg andelen av profan musik i skolkörernas repertoar samtidigt som skolans inre musikliv också blev utåtriktat. Särskilt i de mindre städerna kom skolkonserterna att vända sig till en offentlig publik. Aulan blev en mötesplats för olika kategorier av musikintresserade och blev därmed en del av det lokala körlivet. Också »uppvisningarna» i musikhögskolor, universitet och folkhögskolor kunde få liknande karaktär. Fristående, mindre körer, som fortfarande ofta kallar sig hembygdskörer, är i yttre mening »hemlösa» (låt vara att de inte sällan har kommit att bli näst intill identiska med lantliga kyrkokörer) och söker sig fram till skilda mötesplatser med olika publik: skolaulor, sjukhus, pensionärshem, kyrkor, församlingshem, Folkets hus, föreningslokaler m.m.

När massmedier expanderade efter andra världskriget skapades också en plattform för ett slags lyssnande körliv i hemmet. Samtidigt blev körlivet ånyo internationellt: svenska körer for, som på 1800-talet, ut i vida världen och vann den ena tävlingen efter den andra. Gamla och nya svenska och nordiska kör- och dirigentorganisationer, liksom radiostationerna, gick in i internationella sammanslutningar.

Praktiskt taget alla svenska tonsättare komponerar körmusik. I den professionella utbildningen vid musikhögskolorna var och är körsång en naturlig del av musikleäro-, musiker- och kyrkomusikerutbildningen och i både stora och mindre städer upplevs framföranden av verk för kör och orkester ofta som höjdpunkter i musiklivet. Nästan alla församlingar inom Svenska kyrkan har sedan slutet av 1800-talet etablerat sina egna, från skolan »frigjorda», körer. I de gamla läroverken (fram till 1970-talet) sjöng de yngre gossarna, i successivt ökande utsträckning även flickor, tillsammans med de äldre gymnasisterna repertoaren för blandad sättning, och i både läroverken och folkskolorna var den unisona sången en huvudbeståndsdel av musikundervisningen. Också i den under 50- och 60-talen framväxande grundskolan, liksom från 70-talet i den nya gymnasieskolan, kom skolkörer efter hand att på nytt spela en stor roll. Utanför storstäderna har de hembygdskörer, som före andra världskriget ofta var fosterländskt orienterade, fram till idag i stor utsträckning bevarat en nationalromantisk repertoar. Samtidigt har studentkörerna under vårt sekel fortsatt att vinna internationella framgångar, detsamma gäller de framför allt efter andra världskriget framväxande blandade kammarkörerna. Även i de religiösa väckelserörelserna, nykterhetsrörelsen och arbetarrörelsen intog från början körsången en central plats.

Ill.: Elsa Stenhammar och Fogelstakören – på Fogelstad herrgård i Södermanland fanns åren 1925–54 en kvinnlig medborgarskola. Gravyr av Siri Derkert (Nationalmuseum).



Man kan alltså tala om många olika körrörelser i Sverige, som under vårt sekels första decennier mer än tidigare kom att innesluta olika personalunioner. Åtskilliga komponister var också körledare (t.ex. Hugo Alfvén), åtskilliga komponister och körledare var eller blev verksamma också som kyrkomusiker (David Wikander), liksom pedagoger vid Musikaliska akademiens musikkonservatorium/musikhögskolan (David Åhlén) eller i skolans värld (Gottfrid Berg). Den dubbla rollen som musiklärare och körledare respektive kyrkomusiker och körledare har i stor utsträckning bestått. Manskörerna leds ibland av amatörer, ibland av yrkesmän (numera även yrkeskvinnor) som också hör hemma i andra musikprofessioner. I det akademiska musikkivet har samtidigt den blandade kören fått en starkare ställning än den hade för några decennier sedan, och på denna arena framträder då ofta ledare med förankring i andra musikkyrken. Kyrkokörerna, som under tiden från 1840-talet till början av vårt sekel i ganska stor utsträckning bestått av små manskörer, kom efter hand att helt utgöras av blandade körer som nästan genomgående leds av i kyrkorna anställda kantorer – i sin tur ofta lärare, i sång och orgel, i skolor, i kursverksamhet. De från början folkbildningspräglade hembygdskörerna, med rötter i bygde-, regional- och nationalromantiken vid slutet av 1800-talet, var från början bärare av den profana sången i blandad kör. Samtidigt kom de ofta, som redan antytts, att smälta samman med de lokala kyrkokörerna, ledda av yrkesutbildade dirigenter. I de frikyrkliga samfunden, där körsången – i motsats till många andra fritidsaktiviteter – var och är en legitim, ja ofta starkt uppmuntrad, sysselsättning, skapades musikmiljöer, ur vilka många av våra främsta körledare vuxit upp (Hugo Alfvén, Eric Ericson, Bo Johansson etc.). Också här stämde alltså amatörmusicerande möte med professionella ambitioner.

Dessa olika återkopplingar mellan »amatörism» och »professionalism» har i svenskt körliv lett till att begreppen inte alls är entydiga. En amatörskörsångare utan någon musikutbildning i yrkesmässig mening kan under en ledare, med god utbildning och erfarenhet av såväl mindre som mera avancerade körer, utveckla en hög kvalitativ professionalism. Omvänt innebär inte den professionalism, som kan ta sig uttryck i att körsångaren erhåller arvode eller lön för sin medverkan, någon garanti för att hon eller han är musikaliskt mera kvalificerad än en gratissjungande amatör.

MANSKÖREN

Praktiskt taget alla svenska manskörer slår ännu vakt om den repertoar som tillkom under 1800-talet och början av vårt sekel, alltså den tid när det som vi idag kallar manskör växte fram – vokala ensembler som sjunger fyrstämmiga satser i tenor- och basstämmor (Jonsson 1990).

Till dessa körens traditionella repertoar, som till stora delar fortfarande är levande, hör sånger av pionjärerna inom den svenska student-sången som Johan Christian Friedrich Hæffner i Uppsala och Otto Lindblad i Lund, liksom också stycken från andra hälften av 1800-talet av t.ex. August Söderman (se vol. III). Under 1900-talets första decennier togs också verk hemmahörande i de något yngre nationalromantiska och senromantiska stilområdena upp, t.ex. av Ivar Widéen, musiklektör och kyrkomusiker i Skara, och – naturligtvis – av tonsättaren, körledaren och opinionsbildaren Alfvén, som både med originalkompositioner och folkvisearrangemang skrev in sig i den svenska körhistorien. Paradexemplet är *Uti vår hage* (1918), som tillhör standardrepertoaren i (snart sagt) varje manskör och blandad kör.

Manskörssånger har en stämföringsmässigt relativt »trång» sats, vilket Wilhelm Peterson-Berger noterade:

»[...] visserligen har manskören ett obestridligt företräde i den manliga röstens klangrikedom och pregnans [...] å andra sidan är dess tonala räckvidd för trång för allmänmänskligt sjäsliv [...]» (Peterson-Berger 1926.)

