

MUSIKEN I SVERIGE

Band IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik
1920-1990

Kapitel 5. Pedagoger och skriftställare (*Lennart Reimers*)

Musikutbildningen och dess omdaning
Musiken och det tryckta ordet

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



5. PEDAGOGER OCH SKRIFTSTÄLLARE

MUSIKUTBILDNINGEN OCH DESS OMDANING

Fram till mitten av vårt sekel var bildningsidealet för svensk musikundervisning i mycket stor utsträckning enhetligt eller likartat bland både politiker, skolledare och lärare. Undervisningen hade i ringa utsträckning några i modern mening tekniska mellanled. Även om radion och grammofonskivan hade tillkommit som en potential styrdes undervisningen väsentligen av enskilda människor som direkt riktade sig till eleverna. Kungl. Musikaliska akademiens ensamrätt för utbildning av musklärare vid statliga läroanstalter fortsatte.

Traditionellt har dock även privatundervisning länge utgjort en stor andel av både amatörutbildningen och av förberedelserna för högre musikstudier. Redan under andra hälften av 1800-talet kallade många privata musklärare sin verksamhet för »musikinstitut» o.dyl. I vissa fall, t.ex. den av Richard Andersson 1886 startade musikskolan i Stockholm (med elever som Wilhelm Stenhammar och Hilding Rosenberg), rörde det sig om en mycket kvalificerad utbildning (se vol. III). Ett annat sådant privat initiativ var Uppsala musikskola (gr. 1929), som startades parallellt med de första musikcirklarna i Uppland. 1929 grundade också Felix Saul Stockholms Privata Konservatorium (som i sin tur gick tillbaka på K. Strömbergs 1924 startade musikskola). 1932 upprättades i Katrineholm och 1934 i Nacka musikskolor i icke-kommunal regi. 1943 etablerades Stockholms Borgarskolas musiklinje.

Musikaliska akademiens traditionella ensamrätt – Musikhögskolan

Kungliga Musikaliska akademiens ursprungliga uppgift, att »vårda» det svenska musiklivet, inklusive musikutbildningen, har bestått under 1900-talet. Före 1971, då akademien upphörde att fungera som myndighet, var den ensam examinationsansvarig för den högre konstnärliga och pedagogiska utbildningen på musikområdet. Under seklets första hälft fortgick i stort sett utbildningen vid dess konservatorium (från 1942 Kungl. Musikhögskolan) av musiker, kyrkomusiker och musklärare i samma färdriktning som etablerats under mitten av 1800-talet.

»Ackis» (som Musikhögskolan fortfarande ibland kallas) var den enda institution som hade rätt att examinera musklärare, kyrkomusiker (för Svenska kyrkan) och ledarna för militärorkestrarna. Alla dessa tre kategorier förlänades efter examinationen titeln musikdirektör. Centrala ämnen var instrumental och (för musklärare och kyrkomusiker) vokal färdighet, musikteori, instrumentation (särskilt för militärmusikerna) och musikhistoria (särskilt för blivande musklärare och kyrkomusiker). För musklärarkandidater hade 1903 införts en »provkurs i skola» som så småningom skulle vidareutvecklas till praktik, metodik och pedagogik. De klasser där blivande musiker, dirigenter och komponister utbildades, opererade visserligen i många avseenden ganska avskilt från de blivande musikdirektörernas klasser, men samtidigt kände sig många blivande lärare i hög grad primärt som »musiker». Utbildningens repertoarmässiga innehåll var, i första hand fram till mitten av seklet, i ganska ringa utsträckning i samklang med den musikaliska stilutvecklingen bland samtida komponister. Mediet fortsatte att vara budskapet, d.v.s. den musik som förmedlades var strukturellt samstämmigt med de pedagogiska metoderna – eller tvärtom.

Vad gäller övrig musikalisk yrkesutbildning har Musikhögskolan i Stockholm, liksom de nya musikhögskolor som tillkom på 1970-talet, traditionellt förfogat över högt kvalificerade lärare. Musikerna utbildas i stor utsträckning av konstnärer från de professionella symfoniorkestrarna. Här har vi att göra med en konstnärlig pedagogik som i många fall är personligt utformad, samtidigt som den varit och är svår att dokumentera. Ofta har konstnärer utbildat konstnärer utan att använda skriftliga läromedel. Verbala uttrycksätt har – inte utan orätt – känts inadekvata för just den konstnärliga pedagogiken. Denna fråga kom i fokus genom den nya högskolelagen 1977, enligt vilken konsten, i någon mening, skulle »likställas» med vetenskapen. I samma riktning gick också musikpedagogiken (se nedan).

Under hela vårt sekel har akademiens fonder fortsatt att växa, till fromma för bl.a. musikaliska konstnärer. Särskilt ryktbara är stipendierna för sångstudier ur Jenny Lind- och Christina Nilsson-fonderna. Operaskolan var för övrigt också knuten till akademien 1899–1913 och 1924–68, då Statens Musikdramatiska skola inrättades.

Konservatorierna

Den professionella musikutbildningen i Sverige var före 1971 dock inte något som uteslutande hörde akademien till. Redan tidigt etablerades konservatorier i Malmö (1907) och Göteborg (1917) med akademien som inspektor. Dessa konservatorier inrättade efterhand också musklärarklasser, men de hade före 1971, då de upphöjdes till musikhögskolor, ingen examensrätt.

Ur Folkliga musikskolan i Ingesund (gr. 1923), Örebro Musikinstitut (gr. 1960) och Framnäs' folkhögskolas musiklinje (från 1952) framgick 1977 också musikhögskolor, i Framnäs' fall förlagd till Piteå. Även Stockholms musikpedagogiska institut (SMI, gr. 1960), som gick i bränschen för gruppundervisning och fr.a. vände sig till vuxenstuderande, kom efterhand att i princip arbeta på högskolenivå. Sveriges radios musikskola (gr. 1959), numera Edsbergs musikinstitut, ger en instrumental utbildning (violin/viola, cello, piano) på lika hög nivå.

På nivåer över de kommunala musikskolorna (om dessa, se nedan), har »högstadiet» av musikskolor vuxit fram under 60- och 70-talen, bl.a. i Örebro, Borlänge och Falun. Ett nordiskt musikkonservatorium startades 1973 av pianisten Inger Wikström i Österskär. Det har i många fall inte funnits en självklar gräns mellan professionell, »högre» musikutbildning och den utbildning som ofta kallas »folklig». Många folkhögskolor hade från början musikundervisning på sitt program, och ca 40 av dem utvecklade efterhand särskilda musiklinjer, som t.ex. ovannämnda i Framnäs och Ingesund, vilka kom att utgöra basen för nya musikhögskolor. På dessa orter, liksom senare i Kapellsberg, etablerades också en pedagogisk utbildning till s.k. musikinstruktörer och musikhandledare som inte avsåg arbeta inom grundskolan utan i den mera flexibla folkliga musikbildningen. Den musikaliska folkbildningen inneslöt ofta studiecirklar av skilda slag genom sina studieförbund, som i de flesta fall haft och har politiska, religiösa eller andra ideologiska anknytningar. Det gäller fr.a. ABF (Arbetarnas bildningsförbund), Medborgarskolan, Kyrkliga studieförbundet, Frikyrkliga studieförbundet och Vuxenskolan.

Pedagogiska riktningar

De som undervisat i pedagogik, metodik och praktisk övningsundervisning har för musiklärarutbildningen i viss mening blivit nyckelpersoner. Vid sidan av en uråldrig imitering av det som läraren presenterar har i skolmusiken sedan Guido av Arezzos tid för snart 1000 år sedan relativa tonstavelser – ut (do), re, mi etc. – brukats vid sidan av de absoluta bokstavs-beteckningarna (c, d, e), särskilt i större och mer avancerade skolor. Metoden introducerades (utan större framgång) i Sverige under andra hälften av 1800-talet. Anna Bergström-Simonsson, hade från fransmannen Hippolyte Dessirier – via de finska musikinstitutens grundare Martin Wegelius – inhämtat den s.k. formel-metod, som i princip återgår på den del av Guidos metod som innebar att man kopplade tonminnet till melodiska fraser. Under 1960- och 70-talen utvidgade Lars Edlund denna metod för den högre musikutbildningen i sin undervisning och i sina publikationer, bl.a. *Modus novus* (»Det nya sättet»). Per-Gunnar Alldahl har ytterligare breddat undervisningen till att inbegripa totala musikstrukturer.

Under perioden 1934–49 var Hjalmar Torell lärare i pedagogik och praktisk lärarutbildning vid akademiens konservatorium respektive Musikhögskolan, efter några års verksamhet som skolmusiklärare och kyrkomusiker och efter att ha avlagt prov i skolsångsmetodik i Berlin. Han hade då kommit i kontakt med Agnes Hundoeppers solmisationsmetod Tonika-Do, som hon hade inspirerats att utveckla genom bekantskapen med engelsmannen John Curwens tonic-sol-fa-metod. Liksom Curwens metod i Ungern blev känd som »Kodálymetod» blev Torells namn i Sverige förknippat med en metodisk gehörsutbildning baserad på de relativa tonstavelserna, kompletterade med sådana rytmstavelser (ta-va-te-ve...), som på 1800-talet presenterats i Frankrike av Émile Chevé och Nanine och Aimé Paris. Handtecken för intervall förespråkades också av Torell (och Kodály). Torell efterträddes 1949 av Bengt Franzén, som eftersträvade en forskningsanknytning av undervisningen i pedagogik och psykologi – med konsekvenser för metodiken och det som då kallades övningsundervisning.

De musikpedagogiska metoder som internationellt presenterats under 1900-talet av olika reformpedagoger blev efterhand bekanta och till en del praktiserade i Sverige. Émile Jaques-Dalcroze, som kopplade gehörsutbildningen till kroppskänslan, besökte Sverige i början av vårt sekel och fick med Anna Behle sin »profet». Hon grundade 1907 en Jaques-Dalcroze-skola i Stockholm, som 1926 utvecklades till ett Dalcroze-institut vid akademiens konservatorium under ledning av Karin Fredga, med rytmikundervisning i centrum. Under beteckningen Dalcroze-seminariet inkorporerades det på 1970-talet i Musikhögskolan under ledning av Italo Bertolotto och övergick efterhand till »rytmikvarianten» i musiklärarlinjen. I anslutning därtill utvecklade Kurt Lindgren också ett institut för musikterapi.

Den tyske tonsättaren och pedagogen Carl Orff representerar ett annat koncept: att från »elementära» utgångspunkter (pentatonik, borduner, ostinati) och ett särskilt för ändamålet tillskapat instrumentarium (främst bestående av olika slagstavspel) stegvis bredda skolelevernas musikaliska kunskaper, uttrycksmöjligheter och upplevelser. Detta nådde Sverige genom Daniel Helldén, som från slutet av 50-talet introducerade Orffs metod på musikhögskolan i Stockholm och vid musiklärarkurser runt om i landet. Han utarbetade under 60-talet också en svensk version av den första delen av Orffs »Schulwerk». Orff-instrumentariet fick en vid utbredning i Sverige under 60-talet, även i skolor och bland lärare som inte tillämpade Orffs metodik.

Åtskilliga svenska musiklärare har sedan 70-talet också bekantat sig med Zoltan Kodálys arbetsätt, som av hans främsta elever kallats för en »filosofi» för den ungerska musikundervisningen. Kodálys ambition var att utforma en progression i skolmusikundervisningen med ut-

gångspunkt från ungersk vokal folkmusik i kombination med relativa tonstavelser och handtecken. Kodály uppmanade vid ISME-(International Society for Music Education)-kongressen i Wien 1964 världens musiklärare att på liknande sätt knyta an till sina hemländers folkmusik. Detta har dock knappast kunnat realiserats utanför Ungern. I andra länder hade redan då den av barn kända internationella repertoaren i stor utsträckning kommit att överskugga nationella traditioner.

Därvid har den s.k. Suzuki-metoden fått ett visst genomslag. Shini-chi Suzukis strävan är att mycket tidigt i barnens liv (helst redan från 3-4-årsåldern) sätta in en progressivt ordnad instrumentalundervisning, till att börja med främst på stråkinstrument, och med utnyttjande av den familjedeltagande lojalitet som hör de japanska livsmönstren till. Hans ambitioner har under de senaste decennierna tagits upp på många håll i världen, ofta med olika modifikationer och varianter. Åtskilliga svenska musikskolor har sedan ett par decennier Suzukiprogram, och ett särskilt förbund sörjer för löpande information.

Utan bindning till någon speciell personlighet kopplades strävandena att utveckla barns musikaliska skapande under 60- och 70-talen till många försök att knyta samman de kreativa inslagen med den nya konstmusik som använde sig av »grafiska» notationer och med ambitionen att utveckla en sensibilitet för det totala »ljudlandskap» som människor omges av. Musikaliska reformpedagogiker av dessa slag har dock inte fått något bredare genomslag i vårt land. De metodiker som presenterats under vårt sekel kan snarare, i tilltagande utsträckning, karakteriseras som odogmatiskt pluralistiska.

Musikläraren – en samlande kraft i landsorten

Tiden fram till 60-talet, den gamla urvals- och lärdoms skolans sista period, innebar för musikundervisningens del kanske också en sista glansperiod för musikläraren som en samlande kraft i det lokala musiklivet utanför storstäderna. Musiklärarutbildningen hade före OMUS-reformen under andra hälften av 70-talet (se nedan s. 141) en mycket »bred» karaktär med många ämnen. Samtidigt lade den stark tonvikt på en långt driven instrumental och vokal färdighet. Den traditionella bindningen mellan lärar- och kyrkomusikerutbildningen bestod också i ganska stor utsträckning fram till 70-talet. På yrkesfältet fanns ju mycket få fulla tjänster för musiklärare och kyrkomusiker – de flesta måste kombinera dem, och en mycket stor del av innehållet i akademiens utbildning var gemensam för kyrkomusiker och musiklärare.

Musikdirektörerna vid läroverken var således ofta samtidigt organister och kantorer. Eftersom stiftsstäderna hade en domkyrkoorganist betydde detta att musikundervisningen på orter som t.ex. Skara, Linköping och Växjö ofta var särskilt intensiv. På motsvarande sätt var i de

mindre församlingarna kyrkomusikertjänsterna förenade med folkskol-lärartjänster. De blivande »skolkantorerna» fick möjlighet att vid seminarierna få en utökad musikundervisning för att sedan, efter sommarkurser i stiftsstäderna ta den »lilla» organist- och kantorsexamen. Därför krävdes för musiklärartjänster vid seminarierna såväl musiklärarsom högre organist- och kantorsexamina. Båda dessa två förenade tjänstetyper började avvecklas under 70-talet.

I små församlingar kunde skolkantorerna ofta uträtta små pedagogiska underverk även utanför sitt arbete med kyrkomusiken och skolundervisningen. Musikdirektörer i större städer fungerade inte sällan också som ledare av andra musikbildningsverksamheter, t.ex. amatör-symfoniorkestrar och körer. Under seklets första decennier gjordes i dessa avseenden stora insatser av t.ex. Felix Körling (verksam i Halmstad 1889–1926), Anders Jobs (i Falun 1908–39), Gottfrid Berg (i Gävle 1918–54). Med avvecklingen av de förenade tjänsterna avbröts i själva verket en musikpedagogisk symbios som funnits med genom hela kristenhetens historia.

Kommunala musikskolan

Den mest spektakulära företeelsen i svensk musikutbildning fr.o.m. 40-talet var framväxten av de kommunala musikskolorna. De kom efterhand att etableras i nästan alla kommuner (numera 286 stycken) och upp till 2/3 av skolbarnen i 10-årsåldern anmälde sig. Denna geografiskt närliggande och till att börja med billiga utbildningsmöjlighet har kommit att utgöra dels en betydande social del av fritidsverksamheten för barn och ungdomar, dels ett för många viktigt avstamp inför en kommande musikalisk yrkesutbildning. Det är dock inte alldeles självklart vad en kommunal musikskola är och vilken eller vilka som var först på plan. Den förste kommunale musikledaren var Lennart Lundén som startade sin verksamhet i Katrineholm 1944. I hans första kontrakt fanns dock inget om undervisning inskrivet. Det som drev fram hans anställning var behovet av en professionell ledning av kommunens amatörverksamhet med orkestrar, ensembler och körer. Först senare aktualiserades behovet av utbildning. Om man ersätter termen musikskola med »av kommunen organiserad och finansierad frivillig instrumentalmusikundervisning» så finner man en hel del aktiviteter före Lundén i Katrineholm. I början av seklet etablerades blåsorkestrar i många av Stockholms folkskolor (med den Kraftska skolan, gr. 1902, som pionjär). Från 1928 togs liknande initiativ i Göteborg, 1939 startades en frivillig instrumentalmusikundervisning vid folkskolorna i Alvesta. 1945 gick de allmänt musikbildande organisationerna Musikfrämjandet och Musikens vecka samman, och det blev denna nya organisation som arrangerade de första sommarkurserna för just kommu-



Ill.: Musikskolan i Lidköping. De flesta kommunala musikskolor bedriver sin verksamhet i grundskolans lokaler. I vissa fall har man dock ett eget hus, ofta övertaget från någon nedlagd skola, t.ex. en f.d. flickskola. Bilden visar musikskolans hus i Lidköping. Födelseåret för Lidköpings inrättande av en av kommunen finansierad frivillig undervisning i instrumentalmusik kan sägas vara 1946, då stadens folkskolestyrelse beviljade ett anslag om 5 000 kr till inköp av instrument m.m. till gossorkestern. Bilden visar den vackra byggnad där musikskolan har sin verksamhet sedan 1960.

nala musikledare: i Ingesund 1948, på Sänga Säby 1949. Dess ordförande Tage Lindbom höll då ett välkomsttal om »Musiken och folket». Det var folkhemstanken som nu fick sitt nedslag också i den instrumentala musikundervisningen.

Första gången som termen »kommunal musikskola» användes torde ha varit 1946, då avseende verksamheten i Jönköping. Men redan i seklets början (Stockholm) och under 1920-talet (Göteborg) hade således av kommunen finansierade blåsorkestrar kommit i gång. Den blåsorkester som 1939 startats i Alvesta utvidgades 1941 till att också omfatta undervisning i violinspel. Samma år inleddes stråkundervisning vid Stockholms folkskolor. I november 1943 anslog folkskolestyrelsen i Boos socken utanför Stockholm 2 000 kr för frivillig instrumentalundervisning. I januari 1944 beslutade stadsfullmäktige i Katrineholm att inrätta en musiknämnd och utse Lennart Lundén som musikledare. Samma år började Nacka anslå medel för en musiklärartjänst i folkskolorna. Intressant är att instrumentalmusikundervisning i Avesta (från 1944), liksom den i Linköping (från 1948), även var avsedd för ungdom över skolåldern.

År 1950 hade över 50 kommunala musikskolor etablerats, men först under 50- och 60-talen ägde den riktigt stora expansion rum, som skulle leda till att alla svenska kommuner fick sina musikskolor. Då hade ytterligare en bakgrund tillkommit: den framväxande enhetsskolan. I och med att läroverken avvecklades, upphörde därmed den av staten finansierade undervisningen i instrumentalmusik i det allmänna skolväsendet. I själva verket växte en musikundervisning utanför skolan fram av olika anledningar: i Katrineholm, liksom på många andra håll,

var det en kunnig ledning av ortens konsertliv som man kände ett behov av. I andra fall (t.ex. Mjölby) var det ett studieförbund som formaliserade sina musikstudiecirklar till en skola.

Det fanns två huvudkategorier av musikskolor under utvecklingen fram till 1950: en med en generell inriktning mot kommunens totala musikliv och en med en speciell inriktning mot barnen, inklusive dem i 14–15-årsåldern som man önskade ge möjlighet att fortsätta efter avslutad skolgång, av både musikaliska och sociala skäl (härtill Marianne Reimers-Wessberg 1991). Denna pendling mellan musikaliska och sociala aspekter skulle bestå.

Musikklasser, kulturklasser och estetiska program

Efter kommunaliseringen av bl.a. all undervisning och alla lärartjänster (1991) och särskilt i anknytning till de nya skolläroplanerna (1994) har på många håll en integration av det allmänna skolväsendets och musikskolornas undervisning börjat eftersträvas. Kulturklasser (grundskola) och estetiska program (gymnasieskolan) erbjuds av många kommuner. Den vokala musiken, som knappast förekom i de kommunala musikskolorna under genombrottstiden, har fortsatt att stå i centrum för klassundervisningen i det allmänna skolsystemet. Också där kom dock efterhand en utvidgad musikundervisning till stånd. Inom ramen för folkskolans (senare grundskolans) undervisning växte musikklasser, efterhand i några fall musikgymnasier, fram. De första kom till vid Adolf Fredriks skola i Stockholm (1939, först benämnda sångklasser). Den utökade musikundervisningen har därvid möjliggjorts genom att timmar »lånas» från andra ämnen (ibland betecknas dessa klasser felaktigt som musikskolor). Denna undervisning omfattar ingen instrumental-musik utan är koncentrerad på körsång och ett större mått av musikteori än i normalklasserna. För närvarande (1994) finns 15 musikklasser, i några fall rör det sig om kulturklasser med utökad undervisning också i andra estetiska ämnen. Eleverna från dessa klasser går till största delen ut i livet i en mängd olika yrken och utgör en förhållandevis liten andel av dem som söker till musikhögskolorna. Bland dessa senare återfinns i betydligt större utsträckning sådana elever som studerat vid någon av de musiklinjer som sedan 1970 etablerats vid 18 gymnasieskolor.