Men det torde vara svårt att hävda att en »trång» sats i sig skulle innebära något musikaliskt negativt. Den homogena klangen ger manskörsklangen ett eget, specifikt skimmer. Till detta kommer att tenorernas tonbildning ofta är en annan än i den blandade kören: i manskören kan den utveckla en kraftfull bröstklang – med rötter i den upsaliensiska studentsången. Och denna kommer naturligtvis särskilt till sin rätt vid sång under bar himmel. Utomhusscenen var ju också en viktig del av de sångar- och sångfester som fram till mitten av vårt sekel blev ett spektakulärt inslag i manskörssången och, från slutet av 20-talet, också i den

blandade körsången. Den »allmänna» maskörsången, som student-sången expanderat till, hade haft sin första sångarfest 1897 i Stockholm och hade 1909 under Gustaf Hultquists ledning organiserat sig i Svenska sångarförbundet. Stora sångarfester har sedan 1912 ägt rum med några års mellanrum i olika svenska städer.

Under mellankrigstiden genomlöpte maskörsången en rad existentiella debatter av kriskaraktär. Tobias Norlind, den svenska musikforskningens pionjär, betecknade maskörsången som något som »stannat på en lägre nivå av musikalisk bildning» (Ur nutidens musikliv 1923). Den blivande professorn i musikforskning i Uppsala, Carl-Allan Moberg, angrep 1931 hårt diletantismen i en artikel i studentkårens tidning *Ergo* – på vilken naturligtvis följde motattacker från olika håll. Men också Alfvén, som ledde Orphei Drängar (OD) i Uppsala från 1910 och som sedan 1921 var förste förbundsdirigent i Svenska sångarförbundet, konstaterade 1933 i en »utredning i den brännande repertoarfrågan» att ingen förnyelse ägt rum.

På 40-talet började stridens vågor lägga sig, parallellt med en fortsatt kvantitativ nedgång av antalet maskörer. Moberg och andra, bl.a. det statliga betänkandet *Musikliv i Sverige* (1954; se s. 17), kunde fastslå att maskörsången visst hade sitt berättigande, men – väl att märka – som en av flera arter av körsång. Ett tidens tecken var inkallandet av Eric Ericson till ny dirigent i OD 1951. Detta var för många, inklusive honom själv, uppseendeväckande. Därmed begynte inte bara en differentiering av de »klassiska» tonbildningsidealen i denna körtyp. OD:s repertoar blev vidare än tidigare och kom att innefatta åtskillig musik av samtida tonsättare. Några andra svenska maskörer orienterade sig också försiktigt i denna riktning.

DEN BLANDADE KÖREN

Den blandade körsången, som i anslutning till en sångfest 1925 hade organiserat sig till Sveriges körförbund med Sven Lizell som förbundsdirigent, hotade alltmer manskörens ställning som företrädaren i singularis för »Svensk Sång». Den profana blandade körsången kunde, liksom kyrkokörerna, odla merparten av den historiska västerländska körmusik som tidigare utförts av män och gossar. Den kom också att i större utsträckning formera sig i kammarkörer med omkring 15–35 korister. Vid sidan av originalmusik och folkvisearrangemang av bl.a. Söderman (*Sex visor i folkton*; 1873) och Peterson-Berger (*8 sånger för blandad kör*; 1890–94) levde den internationella profana 1800-talsrepertoaren av bl.a. Mendelssohn, Schumann och Brahms kvar.

Efter hand upphörde dock antagonismen mellan blandade körer och manskörer. Manskörsångens egenart, både i musikalisk, social och funktionell mening, kunde inte bestridas. Samtidigt blev den blandade kören det enda naturliga instrumentet för den väldiga repertoaren av äldre körmusik och för a cappella-idealet. Här möter vi nu svenska tonsättare som var födda i slutet av 1800-talet, bl.a. Wilhelm Stenhammar med *Tre körvisor* (1890; de enda a cappella-satser han skrev) och Oskar Lindberg, konservatorielärare och organist, med *Pingst* (Levertin; 1911) (ex. 1 nästa sida).

Under vårt sekels första decennier vann också en del stycken i barockiserande stil insteg, t.ex. orkesterdirigenten och läraren Knut Håkansons *Fyra madrigaler*, och några med viss impressionistisk karaktär, t.ex. kantorn och kördirigenten Hildor Lundviks *Som ett blommande mandelträd*.

Ännu under mellankrigstiden var det inte ovanligt att – som under 1800-talet – tonsättare först skrev en manskörsats och därefter fann att en version för blandad kör var önskvärd. Detta gäller en stor del av Alfvéns körproduktion. Också en sådan pärla som Wikanders *Kung Liljekonvalje* (Fröding; 1919), som i mångas öron klingar som karaktäristisk musik för blandad kör, komponerades först för manskör.

Pingst

Bör helst sjungas i Gess dur

Adagio

Oskar Lindberg

SOPRAN

ALT

TENOR

BAS

pp

Högt ö-ver land och vat - ten sig pingstkvällens stjär-nor

pp

pp

Högt ö-ver vat - ten sig pingstkvällens stjär-nor

pp

cresc.

tänt, och sån - gen dof - tar i nat - ten, som man

cresc.

cresc.

tänt, och sån - gen dof - tar i nat - ten, som man

cresc.

sig stjärnor tänt.

Kör och orkester

De gamla filharmoniska föreningarna, som på 1800-talet framfört stora körverk med orkester, försvann i stor utsträckning med 1900-talet då, som ovan beskrivits, andra former av massköer (i första hand a cappella) uppträdde på sångar- och sångfester. I städer med professionella symfoniorkestrar nyetablerades dock på olika sätt oratoriekörer. Exempelvis började Musikaliska sällskapet i Stockholm (gr. 1916) som en a cappella-kör under ledning av David Åhlén (1916–45), för att 1927 påbörja ett samarbete med Konsertföreningen vid framföranden av oratorier och andra större körverk. Åhlén, som 1917–56 var lärare vid Musikhögskolan i Stockholm och 1923–56 kantor i Engelbrektskyrkan, inledde 1923 den ännu fram till vår tid fortlevande traditionen med årliga framföranden av J. S. Bachs *Matteuspassionen* i sin kyrka (se även s. 363). Valdemar Söderholm, lärare vid Musikhögskolan (1956–76) och kantor i Hedvig Eleonora (1946–76), gav i körmusikalisk mening denna kyrka en viss fransk prägel bl.a. genom att regelbundet framföra Gabriel Faurés *Requiem*.