Ett- eller flerämneslärare

Ettämneslärarna arbetar i den tradition där musikläraren länge verkat – i ett större musiksamhälle än det som utgjordes av skolans värld – som musikanter, dirigenter, folkbildare och, i bästa fall, »eldsjälar». Skolkantorerna och andra folkskollärare med musikaliska kunskaper och intressen har visserligen i många fall utvecklat avsevärda musikpedagogiska aktiviteter, även utanför skolans värld. Men deras viktigaste bagage från utbildningen är en allmänpedagogisk bakgrund. De två skilda principerna kan i korthet beskrivas på följande sätt:

Den första lägger stark tonvikt på de musikaliska fackkunskaperna och förordar att facklärare i musik skall gå in i skolan så tidigt som möjligt. Den andra lägger större vikt vid den allmänna socialisering som äger rum i en klass som har samma lärare i alla eller många ämnen, och hävdar att musikämnet behöver den allmänpedagogiska kompetens som utbildningen vid seminarier (från slutet av 60-talet: högskolor för lärarutbildning) ger. Tvåämneslärarna befinner sig i ett slags mellanposition. Är de »lärare» eller »musiklärare»? Frågan löper i själva verket tvärs igenom all musikutbildning. I vilken utsträckning är utbildarna en del av det totala musiklivet och i vilken utsträckning är de en del av det totala utbildningsväsendet?

Ettämneslärarutbildningen har en stark tradition i Sverige, liksom i bl.a. Finland, Österrike, Schweiz och Tyskland (där den dock upphörde i början av 70-talet). I andra europeiska länder, som Danmark, Frankrike och Italien, har det aldrig funnits någon speciell musiklärarutbildning. På de högre stadierna (motsvarande vår svenska gymnasieskola) omhändertas den eventuella musikundervisningen vanligen av universitetsutbildade musikvetare. På grundskolenivån fungerar i de romanska länderna i stor utsträckning utövande musiker som s.k. intervernerande lärare. De svenska svar som har getts och ges på dessa »klassiska» frågor kan alltså inte få något enhetligt stöd från andra länders utbildningssystem.

I folkskolans värld poängterade 1919 års utförliga undervisningsplan för första gången elevernas allmänna personlighetsutveckling. Detta hade en viss förbindelse med de framväxande musiska idealen, enligt vilka den »hela» människan skulle »utformas» med hjälp av samverkan mellan olika skolämnen.

Behovet av en allmänpedagogisk utbildning för läroverkslärarna ledde i början av vårt sekel till etableringen av pedagogik som ett självständigt universitetsämne. Alla blivande lärare måste tentera i den s.k. »peddan» för att efter examen ha ett av många fruktat »provår» framför sig. De blivande musiklärarna hade dock sin s.k. övningsundervisning inbyggd i studierna.

Från »sång» till »musik»

Med 1928 års läroverksstadga fick flickorna tillgång till de statliga allmänna läroverken, vid sidan av de särskilda flickskolorna. Detta förstärkte möjligheterna till blandad kör. Den nya läroverksstadgans krav på en viss ökning av musikundervisningen kom dock inte att slå igenom på fältet. I både folkskolan och läroverket stannade i stort sett musikundervisningens timtal kvar på samma nivå, 1–2 veckotimmar i de flesta (men inte alla) klasser.

Andra viktiga skillnader mellan betingelserna för folkskolans och läroverkens musikundervisning kvarstod dock: timtalet var något större i de läroverksklasser som åldersmässigt svarade mot folkskolans sex (senare sju eller åtta) klasser, till vilket för läroverkens del kom timmarna för instrumentalmusikundervisning. Ettämnesmusiklärare var mycket sällsynta i folkskolan, med undantag av de allra största städerna. Det skall tilläggas: möjligheten att »befria» elever från musik bestod fram till grundskolelagen 1962. Sin yttersta historiska rot har denna »befrielse» i 1842 års folkskolestadga, där det talas om att undantag för undervisning i kyrkosång kunde beviljas för dem som »helt saknade anlag».

När senare skolpliktstiden förlängdes anfördes ofta målbrottet hos gossarna som ett skäl för sångbefrielse. Sången stod ju i centrum, vad gäller musikundervisningen i folkskolan. Läroverken vidmakthöll därutöver sin tradition från 1600-talet att också bedriva instrumentalmusikundervisning.

Produktionen av sångböcker för skolan, som haft en höjdpunkt i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet, tunnades därefter något ut och först från 1950-talet kan man tala om läromedel där sångrepertoaren integreras med allmänna musikkunskaper. År 1955 ändrades ämnesbeteckningen från »sång» till »musik».

Också i dessa perspektiv kan man förstå motsättningarna mellan förespråkarna för vikten av den allmänna pedagogiken i musiklärarutbildningen (framför allt företräd av folk- och grundskollärare samt seminarier/läraryhögskolor) och förespråkarna för de musikaliska fackkunskapernas betydelse (framför allt företräd bland ettämnslärare och musikhögskolorna). Denna konflikt är inte speciellt svensk utan avspeglas som ovan antytts i många andra länders musikundervisning och lärarutbildning.

Den »riktiga» musiken

Man kan fram till mitten av vårt sekel tala om en ganska allmän konsensus vad gäller musikutbildningens repertoarmässiga innehåll, som en motsvarighet till det allmänna, ärvda bildningsgodset. Den samtida musiken, som till långt in på 1800-talet utgjort en primär och normal beståndsdel i konsertlivet, började med 1900-talet, för både musiker, konsertgivare och pedagoger, att betraktas som »abnorm». Den historiska musiken i musikutbildningens repertoar blev den »normala», och adekvat till denna var de förmedlande metoderna. De bestod inte bara av det uråldriga imiterandet, där läraren förebildar och eleven härmar och där kunskaper om kulturarvet var en viktig förutsättning. Infogad i denna pedagogik var också föreställningar om det »rätta» sättet att hantera ett instrument, om en »idealisk» vokal tonbildning, om nödvändigheten att kunna läsa noter. Musiken och metoderna återspeglade ömsesidigt varandra.

Denna adekvans mellan mål och medel kan synas vara något självklart i pedagogikens värld. Men utifrån vår tids perspektiv och erfarenheter av multikulturella situationer är möjligheten att etablera en sådan samstämmighet mellan budskap och medier inte självklar – många menar att den heller inte är möjlig, kanske heller inte eftersträvansvärd. Men fram till mitten av vårt sekel dominerade tron på att det fanns en särskilt värdefull musik i en »objektiv» mening (främst den västerländska konstmusikaliska repertoaren från Bach till Brahms), och att utbildningen skulle vara inriktad på att reproducera och förstå denna.

Den lilla men »oroväckande» del av musiklivet, som utgjordes av samtida musik – av olika slag – och av utomeuropeiskt inspirerade tonbildningar och musicerande utan noter, trängde i mycket liten utsträckning igenom i utbildningen. Vissa utanförstående musiktraditioner, som t.ex. folkmusiken, kunde i vissa sammanhang accepteras, i varje fall om den »förädlades» genom olika arrangemang. Sådan populär musik som visor, dansmusik och salongsmusik hade en viss plats i musikundervisningen, men främst om den i åtminstone några avseenden (flerstämmighet, melodisk och harmonisk stil) hade en viss anknytning till den »riktiga» musiken. Denna den »bästa av musikvärldar» började i mitten av vårt sekel komma i gungning, tillsammans med många större övergripande värdesystem.

Uppbrottet från den traditionella musikutbildningen

De första tecknen på ett uppbrott från den traditionella musikutbildningen möter vi under 40-talet. Knut Brodin väckte då rabalder bland etablerade musikpedagoger genom att sjunga schlager med skolbarn. Vidare: kommunala musikskolor skulle ge alla barn en demokratisk tillgång till instrumentalmusikundervisning. Kravet på en skola för alla, en enhetlig bottenskola, som hade förespråkats av Fridtjuv Berg redan på 1880-talet, växte i styrka. Arbetet inom 1940 års skolutredning och – i ännu högre grad – 1946 års skolkommision ledde fr.o.m. 1949 till försöksverksamheter med 9-årig enhetsskola, där det var meningen att alla barn skulle erhålla samma undervisning, i sammanhållna klasser. De musikaliska folkbildningsambitionerna tog sig bl.a. uttryck i Musikens vecka (konstituerad 1939 av lokala musikbildningskommittéer) och av organisationer som Musikfrämjandet (gr. 1941). 1962 fick vi en grundskolelag och under 60-talet följde explosionen av kommunala musikskolor. 1969 tillkom en ny läroplan för grundskolan, 1970 en ny för gymnasieskolan. 1983 utexaminerades från högskolorna de första »nya» musiklärarna.

Det kan te sig som om det varit en rad omvandlingar »underifrån», som tagit sig uttryck i kulturprogrammet av år 1974, hos OMUS (Organisationskommittén för den högre musikutbildningen) 1976, och i högskolelagen 1977 och starten av de nya musikutbildningarna 1978.

Men också ett omvänt perspektiv kan anläggas: Det var inte vem som helst som introducerade schlagern i skolan: Knut Brodin var en professionellt utbildad pianist. Utslagsgivande vid etablerande av de kommunala musikskolorna var ofta individuella eldsjälur, och många av dem kom från musikhögskolans värld. Musikfrämjandet styrdes av högt uppsatta personer (prins Eugen, Kurt Atterberg m.fl.). Den nya högskolelagen från 1977 var själva grundförutsättningen för den musikaliska utbildningen som startade året därpå. Bakom enhets- och grundskolereformen och OMUS-arbetet stod också genomgående starka personligheter med utgångspunkt och förankring i den s.k. högre utbildningsvärlden.

Förmodligen är det mera fruktbart att i dessa sammanhang se verkligheten i ett dialektiskt perspektiv: bakom omvandlingsprocessen under drygt 30 år stod både individer och kollektiv, och båda utgjorde gentemot varandra såväl orsaker som verkningar. Mycket av det »nya» hade också en mer eller mindre gammal historia. Åtskilligt av det som utkristalliserades under 60- och 70-talen hade föreslagits i 1947 års musikutredning (se s. 17) och 1965 års musikutbildningskommitté (1968). De fem musikundervisande aktiviteter som rekommenderats med något varierande terminologi i de senaste läroplanerna för grundskolan från 1969, 1980 och 1994 (man skall spela, sjunga, röra på sig, lyssna och skapa) hade presenterats av musikutredningen 1947 – som bl.a. också pekade på gruppundervisningens både pedagogiska och sociala fördelar.

En mycket stor betydelse fick under 50- och 60-talen skolradion där musiken, näst engelskan, länge var det största ämnet. Skolradiohäften gavs ut varje termin och många musiklejare engagerades. Ingemar Gabrielsson, senare rektor för musikhögskolan i Stockholm, hörde till de aktivaste och breddade de tidigare »sångstunderna» i radio till genomarbetade musiklektioner. Under dessa decennier spelade också länskolnämnderna med sina musikkonsulenter en stor roll i de samtidigt inrättade länsmusikstiftelserna.

Men också en rad andra fenomen bidrog starkt till en ny situation för musikutbildning på alla nivåer fr.o.m. mitten av 50-talet: LP, bandspelare, TV, transistorradio. Transistorn, efterhand kombinerad med små bärbara hörlurar, skulle som förmedlare av alltmera intensifierade floder av musik visa sig försätta skolans och högskolans musikutbildning i helt nya situationer. Samtidigt avvecklades den gamla folkskolan och den gamla realskolan. I stället samlades i klasserna elever med olikartade bakgrunder, en mycket brokigare skara än den som lärarna mött i de tidigare parallella skolformerna. Visserligen ägde på kompromissernas högstadium först linjeuppdelningar rum, som påminde om de gamla skolformernas åtskillnad av »får och getter», senare en differentiering i lättare och svårare kurser (i engelska och matematik). Men vad gäller deltagande i musikundervisningen betraktades och betraktas i det allmänna skolväsendet alla elever som »får». Frågan har naturligtvis en rad kulturpolitiska och allmänpolitiska över- och undertoner. I vissa avseenden avspeglas sådana också i diskussionerna kring ett- och flerämneslärare som behandlats ovan. Den ökade invandringen ledde också till att många skolklasser innehöll elever från många olika kulturtraditioner. Den ökande kännedomen om utomeuropeiska kulturer bidrog också till ett allt starkare ifrågasättande av den västerländska konstmusikens »självklara» överlägsenhet.

Organisationskommittén för den högre musikutbildningen (OMUS)

Musiklärarutbildningen, menade man, måste reformeras. 1974 hade en enig riksdag antagit ett program för den statliga allmänna kulturpolitiken. Det var den principiella pluralismen som förkunnades: »all musik är bra». Som synes är det inte så svårt att översätta detta kulturprogram till »musikaliska». Redan 1971 fick OMUS regeringens uppdrag att utreda möjligheterna till en reformering av svensk musikutbildning. En andra OMUS-kommitté utvidgade sitt arbetsområde och framlade i december 1976 betänkandet *Musiken – människan – samhället*. Det antogs 1977 av regering och riksdag »i princip» (d.v.s. instanserna tog inte ställning till detaljerna), samtidigt som en särskild högskolelag och ny högskoleförordning kom till stånd.

OMUS förvandlade kulturprogrammets åtta punkter till 22 s.k. riktlinjer. Däri presenterade man musikutbildningsmässiga konsekvenser av kulturprogrammet med särskilda exemplifierande och i viss mån extrapolerande kommentarer: »Den högre musikutbildningen skall anordna fortbildning och vidareutbildning även för sådana individer eller grupper som spontant utvecklat egna musikaliska aktiviteter, t.ex. pop- och jazzgrupper, sådana som spelar folkmusik eller arbetar med elektronmusik.» Här poängterades också betydelsen av att den högre musikutbildningen ger de studerande kunskap och erfarenhet av det folkliga musiklivets och amatörmusicerandets villkor, liksom kunskaper om den svenska kulturpolitiken. Önskvärdheten av jämlikhet för studerande från olika landsdelar och samverkan mellan lärare, studerande och representanter för yrkeslivet betonades. Till frågan om de »eftersatta» grupperna skrevs, i punkt 14: »De s.k. omusikaliska är ur kulturpolitisk synvinkel intressanta målgrupper.» Utbildningens ansvar för att stimulera invandrargrupper att odla sina egna musikaliska traditioner, liksom samverkan med forskning och utvecklingsarbete betonades. Man påpekade också att »det moderna industrisamhället medför allvarliga risker för en allmänt försämrad ljudmiljö för människan».

OMUS kom att bli något av en vattendelare i omdaning av musikutbildningen i Sverige från mitten av 70-talet. Även om dess uppdrag formellt endast omfattade den högre musikutbildningen kom dess arbete i praktiken att få mer eller mindre stora konsekvenser för musikutbildning och musikundervisning på alla nivåer och i en mängd olika avseenden. Ledstjärnan för OMUS var att musikutbildningen skulle tjäna samhällets och musiklivets *behov*. Koordinationen med en ny högskolelag och högskoleförordning medförde också en koppling till generella utbildningsstrategier och till en ny syn på relationerna mellan konst, vetenskap och pedagogik. Den nya högskolelagen stipulerade att konsten skulle »likställas» med vetenskapen. Lag och förordning stipulerade vidare att all högre utbildning skulle organiseras i linjer. Vid sidan av universitetens fakultetsnämnder, som hade ansvaret för forskning och forskarutbildning, skulle särskilda linjenämnder vara tillsynsmyndigheter för grundutbildningen vid alla högskolor.

Även vid musikhögskolorna inrättades alltså linjenämnder sammansatta av lika delar lärare, studerande och representanter för yrkeslivet. Dessa skulle bl.a. fastställa kursplaner och se till att utbildningen svarade mot behoven.

Ill.: I december 1976 framlade OMUS (Organisationskommittén för den högre musikutbildningen) sitt betänkande *Musiken – människan – samhället*. Bokens baksida återger folkmelodin »Herr Peder han spelade», av Carl-Axel Dominique försedd med kontrapunkterande stämmor som ger uttryck åt något av OMUS grundfilosofi: »Musikens kraft en gränslös kraft» och »Musik måste skapas».

HERR PE-DER HAN SPELADE SÅ LUF-VE-LIG SÅ
 MU-SIKENS KRAFT EN GRÄNS-LÖS
 MU-SIK MÅS-TE SKA-PAS

FÄSARNA PÅ KVISTARNA DE DAN-SA DÄR-VILD
 KRAFT MU-SI-KENS KRAFT EN GRÄNS-
 MU-SIK MÅS-TE SKA-PAS

Musiklärarutbildningen differentierades i varianter – efter en gemensam basutbildning – beroende på om de studerande inriktade sig på tjänster i grundskola och gymnasium eller musikskola. Därutöver öppnades möjligheten för musikhögskolestuderande att kombinera musiklärarutbildningen med ett annat skolämne (tvåämnesutbildning) eller till förgreningar mot afroamerikansk tradition och särskilda kurser i jazz, folkmusik och improvisationsmusik. Slutligen gavs möjligheter till tillvalskurser av olika slag och individuella studiegångar.

Undervisningen i musikhistoria blev en del av det nya ämnet Musik och samhälle, inom vilket skulle rymmas i princip all slags musik – även jazz, pop, rock, annan populärmusik, folkmusik, utomeuropeisk musik. Musiksociologiska och musikanthropologiska aspekter kom därmed in i bilden. Kunskapen att göra flexibla arrangemang, att improvisera, att transponera och över huvud taget att anpassa undervisningen till skolans realsituation uppvärderades. En utbildning i bruksinstrument infördes, som skulle ge tillräcklig färdighet för undervisningens ändamål. En idé med anor från 60-talet förverkligades genom varianten tvåämnesutbildning, inom vilken utbildning till musiklärare ägde rum i kombination med utbildning vid universitet i engelska, historia eller matematik. »Varvad praktik» blev ett

övergripande honnörsbegrepp: »Övningsundervisningen» skulle inte sättas in efter det att man tillägnat sig alla andra yrkeskunskaper, utan samtidigt, från början av utbildningen. Fältets behov skulle alltså genomsyra utbildningen, yrkesrollen stå i centrum.

Musikpedagogisk forskning

Forskning i musikpedagogik och musikpedagogiskt utvecklingsarbete sågs från början som en mycket viktig angelägenhet för OMUS. Den första OMUS-utredningen föreslog 1974 en professur i musikpedagogik. Den andra OMUS-utredningens arbetsgrupp för musikpedagogisk forskning presenterade 1976 ett förslag på ett Centrum för musikpedagogisk forskning, utvecklingsarbete och dokumentation. Samma år tillskapades bl.a. Nordisk arbetskrets för musikpedagogisk forskning. 1977 fick Universitets- och högskoleämbetet i uppdrag att föra forskningsärendena vidare. Även Musikaliska akademien engagerade sig i frågan, efterhand också Musikhögskolan i Stockholm, den pedagogiska institutionen vid Högskolan för lärarutbildning i Stockholm och musikvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet.

År 1984 startades under ledning av Kurt Lindgren och Lennart Reimers en serie fria seminarier vid Musikhögskolan, som från hösten 1987 fick en definitiv form som forskningsförberedande kurser. Utbildningsdepartementet redovisade i januari 1987 ekonomiska resurser för en professur och ett Centrum för musikpedagogisk forskning (MPC). Den anknöts dels till Musikhögskolan i Stockholm, dels till Stockholms universitet. Den förste innehavaren av den nya lärostolen blev våren 1989 Lennart Reimers. Från hösten 1989 etablerades vid sidan av de forskningsförberedande kurserna högre seminarier och en doktorandutbildning i musikpedagogik.

Decentralisering och omprövning

Några av nyckelbegreppen för OMUS var kreativitet, kommunikation, internationella kontakter, forskning och – på ett övergripande plan – behov. Utbildningen skulle svara mot det som musiklivet behövde och samhället önskade. I vilken utsträckning kom OMUS strävanden till uttryck i »verkligheten»?