Kyrkokören – tradition och förnyelse

Kyrkokörernas betydelse i svenskt körliv kan knappast överskattas. När skolelevernas plikt att medverka med sång i gudstjänsterna mot slutet av 1800-talet kom i upplösning började Svenska kyrkan att etablera egna körer. De små mansköer som hade funnits här och var från 1840-talet ersattes med blandade körer. Frikyrkorna hade från 1850-talet (med början hos baptisterna) utvecklats i många fall mycket rik blandad körverksamhet. Med föreningen Kyrkosångens vänner (gr. 1892) och Sveriges kyrkosångsförbund (gr. 1916) som bas och med de liturgiska förnyelsesträvandena som stimulans pånyttföddes i Svenska kyrkan den förklassiska sakrala körmusiken. Antologierna *Musica Sacra I–II* (1915–16) kom att få en mycket stor betydelse för körledares och koristers vidgade repertoarkännedom. Ovannämnda två föreningar och Laurentius Petri-sällskapet (gr. 1941) slogs 1972 samman till Riksförbundet svensk kyrkomusik (RISK). De frikyrkliga förbunden samlades 1949 i Frikyrkliga studieförbundet. Samtidigt tillkom en ny, kvalificerad svensk sakral repertoar av bl.a. Otto Olsson, Harald Fryklöf, Gottfrid Berg, Albert Runbäck, Daniel Olson och Waldemar Åhlén.

Från 30-talet trängde också något av den internationella »nysakligheten» (se s. 331 f.) långsamt fram, bl.a. med verk av Hugo Distler, som 1937 besökte en sångvecka i Sverige och introducerades av folkhögskolerektorn och kyrkomusikern Ingvar Sahlin. Körlivet i de svenska kyrkorna hade – och har – liksom i andra luthersk-protestantiska länder att arbeta i en tradition som i princip tillförsäkrar alla församlingar

Ex. 1: Oskar Lindberg, *Pingst* (Levertin; 1911), första sidan (Nordiska musikförlaget).

Detta stycke är ett karakteristiskt prov på svensk vokal senromantik. Det har vunnit allmänt insteg i körens standardrepertoar och föreligger också i en version (av tonsättaren) för stråkorkester.

yrkesutbildade kantorer. I små församlingar fanns fram till 70-talet de gamla tjänsterna kvar, där en folkskollärare samtidigt var organist och kantor, och i läroverksstäderna fanns motsvarande förenade tjänster för musikdirektörerna. Nästan alla svenska kyrkokörer har fortfarande professionellt utbildade ledare, med allt vad det innebär av yrkesmässig ambition i såväl själva körledningen som i repertoarvalet.

Kammarkören och pianissimot

Parallellt tillkom mera kvalificerade och fristående kammarkörer. 1917 grundade pedagogen och kördirigenten Felix Saul Stockholms madrigalsällskap. Han ledde även Stockholms oratoriesällskap 1926–29 och grundade 1931 Stockholms folkkör. Av mycket stor betydelse för känndomen om körmusik också före och efter romantiken blev Gottfrid Bergs antologi *Läroverkskören* (1936). Bergs egna kompositioner och arrangemang (bl.a. trestämmiga sättningar) kännetecknades också av en klar och rörlig stämföring som kontrasterade mot den ännu förhärskande romantiska och »tjocka» harmoniken (se s. 346 f.). De utgjorde därmed en inkörspport till både den äldre och den nya repertoaren. Stockholms sånglärareförening (gr. 1930 av Waldemar Åhlén) initierade ungefär samtidigt utgivandet av en samling för lika stämmor. Denna samling, *Skolkören*, redigerades av Waldemar Åhlén, Ejnar Eklöf, John Gustafsson och Uno Överström – alla kyrkomusiker och musiklärare vid Stockholms folkskolor. Den mjuka och varsamma tonbildning som flera skolsångpedagoger, bl.a. Annie Petersson, samtidigt eftersträvade, odlades också av Waldemar Åhléns broder David, inspirerad av den tyske körpedagogen Kurt Thomas.

»Det berättades mig av korister i hans kyrkokör i Engelbrekt på den tiden, att han sjöng in alla satser i pianissimo, vad det än gällde. Ohyggligt svagt. För att de skulle lyssna och få en någorlunda ren klang. Ovanpå det klistrade han sedan nyanserna.» (Karl-Eric Andersson, intervju i Stenbäck 1992.)

Även Bror Samuelson (»Framför allt väldigt svagt pianissimo») och Madeleine Uggla (»[...] hans passion var den svaga nyansen») betonar det åhlénska idealet. Detta kom också till uttryck hos den vokala kammarensemblen Voces intimae under Johannes Norrby som väckte stor uppmärksamhet vid sin debut 1939. »Tydligen sökte dirigenten undvika det brutala fortet, såsom alldeles obehövt, då de svagare nyanserna tillräckligt uppmärksammas», skrev tidskriften Skolmusik.

En stor betydelse för den svenska körtonbildningens inriktning mot kammarensemblens varsamhet och för svenska körledares och koristers förståelse för vokal uppförandep Praxis av äldre musik fick också Mogens Wøldike, som i Danmark hade grundat Palestrinakoret (1922) och från 1924 ledde den berömda Københavns drengekor. I Sverige verkade han

Andantino grasio **mp** **Knut Håkanson**

Godt Mai-je-regn giff, lät dug-ga tätt neer, Lät
 Giff glädie och tröat, lät lärckian ey döö, Lät
 Ja, liuf-li-ga sool, tu fat-tig mans vän Som
 Lät sko gen stå grön, lät ior-den få frucht. Se
 Lät grä-set bli blött och blomsteren sköön, Lät

Godt Mai-je-regn giff, lät dug-ga tätt
 Giff glädie och tröat, lät lärckian ey
 Ja, liuf-li-ga sool, tu fat-tig mans
 Lät skogen stå grön, lät ior-den få
 Lät gräset bli blött och blomsteren

varm dagg ör-ter-na fuch - - ta,
 leff - va samma-rens sva - - la,
 tit sken ing-om villt spa - - ra,
 til at in-tet oss träng - - er,
 dan - tza lil-la le - kat - - ten,

neer, Lät varm dagg ör-ter-na fuch - - ta, Oss
 döö, Lät leff-va samma-rens sva - - la, Hug-
 vän Som tit sken ing-om villt spa - - ra, Lyys
 frucht. Se til at in-tet oss träng - - er, Lät
 sköön, Lät dan - tza lil-la le - kat - - ten, Lät

5 **mp**
 Oss torckan bort - driff, lät fros-ten ey
 Hug-sva-la hvart bröst, på Sve-ri-ges
 Lyys up-på vårt bord med sommar i -
 Lät flächta en skön och härligh en
 Lät flächta oss sött vidt uth up - på

torckan bort - driff, lät fros-ten ey meer The
 sva-la hvart bröst, på Sve-ri-ges öö Som
 up-på vårt bord med sommar i - gien Lät
 flächta en skön och härligh en lucht, Aff
 flächta oss sött vidt uth up - på siön Lät

Ex. 2: Den av Gottfrid Berg redigerade Läroverkskören (1936) kom att få en oerhörd betydelse för nyorienteringen inom svenskt körmusicerande i mitten av vårt sekel, fr.a. genom sin breda presentation av svensk och utländsk körmusik från flera århundraden.