I mycket större utsträckning än under tiden före OMUS kunde efter hand musiklärare på ett »bruksmässigt» sätt hantera sådana instrument som är särskilt användbara i klassrumsundervisningen, göra arrangemang som är lämpliga i aktuella undervisningsmoment, transponera, på egen hand harmonisera och ackompanjera melodier – över huvud taget »hitta på». De blev utrustade med större kunskaper i metodik, och genom den »varvade praktiken» blev chocken vid mötet med skolans reella undervisning inte så stark som tidigare.

När det gäller att tillvarata de afroamerikanska traditionerna har detta till viss del skett automatiskt efterhand som rockmusik av olika slag, med de nya generationerna, kommit att ingå i nästan alla skolelevers och lärarkandidaters erfarenheter från världen utanför skola och utbildning. I många fall har t.o.m. den västerländska konstmusiken kommit att betraktas som en »alternativ» musik.

Samtidigt har proportionerna mellan olika musikstilar och musikgenrer kommit att bli avsevärt varierande mellan de olika musikhögskolorna. Det finns därvid, med 90-talet, vissa tecken på att den gamle musikedirektören, med sin uppgift att ta hand om många olika delar av en kommuns musikliv, är på väg tillbaka. Möjligheterna för invandrargrupper att odla sina egna musiktraditioner har utan tvivel ökat, inte bara genom lärarutbildningarnas repertoarbreddning utan också genom individuella insatser och genom programmatiska projekt från institutioner som Riksradiön och Svenska rikskonserter.

Man kan dock inte tala om något större genombrott för kreativa inslag i musikundervisningen. I varierande utsträckning tas dessa möjligheter upp i alla lärarutbildningar, liksom den länge har varit en ingrediens i åtskillig »fri» kursverksamhet. I skolan har detta dock inte blivit någon allmänt spridd företeelse, vilket framgår av den nationella utvärderingen av musikundervisning i klasserna 2, 5 och 9, som pågått sedan slutet av 80-talet.

Den ljudmiljö, vars omänsklighet påpekats av bl.a. OMUS, har heller inte förbättrats eller över huvud taget åtgärdats.

Utbildningen av musiker har inte kommit att innefatta en genbreddning av det slag som kommit musiklärarna till del. Det historicerande draget är sedan ca 200 år generellt sett starkt i Västerlandet. Utbytet av idéer och erfarenheter över nations- och språkgränser, vars önskvärdhet starkt poängterades både i det lagfästa programmet för den statliga kulturpolitiken från 1974 och i OMUS' riktlinjer från 1976, kan heller inte hittills betecknas som särskilt framgångsrikt. Förhållandevis få lärare och studerande har engagerat sig i denna angelägenhet.

Från början av 90-talet har dock särskilda medel ställts till förfogande för studenter och lärare som vill studera i andra länder inom ramen för ERASMUS (European Community Action Scheme for the Mobility of University Students). Genom andra organisationer har den svenska musikutbildningens gränsöverskridande aktiviteter avsevärt utvidgats under senare decennier. Verksamheten inom International Society for Music Education (ISME) lockade från 60-talet Bengt Franzén, Lennart Reimers och Ingemar Gabrielsson. 1990 deltog Sverige i bildandet av Europäische Arbeitsgemeinschaft Schulmusik (EAS) för komparativa europeiska musikpedagogiska studier, och 1991–92 grundade MPC den världsomspännande Research Alliance of Institutes for Music Education (RAIME).

Samtidigt ökar antalet konstnärliga professurer med betydelsefulla pedagogiska verksamheter långsamt men stadigt. Bland många exempel: sångerskan Dorothy Irving i Malmö, pianisten Gunnar Sjöström i Göteborg, organisten Hans-Ola Ericsson i Piteå. Kungliga musikhögskolan har haft en kompositionsprofessur sedan 1947 (för närvarande Sven-David Sandström). Kompositionsprofessurer har under 80-talet också etablerats i Malmö (Hans Gefors) och Piteå (Jan Sandström).

Men tiden gick – och går vidare

Musikhögskolornas interna organisation och innehåll har i olika avseenden förändrats efter OMUS-reformen. Nya verksamhetsområden har tagits upp, nya professurer och lektorat har tillskapats, särskilda nämnder för pedagogiskt och konstnärligt utvecklingsarbete har kommit till stånd. Aktiviteterna och profilerna har därvid blivit varierande i de olika högskolorna. Gemensamt för dem alla har varit att de gamla motsättningarna mellan förespråkarna för ettämnslärare och »allmänna» grundskolelärare lett till nya lösningar. De kom 1988 till uttryck genom mångas strävanden efter att »äntligen», efter kompromisserna under enhetsskolans framväxt, kunna få till stånd en enhetlig utbildning för alla som skulle undervisa i grundskola. Resultatet blev ännu en kompromiss: ettämnemusikläraren blev kvar, samtidigt som musikinslaget i grundskolläroplanen differentierades.

Diversifieringen har också ökat i både gymnasieskolan och grundskolan. Den nya gymnasieläroplanen från 1991 erbjuder t.ex. eleverna olika program och grenar, bl.a. en estetisk gren med musik, bild, dans och drama. För musikens del har detta inneburit att den sista resten av en för alla obligatorisk undervisning i gymnasieskolan (kursen i konst och musikhistoria som tillkom 1967) försvunnit, samtidigt som olika tillvalsmöjligheter erbjuds. Den estetiska grenens möjligheter till musikundervisning ersätter samtidigt de gamla musiklinjerna.

En ny tim- och läroplan för grundskolan (Lgr 94) minskar kraftigt det för alla elever minimala timtalet, men ger dem som är mycket intresserade möjligheter till en långt mera omfattande musikundervisning än tidigare. I stort sett står i den nya läroplanen sådana gamla honnörsbegrepp som sång, spel, kreativitet, kommunikation och rörelse kvar. Ny är den starkare betoningen av själva kunskapsbegreppet i anslutning till både musicerande (som kopplas till »personlig allmänbildning»), musiklyssnande och förståelse för musikens uppbyggnad, funktioner och villkor. Anmärkningsvärd är huvudrubriken för läroplanskommitténs betänkande: Skola för bildning (1992). Det nya nationella kulturavvet tycks vinna en ny status, en särskild parlamentarisk kulturutredning pågår och tecken i centraliserande riktning börjar skönjas.

Kommunaliseringen från 1991 av också det allmänna skolväsendet får, som redan antytts, konsekvenser för den totala musikundervisningen. På olika sätt kommer musikundervisningen i det allmänna skolväsendet att koordineras, kanske integreras med den i musikskolorna, kanske också arbeta samman med amatörmusicerandet utanför skolan och de kommunala musikaktiviteterna i övrigt.

Många såg och ser förändring och decentralisation som nästan ekvivalenta till »förbättring». Troligen har detta, åtminstone delvis, med våra historiska traditioner att göra. Sverige har ju – i jämförelse med både USA och England och med den europeiska kontinenten med sitt desintegrerade förflutna – en stark centralistisk tradition, i princip med rötter i Gustav Vasas tid. Man kan därutöver för musikutbildningens del från slutet av 80-talet skönja en viss omprövning av själva bildnings- och nyttighetsföreställningarna.

I en historisk situation, när varken de uråldriga magiska legitimationerna eller de senare religiösa och ceremoniella äger någon full och självklar kraft – och när inte heller 1800-talets nyhumanistiskt grundade föreställningar om ett »evigt» bildningsgods, och nu kanske inte heller de utilistiska »försvaren», upplevs som dominerande (om ens närvarande), så känner sig inte så få musikpedagoger s.a.s. överlämnade till sig själva. Därmed rycker nya möjliga legitimationer för musikutbildningen in i fokus. Kanske står de att finna i de livskvaliteter som förmedlas av musiken i sig själv?

Ill.: »Interiör med liten gosse sittande vid piano», etsning av Hjalmar Strååt (Nationalmuseum).

Kanske är detta en typisk interiör från svenskt 1900-tal, men gäller den även för 2000-talet?



MUSIKEN OCH DET TRYCKTA ORDET

Fram till ca 1960 har i Sverige texter om musik, både i böcker, tidskrifter och dagstidningar, i dominerande utsträckning främst behandlat den västerländska konstmusiken, utförandet av den, forskningen om den, undervisningen i den. Andra musiktraditioner uppträder därefter vid sidan av detta huvudspår. Karakteristiskt för senare tiders musikskriftställerier är inte bara den tilltagande differentieringen i innehåll, utformning och målsättning utan också att avståndet mellan musikaliska händelser av olika slag och rapporteringen om dessa händelser i tilltagande utsträckning krympt.

Massmedier har ju på ett särskilt sätt spelat just musiken i händerna: de elektromagnetiska och informationsteknologiskt baserade verktygen överför ljud, blixtsnabbt och på distans. Också det tryckta ordet har därvid i stor utsträckning kommit att bäras fram inte bara av boken, den traditionella bäraren av bildningsgods, utan också av sådana massmedier som dagstidningar, tidskrifter och broschyrer med skiftande karaktär och avsikter. Men perspektivförskjutningarna har kanske i än högre grad att göra med den alltmera pluralistiska och kulturrelativistiska synen på musikstilars och musikgenrens »värde».

Många musiktidskrifter har hos oss, liksom i andra länder, kommit och gått, andra – som *Musikern*, *Orkesterjournalen* och *Musikrevy* – har förunnats en lång livstid. Ett antal dagstidningar med riksspridning och regelbunden bevakning av musikhändelser har överlevt, andra har upphört. Antalet tidningar med huvudsakligast regionala verkningskrets har minskat, men åtskilliga är livskraftiga och betydelsefulla också vad gäller spridningen av texter om musik (t.ex. Smålandsposten, Nya Värmlandstidningen, Västmanlands läns tidning, Uppsala Nya Tidning, Östersunds-Posten, Västernorrlands Allehanda).

Allmänna vecko- och månadstidskrifter med växlande innehåll och ambitionsnivå öppnar ibland också sina spalter för musikartiklar. Följande översikt indelas i tre avsnitt: 1) Dokumentation från musikforskningens fält – böcker, tidskrifter och andra publikationer som primärt bygger på vetenskaplig forskning; 2) Publikationer med allmänt musikhälsande avsikter; 3) Musikjournalistik med betoning på nyhetsförmedling och debatt. Naturligtvis överlappar dessa kategorier delvis varandra: många forskare har också ägnat sig åt allmänt musikhälsande aktiviteter och åt journalistisk nyhetsförmedling.