Det här återgivna exemplet ur samlingen, Knut Håkansons *Währ-Wijsa*, är karakteristiskt för de barockiserande drag (en imiterande »konsert» mellan dam- och herrstämmor) som började ta sig uttryck i svensk körmusik under mellankrigstiden. (Nordiska musikförlaget.)

1943-45 som dirigent vid Radiotjänst, där han bl.a. gjorde körproduktioner som väckte avsevärd uppmärksamhet, bl.a. hos Musikhögskolans studenter (bland vilka bl.a. befann sig Eric Ericson, Karl-Eric Andersson och Madeleine Uggla).



*Eric Ericson flankerad av tonsättarna Sven-Erik Bäck och Ingvar Lidholm.
(Foto från 80-talet av Oscar Hedlund.)*

KLANGLIG OCH PEDAGOGISK UTVECKLING

Både kyrkomusikorganisationer som Kyrkomusikernas riksförbund och Sveriges kyrkosångsförbund, det »manliga» Svenska sångarförbundet och det »blandade och profana» Sveriges körförbund tog under mellankrigstiden upp instruktörskurser på sina verksamhetsprogram. Från 1927 ledde Sven Lizell Sveriges körförbunds sommarkurser, i vilka också Ludvig Siedberg gjorde en viktig insats. Denne domkyrkoorganist och musiklärare i Visby, från 1935 också riksförbundsdirigent, var Eric Ericsons förste körlärare. Lizell hade bl.a. betonat vikten av en körledares pedagogiska kunnighet och 1944 startade Siedberg tillsammans med Johannes Norrby och Ragnar Blennow en utbildningsverksamhet med mycket vid pedagogisk inriktning (tonbildning, repetitionsteknik, samverkan mellan kör och instrument). Nu kom också Palestrina och Buxtehude in i bilden, denna utbildning sammanföll ju med Wøldikes verksamhet i Sverige. Slutligen tillkom utommusikaliska faktorer som inte saknade sin betydelse: under beredskapstiden minskade körernas medlemsantal. Visserligen var det endast männens antal som minskade, men den allmänna ekonomiska situationen påverkade naturligtvis också körlivet i restriktiv riktning.

Alla faktorer, som här beskrivits, medverkade sammanlagda till att den svenska körexansionen – i både kvantitativ och kvalitativ mening – på allvar kom igång efter 1945 då en ung generation av körledare födda på 1910- och 20-talen började träda fram och då nya horisonter öppnades för människor med förhoppningar om en fredlig värld.

Sverige brukar betraktas som organisationernas och föreningarnas förlovade land. Detta intresse och denna (eventuella) fallenhet för att ordna och strukturera verksamheter under demokratiska former återspeglas i hög grad i körlivet. Detta gör det samtidigt angeläget att uppmärksamma de individuella insatsernas stora betydelse. Efterkrigstidens »nya» svenska körklang, repertoarutvidgning och pedagogik blir svåra att förstå om man tänker bort mellankrigstidens Felix Saul, David Åhlén, Gottfrid Berg, Johannes Norrby, Sven Lizell och Ludvig Siedberg. Dessa män lyckades också engagera och motivera sin omgivning.

Frågan om varför människor sjunger i kör har samtidigt mycket att göra med frågan om var de har möjlighet att sjunga. Denna fråga blev särskilt betydelsefull när kammarkörens entré, den expanderande kursverksamheten och själva tillväxten av antalet körer medförde att lämpliga lokaler, både för repetitioner och för konserter, blev en viktig och ibland akut angelägenhet. Av körlivets och körrörelsernas många tidigare »arenor» lever i och för sig ännu i dag de flesta kvar. Men också många stora konferensbyggnader erbjuder sedan ett par decennier möjligheter för konsert- och kursverksamhet. Större utomhusscener och andra vida rum i stora lokaler är inte längre så ofta brukade för flerstämmig körsång. Naturligtvis finns det speciella arrangemang (som när över 4 000 barn från svenska musikklaser sjöng tillsammans i Globen i Stockholm i maj 1993). Men de stora samlingarna av körsångare sker numera i stor utsträckning under andra förhållanden: sångfesterna har förvandlats till utbildande kurser. Samtidigt kan sjukhus, pensionärs- hem och föreningslokaler fortfarande utgöra en viktig del i en uppsökande social verksamhet, och aulor utgör fortfarande fora för både skolornas egna musikaliska manifestationer och för utomstående intressenter. Kyrkorummets roll är i fortsatt expansion, och då i stor utsträckning för körmusik, också sådan som inte kan betecknas som sakral.

Körpedagogik och tonbildning

Välfärdsutvecklingen efter andra världskriget ändrade i flera avseenden körlivets villkor. Många fick råd och tid att sjunga, de organiserade fritidsverksamheterna växte, och körlivet kom att på olika sätt få of- fentligt stöd. Av mycket stor betydelse blev möjligheten fr.o.m. 1947 att under vissa betingelser få registrera en kör som studiecirkel med åtföljande statsbidrag för kursarrangemang, ledararvode och notinköp. Det pedagogiska crescendoet under efterkrigstiden (se s. 129 f.) har i sin tur, direkt och indirekt, fått genomgripande effekter på körlivet i sin helhet. Den stora förändringen kan illustreras av att endast 40 av totalt 503 dirigenter i Sveriges körförbund år 1933 hade examen från »Ackis», Akademiens konservatorium. Under perioden 1951–85, däremot, utbildades där ca 1 500 kördirenter hos Eric Ericson (se Körliv under 60 år, 1986).

Under de allra första åren efter andra världskriget vidareutvecklades de nya tonbildnings- och nyanseringsideal som David Åhlén och Johannes Norrby gått i bräsch för. En i olika avseenden mer och mer vitaliserad utbildning skedde av kördirenter och korister. Och slutligen kom en ny musik, som dels bestod av den som återerövrades, d.v.s. den förklassiska – där studier vid Schola cantorum i Basel i slutet av 40- talet blev oerhört betydelsefulla, bl.a. för Eric Ericson och Sven-Erik Bäck –, dels av den musik som producerades av samtida tonsättare. (För en beskrivning och analys av den process som i alla dessa avseenden utmynnade i den svenska kammarkörklängen efter 1945, se Sten- bäck 1992.)

Eric Ericson – i Sverige och i världen

Eric Ericson startade 1945 »Halv-åtta-kören» – man träffades hemma hos honom på morgnarna – en beteckning som kan jämföras med Måndagsgruppen (se s. 397), där även Eric efter hand skulle möta upp. Halv-åtta-övningarna formaliserade sig till den berömda Kammarkören. 1947 tog han hand om »Mindre kören» i Stockholms körförbund, året därpå blev han förbundsdirigent i Sveriges körförbund.

Åren 1949–50 gjorde han och Johannes Norrby radioserien »Sjunga i blandad kör», 14 program som sändes på söndagar. 1951 bildades Nordisk körkommitté som ett kontaktorgan mellan körledare. Samma år övertog Eric Ericson ledningen i OD, blev kantor i Jacobs församling (Stockholm) och lärare i kördirigering och körsång på Musikhögskolan, där det också – vid sidan av den »allmänna» kören – fanns möjlighet att arbeta med en kammarkör. Samtidigt blev han kormästare vid Sveriges radio, också där med två körer som instrument: Radiokören och Radions kammarkör. I en hand samlades nu den kanske betydelsefullaste musikaliska och pedagogiska potentialen i svenskt körliv, omfattande både blandad kör och manskör, profan och sakral musik, utbildning, tonsättsamarbete och konsertverksamhet.

Kontakterna med de unga tonsättarna ledde till ett ömsesidigt givande och tagande mellan interpretation och skapande, som kommit att bestå fram till idag. En milstolpe i många körledares väg till behärskan av den nya körmusiken var Ingvar Lidholms *Laudi* (1947). Senare skulle de seriella kompositionsteknikerna få ett remarkabelt nedslag i en sammanhängande rad körstycken av Lidholm, ofta rubricerade som en »a cappella-bok», uppbyggda på en gemensam tolvtonsserie och med *Canto LXXXI* (Ezra Pound; 1956) som krön (ex. 3). Sven-Erik Bäckes motetter skulle på ett liknande sätt erövra en central ställning inom den moderna körmusiken a cappella – och därmed också i utbildningens och körlivets värld. Kombineringen av tjänster vid radion och Musikhögskolan var enligt Eric Ericson en mycket produktiv tillgång:

»Det tvingade fram att man tänkte efter vad man gjorde, och det som tvingade mig tänka efter var musikhögskolan, där jag hade elever i dirigering. Jag kunde ju använda det nästan som ett rent experimentfält, för att inte säga forskningsfält, hur man manövrerade den nya körmusiken. För mig var det här växelbruket oerhört inspirerande och kreativt.» (Intervju i Stenbäck 1992.)

Under decenniernas lopp kom Ericsons repertoarområden att bli nästan allomfattande. Han fick också världen som arbetsfält, både med sina egna svenska körer och som gästdirigent och kursledare hos körer och olika musikinstitutioner i alla världsdelar. Sedan början av 90-talet har han koncentrerat sina svenska resurser till en enda kör: Eric Ericsons kammarkör.

Ex. 3: Ingvar Lidholm, *Canto LXXXI* (Ezra Pound; 1956), första sidan (Nordiska musikförlaget).

Under 50-talet framträdde i Sverige seriella stildrag även inom körmusiken. Lidholm skrev en lång rad körstycken – ofta kallade »a cappella-boken» – som alla var baserade på en och samma tolvtonsserie. Det tekniskt svåraste krönet bestod av det här återgivna verket. (Se även s. 421 f.)

CANTO LXXXI

(Ezra Pound)

Ingvar Lidholm 1956

♩ = 44 c:a

S
A
T
divisi
B
divisi

pp *poco*
What thou lov-est well

pp *poco*
What thou lov-est well

pp *poco*
What thou lov-est well

pp *poco*
What thou lov-est well

S
A
T
univ.
B
div.

⑤ *poco f* *pp* *p* *mf espr.*
re-mains. What thou lov-est well

mf poco marcato
re - mains,

mf poco marcato
re - mai(ns), - ains

mf poco marcato
re - mains,

I experimentens salar

1956 inledde Körförbundet en ny och längre dirigentutbildning med regionala grundkurser och fortbildningskurser, krönta av centrala kurser på Mems slott (Östergötland) med Karl-Eric Andersson, Eric Ericson, Lars Edlund, Madeleine Uggla och danskan Helga Christensen som huvudlärare. Ur dessa ambitioner framväxte instruktionsboken *Från gökvisa till tolvton*. Bel Canto-kören gav även ut en skiva med den musik som boken behandlade.

Till kretsen av elever på Mem-kurserna hörde även en rad unga begåvningar som snart skulle låta tala om sig, bl.a. Lars Blohm (senare riksförbundsdirigent och körproducent vid Sveriges radio), Gustaf Sjökvist (senare domkyrkoorganist i Storkyrkan – med uteslutande körverksamhet!), Bo Johansson (blivande ledare för Bromma kammarkör och barn- och flickkör vid Adolf Fredriks musikklasser i Stockholm).

Karl-Eric Andersson var under många år den drivande kraften i denna körpedagogiska expansion: riksförbundsdirigent, redaktör för *Musiklivet*–*Vår sång* och chef för Sveriges körförbunds förlag, vidare kantor, först i Katarina, därefter i Storkyrkan, samt körkonsulent i Stockholms stad. Han hade startat Bel Canto-kören (1948), som fram till början av 70-talet gick i bräsch för den experimentella svenska körmusik som fr.a. tog gestalt under 60-talet genom komponister som Folke Rabe, Jan Bark, Lars Johan Werle, Arne Mellnäs. Kören presenterade också experimentella verk från andra länder, t.ex. av greken Dimitris Terzakis och österrikaren Dieter Kaufmann, på europeiska festivaler för ny musik, liksom på konserter och kurser i Sverige. Som lärare engagerade sig Andersson intensivt i denna nya körmusik som också kunde innefatta tal, rörelse, ljusprojektioner – Jan Barks *Nota* (1964), Rabes *Pièce* (Lasse O'Månsson; 1961) och *Rondes* (1964), Arne Mellnäs' *Aglepta* (Bengt af Klintberg; 1970) – och inslag av »stilpolyfoni» (Werles *Canzone 126 di Francesco Petrarca*, 1967). Karl-Eric Andersson yttrade i anslutning till den nordiska musikfesten i Göteborg 1965:

»Man måste kunna lägga sig snyggt ned på en scen. Man måste snurra runt på scenen [...] Körledaren måste kanske i framtiden också utbilda sig till regissör och koreograf.» (Efter Stenbäck 1992.)

Till de komponister ur en något äldre generation, som på allvar trädde fram med körverk under 60- och 70-talen och som hade närkontakt med Anderssons olika verksamheter hörde också Lars Edlund och Torsten Nilsson. Edlund gjorde betydelsefulla pedagogiska insatser både på Musikhögskolan i Stockholm och på körkurser. Nilsson, som också under lång tid var kyrkomusiker, förenar i sin musik inslag av både gregoriansk, seriella tekniker och improvisationselement.