Musikvetenskapen

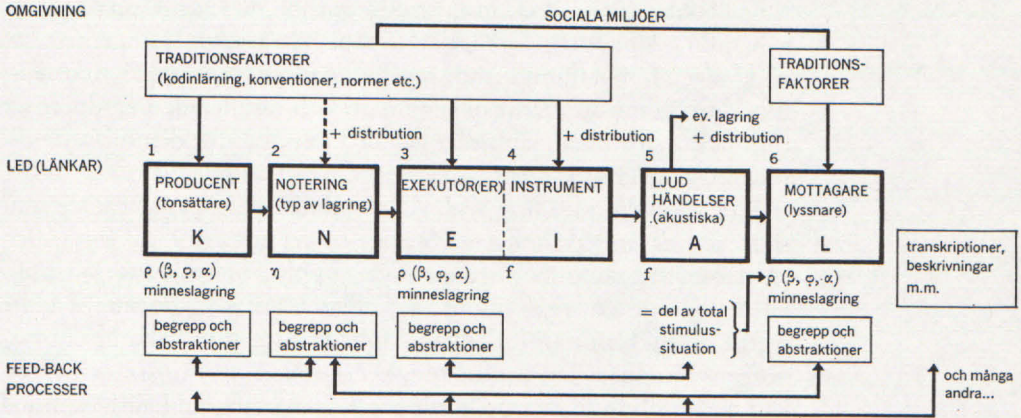
Musikvetenskap har funnits som institutionaliserad disciplin vid europeiska och amerikanska universitet i drygt 100 år – den sammanfaller alltså i stort med vårt sekel. Själva beteckningen musikvetenskap (»Musikwissenschaft») lanserades redan 1827 i Tyskland. Men grundstenen lades genom en ofta återopad uppsats av Guido Adler, »Umfang, Ziel und Methode der Musikwissenschaft» (1885). Strävan att förvandla den historiskt inriktade forskningen till en akademisk disciplin snarlik andra i de »filosofiska» fakulteterna framstår särskilt påtaglig genom uppdelningen i en historisk och en systematisk del.

Den 22 februari 1919 samlades tio forskare och intresserade för att stifta Svenska samfundet för musikkforskning. Det samma år utkomna första häftet av Svensk tidskrift för musikkforskning innehåller en »Historik», med protokoll och stadgar. Pionjären Norlind hade redan 1909 i Lund fått en oavlönad docentur i »litteratur- och musikhistoria», hans elev Gunnar Jeanson fick 1926 en motsvarande docentur vid Stockholms universitet i »musikhistoria med musikteori». Men den första »riktiga» docenturen inrättades år 1927 vid Uppsala universitet för Carl-Allan Moberg.

Här lyckades man också permanenta docenturen eller snarare institutionen och 1947 omvandla den till Sveriges första professor. Ämnet döptes då om till »musikkforskning». Redan namnet anger att Adlers uppspaltning i historia och systematik har överbryggats som ambition, men disciplinen är alltjämt allomfattande, universell och sålunda »omöjlig» att totalt behärska. Ämnet har också efterhand spaltats upp i en rad deldiscipliner. För universitetens vidkommande har man emellertid hållit fast vid institutioner »för musikvetenskap». I Uppsala efterträdde Moberg av Ingmar Bengtsson som professor 1961. I Stockholm byggdes en institution upp av Martin Tegen från 1956 och i Lund skedde samma sak från 1965 (från 1971 genom Folke Bohlin). Yngst och mest expansiv blev Göteborgsinstitutionen under Jan Ling från 1967.

Vid sidan av dessa universitetsinstitutioner har musikkforskning etablerats för delområden genom betydande verksamheter utanför universitetet. Vid Musikmuseet i Stockholm, vars förste forskare och ledare var Norlind, vann den 1937 invandrade Ernst Emsheimer internationell respekt för sig själv och verksamheten. Han utvidgade konsertgivet med »äldre instrument» och byggde ut skriftserien och samlingarna. Av hans efterträdare har Krister Malm i sin musikknologi betonat anknytningen till våra dagars musikkansamling.

Institutionen för talöverföring och musikkakustik vid Kungl. Tekniska högskolan i Stockholm (inrättad 1967), under den internationellt kände professorn Johan Sundberg, har en omfattande skriftserie kring



instruments och sångröstens akustik och perception, med tonvikt på vad Adler kallade »fysiologi (tonförnimmelser)».

Svenskt musikhistoriskt arkiv (gr. 1965 med Axel Helmer som förste chef och 1981 inlemmat i Statens musiksamlingar med Musikmuseet och Musikaliska akademiens bibliotek), sedan 1993 en enhet inom biblioteket) svarar för dokumentation och bibliografering av svensk musik och svenskt musikliv.

En angelägen och eftertraktad frigörelse av en ny deldisciplin blev inrättandet 1989 av professuren i musikpedagogik vid MPC, knuten till universitetet och musikhögskolan i Stockholm (se s. 143). Motsvarande har ännu inte skett för musikpsykologin, där docent Alf Gabrielsson vid Psykologiska institutionen i Uppsala bedriver internationellt uppskattad forskning.

Från musikforskningens fält

Att musikvetenskap numera är en väl etablerad och förankrad forskningsdisciplin kan statistiskt demonstreras genom antalet doktorsavhandlingar i ämnet. Från Norlind 1909 till 1940 framlades sex avhandlingar, under perioden 1940–60 ytterligare sex och 1961–75 (med den nya »doktorexamen» 1969 och dess lägre krav) nio till – alltså ett mycket lågt antal (Bengtsson 1976, s. 123). Därefter har antalet ökat avsevärt (se sammanställning s. 537 f.).

De flesta svenska musikforskare under vårt sekel har inte bara dokumenterat sina vetenskapliga resultat i akademiska uppsatser, avhandlingar och forskningsrapporter, de har också i andra slags böcker, tidskrifter och i dagstidningar presenterat sammanfattningar och populariserande framställningar.

Många betydelsefulla bidrag till svensk musikforskning har publicerats i Svensk tidskrift för musikforskning (STM). Några exempel: 1929

Ill.: Ingmar Bengtssons tablå över musikens kommunikationskedja som den presenteras i hans Musikvetenskap från 1973.

Ingmar Bengtsson genomlöpte en mångsidig karriär som pianist och cembalist, musikkritiker, skriftställare och musikforskare. Efter doktorsavhandlingen om Romans instrumentalmusik (1955) och många års rytmforskning presenterade han 1973 med arbetet Musikvetenskap en bred framställning av den moderna musikvetenskapens aktuella läge, bl.a. omfattande musikaliska tillämpningar av semiotiken.

skrev Tobias Norlind en insiktsfull recension av Carl-Allan Mobergs avhandling *Über die schwedischen Sequenzen* (1927). Detta arbete banade vägen för en framväxande regelbunden undervisning och forskarutbildning i musikvetenskap genom att den resulterade i en docentur för upphovsmannen. Samtidigt gav den impulser för den fortsatta utvecklingen av musikvetenskaplig forskning i Sverige.

I STM publicerade Stig Walin den omfattande uppsatsen »Den musikteoretiska undervisningen i Sverige under romantiken» (1933) och »Musiken vid skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet» (1938), vilka utgjorde en uppföljning av Tobias Norlinds forskning i äldre svensk musikhistoria. Carl-Allan Mobergs bidrag på folkmusikforskningens område, »Två kapitel om svensk folkmusik» (1950) och »Från kämpevisa till locklåt» (1951), inledde en rad omfattande insatser med avsikt att »rädda» den svenska folkmusiken. I våra dagar har sedan länge de musiksociologiska perspektiven etablerats och populärmusiken gjort sitt intåg i vetenskapsvärlden.

STM har också gett löpande information om den svenska musikforskningens verksamheter. I stor utsträckning har dessa naturligtvis varit knutna till de institutioner för musikvetenskap som etablerats. De historiska forskningsansatserna dominerade länge, och från slutet av 20-talet har flera svenska musikforskare skrivit översiktliga framställningar av såväl den svenska som den allmänna musikhistorien. De har i stor utsträckning funnit läsare också utanför den akademiska världen: Pionjären Tobias Norlind, som redan 1901 utgav sin *Svensk musikhistoria*, bearbetade senare denna till *Handbok i svensk musikhistoria* (1932) – vid sidan av sin publicering av många specialstudier i framför allt svensk musikhistoria före 1700. En pålitlig framställning i miniformat gav Stig Walin med sin *Svensk musikhistoria* (1949).

En mera omfattande svensk musikhistoria presenterades med Arne Aulin & Herbert Connors *Svensk musik 1–2* (1974, 1977). En originell, icke-kronologisk, disposition har Erik Kjellbergs och Jan Lings koncentrerade *Klingande Sverige* (1991).

Musiken genom tiderna, en allmän musikhistoria av Gunnar Jeanson & Julius Rabe, utkom i sin första upplaga i två band (1927, 1931) och har därefter getts ut flera nya, bearbetade upplagor. Carl-Allan Mobergs *Tonkonstens historia 1–2* (1935) var länge en grundbok vid utbildningen i musikhistoria. En ny och mera omfattande framställning gav Moberg senare med *Musikens historia i Västerlandet fram till 1600* (1973). Norlind publicerade också en *Lärobok i allmän musikhistoria för musikskolor* (1939). Gerd och Lennart Reimers' *Konst- och musikhistoria* (1967) har en pedagogisk inriktning. Mycket brett upplagd är Jan Lings *Europas musikhistoria till 1730* (1983) och *Europas musikhistoria – folkmusiken 1730–1980* (1989).

I varierande utsträckning har dessa arbeten under decenniernas lopp använts som kursböcker vid de musikvetenskapliga institutionerna och vid undervisningen i musikhistoria vid musikhögskolorna. Några av dem – kanske särskilt Jeansons & Rabes arbete – har också använts inom kursverksamhet utanför högskoleområdet. Alla av dem har varit viktiga för en avsevärd del av den musikintresserade och »bildnings-törstande» allmänheten. De är samtidigt alla av naturliga skäl olikartade både i sin språkliga utformning, sitt innehållsliga urval och sin disposition. Den samtida musiken lyser med sin frånvaro i deras arbete, men fick ett relativt stort utrymme hos Aulin & Connor, fastän där på ett något egensinnigt sätt. I Reimers' och Kjellbergs & Lings böcker är den samtida konstmusiken och – vilket tidigare inte varit fallet – populärmusiken företrädd. Lings europeiska musikhistoria kan sägas vara det enda av dessa arbeten som till en avsevärd del bygger på primärforskning och som innehåller ansatser i teoribildande riktning.

Den historiska inriktningen av den svenska musikforskningen utvidgades från 50-talet i sociologisk riktning. Efter Martin Tegens avhandling om Musiklivet i Stockholm 1890–1910 (1955) följde så småningom omfattande musiksociologiska aktiviteter i kretsen kring Jan Ling i Göteborg.

Samtidigt gavs folkmusikforskningen många nya impulser genom både Ernst Emsheimer och Jan Ling. Betydelsefulla publikationer inom visforskningens område har givits ut av Svenskt visarkiv 151, där det under 70-talet också etablerades en avdelning för jazzforskning. Anna Johnson (som 1994 erhållit en personlig professur) har med sin avhandling givit ett viktigt bidrag till forskningen om fäbodsmusikens musikkforskare (se vidare s. 307 f.).

Både i Göteborg och Stockholm växte en omfattande populärmusikforskning fram fr.o.m. 70-talet företrädd med avhandlingar av bl.a. Philipp Tagg (1979), Per-Erik Brolinson & Holger Larsen (1981) och Lars Lillestam (1988).

I Uppsala kan Erik Kjellberg samtidigt sägas ha fortsatt de historiska traditionerna med sin avhandling om kungliga musiker under stormaktstiden (1979) och i Lund har Folke Bohlin ägnat sig åt kyrkomusikhistoriska områden (1970).

Eva Öhrström inledde med sin avhandling om borgerliga kvinnors musicerande under 1800-talet (1987) en omfattande forskning med kvinnoperspektivet i centrum. Inom barnmusikforskning framträdde Bertil Sundin med Barns musikaliska skapande (1963) och Lennart Reimers med Alice Tegnér's barnvisor (1983).

Några musikkforskare har gjort betydelsefulla insatser utan att vara knutna till någon institution. En av dem är Nils L. Wallin, vars Biomusicology (1991) kombinerar musikvetenskapliga och neurofysiologiska

kunskapsområden. På ett fristående akademiskt plan arbetar också Musikaliska akademiens nämnder, i samarbete med akademiens forskningssekretariat. En omfattande skriftserie ges ut av KMA genom dess publikationskommitté. Statens kulturråd står genom Göran Nylöf för en avsevärd forskningsinformation – främst med musiksociologisk inriktning. Svenskt musikhistoriskt arkiv utger sedan 1967 informativa bulletiner.

Stort värde både som vetenskapligt instrument och informationskälla fick de båda upplagorna av Sohlmans musiklexikon. Den första fyrbandiga upplaga 1948–52 (red. C.-A. Moberg, G. Morin [huvudred.], E. Sundström) motsvarade väl titeln »nordiskt och allmänt uppslagsverk», medan den fembandiga radikalt omarbetade upplagan 1975–79 (huvudred. H. Åstrand) kan hävdas med framgång ha strävat efter och ofta uppnått internationell nivå.

Arbeten som ibland gränsar till musikforskningens värld har under de senaste decennierna givits ut också inom andra institutioner, främst sådana för psykologi, sociologi, allmän pedagogik, etnologi, akustik. Specialarbeten av lärare och studenter publiceras också vid musikhögskolorna i Stockholm, Göteborg, Malmö, Piteå och Ingesund.

Här är inte platsen att närmare redogöra för den efterhand allt mera omfattande svenska musikforskningen. Sten Dahlstedt har presenterat de första vetenskapsteoretiskt orienterade reflektionerna över framväxten av den svenska musikforskningen i Fakta och förnuft, Svensk akademisk musikforskning 1909–1941 (diss., 1986) och Forskningsinriktningar och vetenskapsteoretiska problem inom svensk akademisk musikforskning efter 1941 (STM 1990). Ingmar Bengtsson har i sin bok Musikvetenskap (1973) gett en bred översikt. De flesta musikvetenskapliga områden har behandlats också i populariserande form, dels av forskarna själva, dels av praktiker på de olika fälten.

På en rad fält möts också företrädarna för det praktiska musiklivet och musikvetenskapen. Ett exempel på detta är de praktisk-kritiska (d.v.s. »vetenskapliga») utgåvorna av vårt musikaliska kulturarv i serien Monumenta Musicae Svecicae, igångsatt av Samfundet för musikforskning kring 1960, med underavdelningen Franz Berwalds samlade verk. Dit hör också i eminent grad fonogramantologin Musica Sveciae utgiven av Musikaliska akademien med statlig finansiering. Forskning, kritiska utgåvor och inspelningar på högsta möjliga konstnärliga nivå söker alltså förverkliga musik som just konst *och* vetenskap (se även s. 36).

I bildningens tjänst

Under de senaste decennierna, särskilt efter andra världskriget, har en regelbunden utgivning ägt rum i Sverige av musikböcker med »allmänbildande» syften, ibland i form av mer eller mindre omfattande bokserier. I stor utsträckning har det rört sig om tonsättarmonografier, som

de i Bonniers Musikens mästare. Några inneslöt i pärmen även en EP-skiva. Folke H. Törnbloms biografier om bl.a. Beethoven (1939, rev. 1970) och Grieg (1943, rev. 1962) utgör karakteristiska exempel på denna ambition. På 1980-talet gav bokförlaget Norma ut en annan och större serie om 33 tonsättarbiografier (främst översättningar), som fyllde många luckor. Därvid publicerades de första böckerna på svenska om Atterberg, Berg, Berlioz, Bruch, Mendelssohn, Monteverdi, Offenbach, Puccini, Satie, Sjostakovitj, Schönberg.

År 1993 utgav Föreningen svenska tonsättare, i anslutning till sitt 70-årsjubileum, fyra böcker om svensk musik och svenska tonsättare – vilket kan betraktas som en verklig storsatsning.

Åtskilliga svenska tonsättare har dock inte förunnats några omfattande studier. Stor betydelse fick på sin tid Moses Pergaments små kapitel om svenska komponister från Roman till de Frumerie i Svenska tonsättare (1943), vilka följdes upp med Vandring med Fru Musica (1943) och Ny vandring med Fru Musica (1944). Senare skulle en yngre generation av såväl utländska som svenska tonsättare (Rosenberg, Blomdahl, Larsson) koncentrerat porträtteras av Göran Bergendal i Moderna tonsättarprofiler (1967). Till de mäktigaste arbetena hör Bo Wallners Vår tids musik i Norden (1968), som i tiden går fram till mitten av 60-talet, och Wilhelm Stenhammar och hans tid (1991), som presenterar många vidsträckta kulturhistoriska perspektiv. Några svenska komponister (t.ex. Alfvén, Nystroem, Fernström, Sten Broman, von Koch), har skrivit memoarer eller memoarliknande böcker – mycket personliga, det hör ju till genren.

Men det är lätt att finna lakuner: vi saknar ännu större standardarbeten om sådana portalgestalter i 1900-talets svenska musikskapande som Gösta Nystroem, Hilding Rosenberg, Lars-Erik Larsson, Ingvar Lidholm och Sven-Erik Bäck (däremot finns en rad, främst amerikanska, avhandlingar om t.ex. Nystroem, Bäck, Lidholm och Hemberg). De svenska musikförlagen ger mer eller mindre regelbundet ut broschyrer om tonsättare, likaså har Svensk musik (STIM) givit ut ett antal korta men substantiella biografier i broschyrform. Ett avsevärt informationsmaterial om bl.a. svensk musik och svenska tonsättare har under decenniernas lopp också givits ut av Rikskonserter. Också Musikaliska akademiens skriftserie har av naturliga skäl tagit upp många temata ur svenskt musikliv. Några exempel: antologin Svenska musikperspektiv (1971, i samband med akademiens 200-årsjubileum), Gustaf Auléns skrift om Sven-Erik Bäck's motetter (1977), En bok till Hilding Rosenberg (1977), Bo Wallners Den svenska stråkkvartetten (1979), antologin Choral Music Perspectives (1993, tillägnad Eric Ericson).

De stora folkbildningsambitioner som utvecklades i Sverige, framför allt från 40-talet, och då ofta i samverkan med organisationer som Musikens vecka och Musikfrämjandet, Sveriges radio och en rad studieför-

bund, ackompanjerades ofta av småskrifter av olika slag. En del av dessa har spelat en stor roll som allmänna musikaliska bildningskällor utan att primärt ha varit länkade till organiserade bildnings- och utbildningsverksamheter.

Svagare företrädd i Sverige är den kvalificerade »fria» musikessästiken. Ett musikskriftställarskap som inte har en direkt anknytning till institutioner, intresseorganisationer, musikutbildningsfältet eller till dagstidningarnas aktualiteter, utan främst är avhängigt av en »intresserad, bildad allmänhet», har alltid haft ett visst utrymme inom både tyskspråkiga och engelskspråkiga länder. Den har dock betydligt större svårigheter att göra sig gällande inom små språkområden. Icke desto mindre finns det en del intressanta prov på denna litteraturgenre också i Sverige (se vidare s. 537).

Av särskilt intresse i detta sammanhang är Bo Wallners ambition att komma tillrätta med den grundläggande frågan om hur man kan skriva om musik och kommunicera med ord. Den dokumenterades i boken *Musiksvenska* (1973), framsprungen ur hans undervisning vid Musikhögskolan i Stockholm. Kommunikations- och kontaktproblematiken hade samtidigt Rikskonserter kommit i närkamp med redan under försöksperioden på 60-talet (se s. 75 f), och problemen togs upp av 1965 års musikutbildningskommitté. Den första längre kursen i musiksvenska gavs på musikhögskolan i Stockholm under våren 1970. Det var utifrån dessa bakgrunder och förutsättningar som *Musiksvenska* växte fram. Boken behandlar en rad kategorier som rubriken, tesen, intervjun, utredningstexten, den vetenskapliga texten, essän, verkkommentaren, recensionen, läromedlet. Den presenterar även konkreta och belysande utdrag ur olika musikskribenters texter, och innehåller också resonemang med elever. Projektet framstår ännu idag som unikt.

Med Per-Anders Hellqvist framträder från 50-talet en av Sveriges mest briljanta musikskribenter. Vid sidan av dagstidningsrecensioner (se nedan), och vid sidan av sin verksamhet på Rikskonserter och i Sveriges Radio har Hellqvist i en mycket elegant språkform publicerat debattböcker som *Än sjunger världen* (1972), som behandlar den globala ljudslummen, och *Ljudspåren förskräcker* (1977), om musikindustrins maktthavare. I en samling med kommentarer kring bevingade och obevingade ord, *Om musik* (1984), och även i andra sammanhang har han utvidgat sitt register i kulturessästisk riktning.