Yngre generationer

När Bel Canto-kören upphörde vid början av 70-talet övertog Bo Johansson med Bromma kammarkör under många år uppgiften att som enda svensk körledare konsekvent gå i bräsch för den nyaste musiken. Då hade också en rad andra kördirigenter trätt fram, som fr.o.m. 60- och 70-talen – utöver de redan nämnda Blohm, Johansson, Sjökvist – skulle få stor genomslagskraft i svenskt körliv, både som dirigenter, organisatörer och pedagoger. Nu hade körlivet tillgång till ett stort antal eldsjälur, som i bokstavig mening var på rörlig fot. Av dessa kan särskilt nämnas följande: Robert Sund, Eric Ericsons efterträdare som OD:s ledare (se plansch VII); Anders Öhrwall, länge verksam vid Adolf Fredriks kyrka och som ledare av Bach-kören; Anders Colldén, kantor i Oscarskyrkan och lärare vid Musikhögskolan i Stockholm; Anders Eby, kantor i Johannes kyrka i Stockholm och från 1994 körprofessor vid Musikhögskolan; Gösta Ohlin med sin kammarkör i Göteborg; Sven Inge Frisk och Dan-Olof Stenlund i Malmö (som vid sidan av sin körprofessur i Köpenhamn bildat Malmö kammarkör); Erik Westberg i Piteå; Bror Samuelson med sin mångåriga körverksamhet vid domkyrkan i Västerås; Lennart Spångberg, kyrkomusiker i Örebro och särskilt aktiv på ungdomskörområdet; Madeleine Ugglå, ordförande i Sveriges körförbund (1983–), instruktör och författare till flera läroböcker på körtonbildningens område; Gunnar Eriksson, ledare för Göteborgs kammarkör och Rilke-ensemblen; Stefan Parkman, kör- och orkesterdirigent, bl.a. ledare av Stockholms filharmonikers kör; Cecilia Rydinger-Ahlin, orkester-, opera- och kördirigent, bl.a. ledare av Allmänna Sången i Uppsala.

Klanglig och pedagogisk differentiering

Det är påfallande hur körtyperna och själva »klangkropparna» på olika sätt differentierades under 70- och 80-talen. Att Eric Ericson 1951 hade övertagit ledningen av manskören OD ledde bl.a. till en stark breddning av körens musikaliska potential. Man visade sig även behärska den »intima» repertoaren, som utvidgades både vad gäller äldre och nyare körmusik. Den generella kvalitetshöjningen av OD:s vokala uttrycksätt medförde också en legitimering av den »konservativa» repertoar som ofta stått i skottgluggen under mellankrigstidens debatter. Det var inte »fel» att sjunga E. J. A. Kapfelmans *Våren är kommen* (1823), Prins Gustafs *Glad såsom fågeln* (1856) och J. A. Josephsons *Vårt land* (1850).

Till dem som arbetade i förnyande riktning hörde Folke Bohlin, under flera år ledare av studentsången i Lund, Göte Widlund, manskörernas riksförbundsdirigent (1977–) och Bengt Olof Engström,

Ex. 4: Folke Rabe, *Pièce* (Lasse O'Månsson; 1961), första sidan.

Improvisation, tal-kör, rörelsemoment och ljusprojektioner gjorde sin entré i svenskt körliv under 60-talet. Detta verk ingick ofta i ett komplex av olika kompositioner av Rabe, Jan Bark och deras »kulturkvartett» (fyra tromboner; se även ill. s. 500).

Stycket blev en stor framgång genom lanseringen av Bel Canto-kören på många olika festspel i Europa.

Ex. 5: Karin Rehnqvist, *Davids nimm* (1984), första sidan (Edition Suecia).

Rehnqvist har i många verk, både instrumentala och vokala, utvecklat ett nytt sätt att hantera svensk folkmusik. *Davids nimm* för damröster, som kan sägas utgöra en vokal »baklängespolska», har vunnit stora framgångar i olika länder.

Svenska sångarförbundets ordförande (1989–94), understödda av åtskilliga samtida svenska komponister som Daniel Helldén, Maurice Karkoff och Folke Rabe.

Damkören – med ett visst historiskt förflutet från 1800-talet – började framträda under 80-talet med ledare som Robert Sund (Uppsala och Stockholm) och Eva Bohlin (Lund). Gosskören (Stockholms gosskör, Göteborgs domkyrkas gosskör etc.) har ibland, genom att inkludera pojkar över målbrottsåldern i sina skaror, kunnat återuppliva något av den körklang som fanns före de blandade körernas intåg. Flickkörer, som – ju – inte har samma »klangkropp» som damkörer, blev genom realskolans och grundskolans lokalmässiga åtskillnad från gymnasiet och gymnasieskolan en viktig beståndsdel i grundskolornas musikvärld (inklusive musikklassernas). Begreppet barnkör har därmed inte alltid blivit entydigt. Men vanligen används det i vårt land som beteckning för kyrkokörer och skolkörer med pojkar och flickor i åldern ca 9–13 år. För de ännu yngre barnen har andra termer (t.ex. minikör) kommit att användas. Som gemensam beteckning på sjungandet i lika stämmor (om det inte rör sig om mansstämmor) har termen diskantkör blivit bruklig. Besvärligare är begreppet ungdomskör, där mansstämmorna ofta har ett något mindre tonomfång än de vuxna blandade körernas och – framför allt – en annorlunda klangkaraktär. Men ungdomskörbegreppet kan ibland också knytas till diskantkören. Som tonsättare, arrangör, körledare och pedagog har i dessa sammanhang Carl-Bertil Agnestig kommit att bilda epok.

Denna klangliga differentiering har under de senaste decennierna naturligtvis medfört även en pedagogisk differentiering. Vid sidan av manskörernas och de blandade körernas verksamheter och de specifikt kyrkliga kursaktiviteterna har särskilda barnkörstämmor, bl.a. i Skinnskatteberg, och ungdomskörfestivaler vuxit fram (den första i Örebro 1968 under Lennart Spångbergs ledning). Sådana nya inslag som kördans och annan rörelsesång, kördramatik, körimprovisation, körskapande, körjazz, popsång kom till uttryck både i ungdomskörsångfesterna 1975, 1980 och 1985, i skraddarsydda specialkurser av olika slag och i vardagsarbetet hos vissa körer. Visarrangemang och populärmusik i övrigt har sedan ca 20 år odlats av många körer. I vår tid sträcker sig denna repertoar från Bellman över Taube till Povel Ramel, pop och rap. Omvänt: bland de mera avancerade körerna har fr.o.m. 70-talet mycket av det som på 40-talet betraktades som näst intill »omöjligt» att kunna utföra, i hög grad blivit möjligt.

Från och med 70-talet framträdde bl.a. Sven-David Sandström med det ena uppmärksammade körverket efter det andra – bl.a. *A Cradle Song/The Tiger* (William Blake; 1978) och *Agnus Dei* (1980). Per-Gunnar Alldahl skrev bl.a. *Fem små sånger* (Siv Widerberg och barntexter;

DAVIDS NIMM

[Davids nim]

♩ = 108

Naive, energetic, rytically

Karin Rehnqvist 1984

SOPRAN I

mp

h_j - em ε(k)-k'lnem at' n - ejn na-na-nej hæ-rrø ru des - n es-

SOPRAN II

turned inwards, sad *ppp*

j - - - -

5

S I

- m, at' n - ejn nan-nan - - ej hæ-rrø ru des - n es-m, at'

S II

pp

em ε(k) - - kt, ε(k) - kt, ε - kt - nem

9

S I

n - æ - ve - l - yk' - sēs ta - je - em ε - st' *sub. p* fa - lod', at' *v mp*

S II

des - n

12

S I

n - æ ve - l - yk' - sēs ta - je - em ε - st' fa - lo - d', lu - t fid' jemest

S II

ppp

j - - - em ε(k) - - kt, ε(k) - - kt,

16

S I

vø| ω Da - vids nm, lu - t - fid' jemest vø| ω Da -

S II

ε - kt, ε - kt - nem des - n

1985). Anders Eliasson komponerade med *Breathing Room: July* (Tranströmer/May Swenson; 1984) en veritabel körsymfoni a cappella, och Roland Forsberg skapade en fyrsatsig »sonat» med sin *Psalm Sonata* (1984). Under 80-talet förnyade Thomas Jennefelt motettformen, t.ex. med *O domine* (1983–86), och Karin Rehnqvist intog ett nytt förhållande till den svenska folkmusiken med t.ex. *Davids nimm* (1984) (ex. 5; se även s. 303). Det hör till bilden att Sandström och Jennefelt är erfarna körsångare, att Eliasson och Rehnqvist, trots sin musiklärarutbildning respektive kyrkokörserfarenhet, varken är utövande kyrkomusiker eller musiklärare. Forsberg har som organist och körledare etablerat sig både i frikyrkliga och statskyrkliga sammanhang, inte minst inom kursverksamheter. De flesta av de mest aktiva körledare och körmusikkomponister, som framträdde under 70-talet, är också mer eller mindre »barn» av den i vidare mening professionaliserade karaktären inom svenskt körliv.

Till bilden av det svenska körlivet under 70-talet hör i hög grad också många nya publikationer om körlivet, inte bara i de specifikt körmusikaliska och kyrkomusikaliska tidningarna, liksom flera initiativ från Sveriges radio & TV. Radions återkommande »Körprisma» utgjorde en viktig informationskanal, och hösten 1977 sändes en mycket ambitiös serie om 15 program med Eric Ericson: »Sjung i stämmor – en musikhögskolas vardag».

Under de senaste ca 25 åren har parallellt därmed nya organisationsformer tagit gestalt. Till dem hör Körsam, ett samarbetsråd för nästan all svensk körverksamhet (gr. 1971). De konserterande och utbildande evenemangen Nordklang startade samma år. Det kyrkomusikaliska samarbetsorganet RISK tillkom 1972 (se ovan) och har nära kontakt med Svenska kyrkans studieförbund. De frikyrkliga samfundens utbildningsverksamhet hade redan 1949 samlats i Frikyrkliga studieförbundet. Alla bedriver de regelbundna kursverksamheter. 1984 tillkom på nordiskt plan en sammanslutning för barn- och ungdomskörer som ordnar konserterande och utbildande kurser under beteckningen Norbuklang. 1987 arrangerade den året innan bildade Sveriges körledares förening sitt första »konvent», som följts av årliga konvent runt om i landet. Ungdomskörer av olika slag organiserades i »Ung i kör». Dessa aktiviteter har kommit att utgöra viktiga förbindelselänkar mellan musikhögskolornas utbildning, tonsättarnas skapande verksamhet och musikförlagens produktion.

En svensk körklang?

Under de senaste decennierna har den svenska körklangen blivit berömd, både hos oss själva och utomlands. Det har ofta spekulerats över vad denna klang »egentligen» är och hur den uppstått. Somliga har

hänvisat till det »vokalrika» svenska språket, andra har menat att det svenska språket också i tal »sjunger». Men den svenska klangen kan identifieras också när kören sjunger på andra språk. Och körmusicerandet är i många språkområden med mycket stor vokalrikedom (t.ex. det italienska) mindre utbrett än i vissa språkområden med stor konsonantrikedom (t.ex. det ryska). Det är också vanligt att människor tycker att andra språk än det egna modersmålet »sjunger». Det finns heller inte några fysiologiska skillnader mellan svenskars och andra folks röstorgan. Ibland har termen »sound» använts för att markera att det »typiskt svenska» kanske inte bara har med klangfärgen att göra utan också med andra egenskaper i svensk körsång.

I avsikt att avmystifiera denna fråga har under senare år olika systematiska undersökningar gjorts både av de historiska bakgrunderna till det svenska »körundret» (Reimers 1993a), av hur upplevelserna av detta sound beskrivits av de närmast inblandade körledarna, körpedagogerna och körtonsättarna (Stenbäck 1992), vilka akustiska egenskaper som är möjliga att registrera (Ternström 1989) och hur de pedagogiskt kan manövreras (Alldahl 1990).

Den i dag så vitala svenska a cappella-sången har sina historiska rötter i 1800-tal och tidigt 1900-tal. Den fångades in av den speciella körpedagogik som växte fram fr.o.m. mellankrigstiden för att riktigt blomma ut under de senaste decennierna (se Reimers 1993b). De upplevelsemässigt baserade beskrivningarna av detta sound har i stor utsträckning sina akustiska korrelater. Egenskaperna låter sig tämligen klart beskrivas som en kombination av noggrannhet i intonationen, en realisering av klangstrukturer som undviker individuella färgningar, konsekventa konsonantplaceringar (alla sångare samlas, artikulationsmässigt, vid bestämda punkter i stämföringsförloppen), tidsmässig precision, svaga nyanser och varsamhet med vibrato. Alla dessa egenskaper gynnas och kommer särskilt till sin rätt i mycket av den förklarasiska och nutida repertoar som introducerades av betydande svenska körledare under 30-, 40- och 50-talen. Soundet är således knutet till bestämda konstnärliga perspektiv, eller som Eric Ericson uttrycker det: »Om det kom en ny klang [...] har den kommit som resultat av strukturen i den musik man framför.» (Stenbäck 1992.)

Mot seklets slut

Vad innebär då alla dessa personer, kompositioner, organisationer och andra företeelser i de senaste ca 75 åren av svenskt körliv? Uppradningen ovan har inte haft lexikografiska avsikter, utan har varit avsedd att förklara vad alla dessa s.k. fakta står för. »Uteslut ej kvinnorna! Vi måste frånga vår gamla nationella begränsning att i manskvartetten se kulminationen för all sång i stämmor», skrev Birger Anrep-Nordin och Julius

Rabe i Handbok i kördirigering (1920). De fortsatte: »När det gäller körsång äro de båda könen likaberättigade och lika kvalificerade.» Dessa rader gav uttryck åt en tidstypisk reaktion. Manskörsarvet utgjorde ännu en mycket stor andel av svenskt körliv, men samtidigt kunde den körsång, där kvinnor i stället för gossar stod för överstämmorna, se tillbaka på en historia för den blandade körklngen som innefattade mer än 100 år. Man hävdade nu att båda könen var »likaberättigade» och lika kvalificerade. Det var en musikalisk fråga; ett år senare (1921) skulle kvinnor få »röst»-rätt i vidare mening.

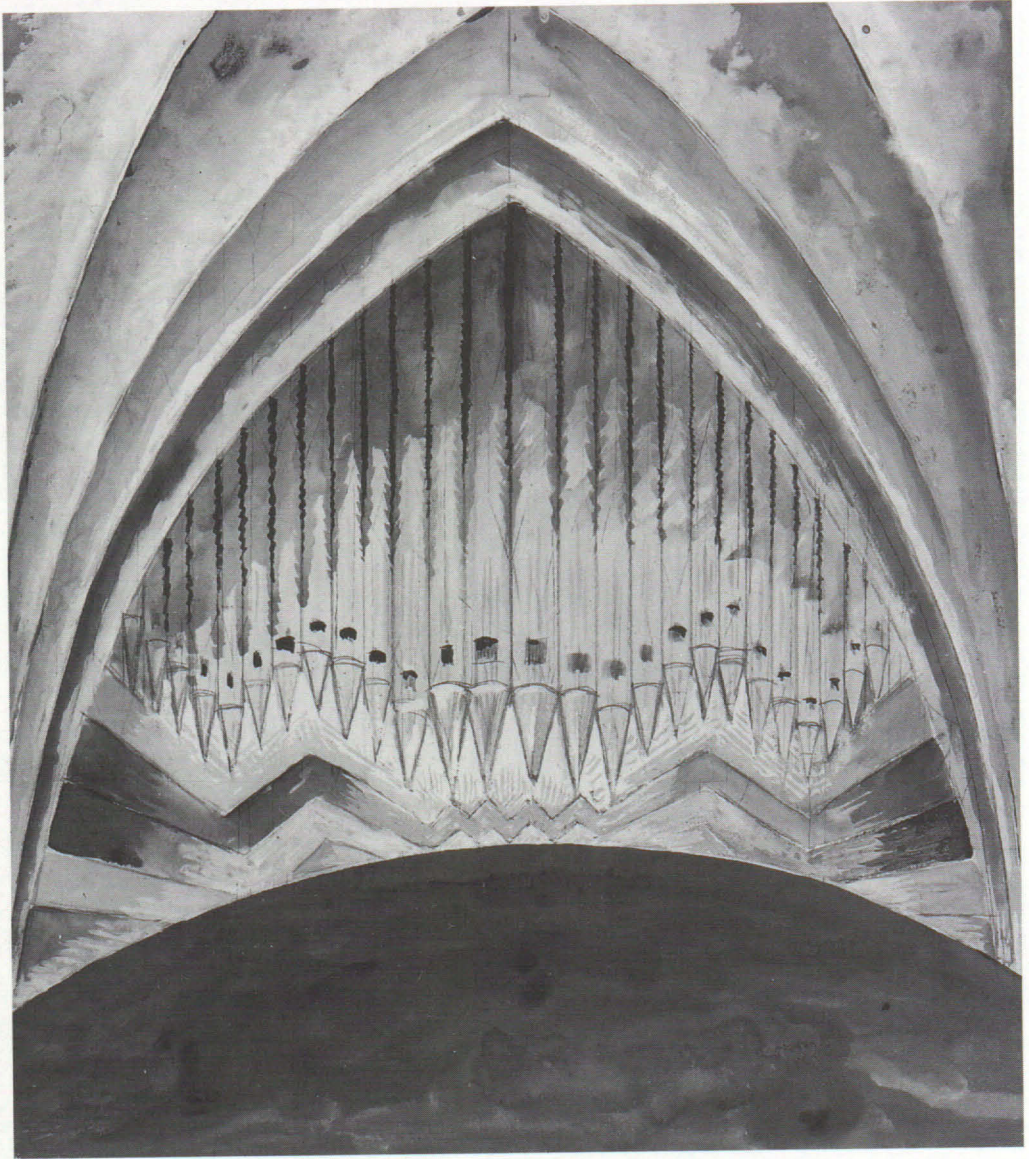
Mot vårt århundrades slut kan det konstateras att någon antagonism i denna körfråga knappast längre föreligger. Båda klangkropparnas egenarter kan nog sägas vara erkända, samtidigt som den blandade körsången varit förutsättningen både för ett återerövrande av den förklassiska körmusiken och för odlandet av 1900-talstonsättarnas nyskapinge. Det starka inslaget av kyrkokörer och av körledare med kyrkomusikertjänster eller kyrkomusikalisk utbildningsbakgrund är fortfarande, mot slutet av vårt århundrade, påfallande. Dess bakgrund är klar: här har vi ju att göra med en uråldrig tradition. Den kollektiva sången löper som en röd tråd genom hela kristenhetens historia, till vilket kommer att kyrkan som konsertlokal finns företrädd över hela landet, också i s.k. glesbygder.

Detta avspeglas också i musikförlagens körmusikutgivning, där den sakrala (inom frikyrkorna säger man oftast »kristna») musiken sammanlagt utgör en större andel av det totala utbudet än den profana. De likaledes gamla personalunionerna mellan kantorer och lärare har visserligen under vårt sekels sista fjärdedel avtagit. De lever dock kvar i den nya kombinationen av kantorsuppgifter och undervisning i musikskolor som vuxit fram sedan början av 70-talet. Pedagogiseringen, i god och vidare mening, av körmusicerandet fortsätter att växa och förgrena sig. Tidigare instruktörskurser och körsångarmöten av olika slag intensifieras genom kontinuerliga insatser från körförbund, folkbildningsorganisationer, kyrkor och skolor – till vilket kommer de många aktiviteterna från radions sida i direkt utbildande syften. Inom den högre musikutbildningen har nya körpedagogiska utvecklingsmöjligheter öppnats. Under 80-talet har musikhögskolorna i Stockholm, Göteborg och Malmö (under 90-talet även de i Piteå och Örebro) upprättat särskilda körpedagogiska påbyggnadskurser. Från 1990 har Musikhögskolan i Stockholm också en särskild Mästarklass som syftar till avancerad konstnärlig utveckling. Samma år tillkom även vokal dirigering som ett – av flera möjliga – huvudinstrument i den fyraåriga utbildningen på musiklejarlinjens instrumental/ensemble-variant. En framtidsinriktning har naturligtvis också den första professuren i körsång och kördirigering vid Musikhögskolan i Stockholm (Anders Eby).

Man kan alltså å ena sidan tala om en fortgående professionalisering av svenskt körliv, å andra sidan om ett bevarande av de starka folkbildningstraditionerna. Många körledare och körsångare, som i formell mening inte är yrkesutbildade, spelar ofta en stor roll, inte minst vad gäller de sociala aspekterna av körsjungandet – samtidigt som många professionella ledare i hög grad intresserar sig för amatörkörverksamhet. Pendlingen mellan musikaliska och sociala funktioner fortsätter att vara en evig följeslagare inom körlivet, liksom inom musikundervisningen.

Ill.: En barnkör från Adolf Fredriks musik-
klasser i Stockholm
sjunger på Skansen.





Isaac Grünewald, Orgelpipor (dekorationskiss; Nationalmuseum).