Det estetiskt-historiskt förankrade bildningsbegreppet, som ytterst går tillbaka på 1800-talets nyhumanistiska strömningar och den borgerliga kulturens över- och undertoner, kan sägas i stor utsträckning ha dominerat i musikskriftstället fram till mitten av vårt sekel. Det var ingen tvekan om vilka musiker som var »mästare» och vilka produktioner som var värda att reproduceras. Den nya pluralismen och kulturrelativismen har därefter i ökande utsträckning avspeglats genom seriösa

skrifter om »populär» musik inom områden som folkmusik, salongs-
musik, jazz, rock. Jan Ling, Märta Ramsten och Gunnar Ternhag pre-
senterade tillsammans den stora Folkmusikboken (1980). Erik Kjell-
berg skrev en omfattande Svensk jazzhistoria (1986). Av Martin Tegen,
framstående kännare av 1800-talets svenska musik och musikliv, publi-
cerades en essäistisk »bibel» om Populär musik under 1800-talet (1986),
100 kompositioner med musik- och kulturhistoriska kommentarer. Jo-
han Fornäs har engagerat sig särskilt i ungdomskulturforskningen och
deltagit i en rad studier (bl.a. Ungdomskultur: Identitet och motstånd,
1984). Per-Erik Brolinson & Holger Larsen har följt upp doktorsav-
handlingen *Rock ... and roll* med bl.a. *Satisfactions* (1990) – studier i
ungdomskulturens estetik, där också konstfilosofiska aspekter tas upp.

Allmänna musiktidskrifter

Det kan synas något paradoxalt att det under de senaste drygt 150 åren
funnits så många musiktidskrifter i ett litet land som Sverige, samtidigt
som det uppenbarligen – med mycket få undantag – är svårt att hålla
dem vid liv under en längre tid. Att det funnits och finns ett förhållan-
devis stort antal musiktidskrifter har framför allt att göra med musikli-
vets mångfald, där en mängd olika intressen önskar vara företrädda.

Arvet från den allomfattande Svensk musiktidning (1881–1913, se vol.
III) försökte Tobias Norlind ta upp med Allmän musiktidning 1928.
Musikkultur (inte att förväxla med en senare tidskrift med samma
namn, se nedan) utgavs 1926–29 av Sveriges musikpedagogiska för-
bund. Den hade dock en mera övergripande karaktär, förankrad i för-
bundets allmänna, idealistiskt-pedagogiska filosofi, som kom till ut-
tryck i dess undertitel (»Tidskrift för Sveriges bildningsälskande musik-
vänner»). Musikvärlden (Bonniers 1945–49) hade också en relativt kort
livstid, men kom att få en stor betydelse under en tid då många andra
»fria» musikbildningsambitioner utvecklades (i radion, hos studieför-
bund, genom kommunala musikskolor m.m.).

Musikrevy, som grundades 1946 av Bengt Pleijel och till 1994 gavs ut
med 6–8 nummer om året (av samme redaktör!) har genom sin konti-
nuitet kommit att ackumulera en historik över svenska och inter-
nationella musikhändelser under snart ett halvsekel.

Den gemensamt av Musikaliska akademien, Konstakademien och
Svenska akademien sedan 1975 utgivna tidskriften *Artes* innehåller mer
eller mindre regelbundet kvalificerade musikartiklar på varierande om-
råden. Med den alternativa (icke-institutionaliserade) musiken som
huvudtema utkom *Musikens makt* (1973–80). Den gav ett karakteris-
tiskt uttryck för den kulturpolitiska radikaliseringsen under perioden
från mitten av 60-talet till slutet av 70-talet.

Svenska Rikskonserters *Tonfallet* omvandlades 1994 till *Musik*, vil-
ket sker genom ett samarbete med Radions musikredaktion.

Musikaliska specialområden

De flesta musiktidskrifter är inte i ovan beskrivna mening »allmänna» utan har speciella målgrupper. De är oftast knutna till föreningar eller organisationer med särskilda intresseområden, till fackliga förbund eller till institutioner av olika slag. Äldst av nu existerande specialtidsskrifter torde vara Musikern, utgiven av Musikerförbundet sedan 1908. Till de äldsta hör också jazztidsskriften Orkesterjournalen (gr. 1933). På samma område utges sedan 1964 Jazznytt av Svenska jazzriksförbundet. På rock- och popmusikområdet har funnits och finns en rik flora av tidskrifter med växlande kvalitet och varierande livslängd. Till de mera ambitiösa kan räknas Slitz, som 1986 framgick ur en sammanslagning av Schlager och Ritz. Musik- och ljudteknik (gr. 1960) ges ut av ljudtekniska sällskapet, medan Hifi & Musik (gr. 1970) är uteslutande grammfonorienterad.

Skivproduktionen har – i s.a.s. omvänd riktning – traditionellt ofta varit förknippad med tryckta ord, särskilt efter LP-skivans genombrott i mitten av 50-talet. Kommentarererna har senare ofta kommit att växa ut till omfattande häften med synnerligen kvalificerade, ibland unika, textkommentarer (*Musica Sveciae* må tjäna som ett karakteristiskt exempel). På ett liknande sätt har de större orkestrarnas programblad under de senaste decennierna i flera fall vuxit ut till programtidsskrifter – vid sidan av den fristående MusikDramatik (red. T. Eriksson) ger t.ex. Kungl. teatern ut På Operan.

Radions konsertserie Nutida musik (startad 1954) gav från 1957/58 ut en ytterst kvalificerad programtidsskrift med samma namn (sedan 1991 med svenska sektionen av ISCM som huvudman). I Nutida musik har under årens lopp en stor mängd analyser av nutida musikverk publicerats, skrivna av specialister på detta område, som ofta varit verksamma som musikforskare, tonsättare, pedagoger, recensenter (se även s. 532). Dess sammanlagda årgångar avspeglar en mycket viktig del av Sveriges yngsta musikhistoria, framför allt vad gäller nyskapandet. Åren 1966–69 gav också Fylkingen, kammarmusikföreningen för experimentell musik, ut en särskild bulletin.

Föreningen för tidig musik ger sedan 1979 ut en kvalificerad Tidsskrift för tidig musik, som framför allt behandlar uppförandepraktiska problem i samband med studier och instuderingar av äldre musik. Liknande tidskrifter är Gitarr och luta (gr. 1968) och Musikant (gr. 1949), Riksförbundet Sveriges amatörorkestrars organ.

De svenska skolmusiklärarna hade 1937–90 ett kontinuerligt organ i tidskriften Skolmusik (utg. av Stockholms sånglärareförening). Den blev senare ett organ för det landsomfattande Musiklärarnas riksförbund (1961 omdöptes den till Musik och 1965 till Musik-kultur). Ge-

nom alla decennier kan man där följa en kontinuerlig debatt i centrala frågor inom svensk musikundervisning. Under 60- och 70-talen, då också musikens totala funktion i samhället började att uppmärksammas alltmera, breddades innehållet i Musik-kultur till att omfatta också »allmänna» musikkulturella frågor, presentationer av tonsättare, och av populariseringar av musikvetenskapliga aktiviteter.

Från 50-talet hade den fackliga gemenskapen bland musiklärare splittrats genom expansionen av de kommunala musikskolorna, vars lärare kom att tillhöra en annan organisation än skolmusiklärarna. Under perioden 1957–66 gav Torsten Erséus ut Musik och Skola som i stor utsträckning vände sig just till lärarna i musikskolorna. 1988 etablerade musikskolornas lärare genom Riksförbundet svenska musik- och danslärare en egen tidskrift, Fotnoten. Sedan 1981 har också de kommunala musikskolecheferna ett forum i Musikskolledaren.

MPC ger sedan 1989 två gånger om året ut en bulletin som efterhand har vidgat sitt spektrum i riktning mot en allmän, kvalificerad musikpedagogisk tidskrift. Svenska förbundet för musikterapi, där också forskningsansatser äger rum, utger tidskriften Musikterapi (gr. 1978) och Svenska suzukiförbundet utger Suzukinytt (gr. 1985).

På körmusikens område är diversifieringen av det tryckta ordet stor. Vår sång (gr. 1928 – senare Musiklivet–Vår sång, från 1994 Körlivet) utges av Sveriges körförbund och vänder sig framför allt till dem som är verksamma i profana blandade körer. Svenska sångarförbundet, som organiserar manskörerna, utger Sångartidningen (gr. 1914; 1992 bytte tidningen namn till Sångaren). Körledaren (gr. 1987) ges ut av Föreningen Sveriges körledare. Den sakrala körmusiken, liksom orgelmusiken, har haft och har flera viktiga fora, bl.a. Kyrkomusikernas tidning (gr. 1936), utgiven av Kyrkomusikernas riksförbund, och Svensk kyrkomusik (gr. 1972), utgiven av Riksförbundet svensk kyrkomusik. De kan i viss mån sägas ha haft en föregångare i Kyrkosångsförbundet (1924–55), utgiven av Sveriges kyrkosångsförbund. Mixturen (gr. 1970), som var en sammanslagning av baptisternas Sången och missionsförbundets Sångarbladet, ges ut av Frikyrkliga studieförbundet. Även Orgelforum (gr. 1979) har sitt givna intresseområde. Då och då behandlas sakral musik också i tidskriften Svenskt gudstjänstliv (gr. 1929).

De svenska musikaliska rättsinnehavarnas (tonsättarnas, textförfattarnas och förlagens) gemensamma intresseorganisation STIM informerar med två tidskrifter om sin verksamhet och sina strävanden för upphovsrättsligt skyddad svensk musik. Detta sker i tidskrifterna Svensk musik, som fr.a. presenterar det svenska nyskapandet, och STIM-nytt, som speciellt är till för STIM-anslutna rättsinnehavare. Båda tidskrifterna utges med fyra nummer om året sedan 1986.

Floran av musiktidskrifter har som synes växt avsevärt under de se-

naste 75 åren, även om många nytillkommande inte uppnått så hög ålder. På vissa stora delområden, som körmusikens och musikundervisningens, har (hittills misslyckade) försök gjorts att sammanföra olika särintressen i en gemensam tidskrift.

Musiken i dagstidningarna

Dagstidningarna svarar naturligtvis för den snabbaste nyhetsförmedlingen i skriven form. I Sverige kan man sedan slutet av 1700-talet följa musiklivet genom recensioner, notiser och artiklar om musik (se vol. III). Under 1900-talets mitt fanns många fler dagstidningar än i dag, många av de stora drakarna hade också en bättre ekonomi, vilket bl.a. avspeglades i den täta bevakningen av konserter. Detta möjliggjordes samtidigt av att konsertlivets totala utbud under denna tid var avsevärt mindre än fr.o.m. 60-talet. I dag kan man inte med samma säkerhet som tidigare räkna med att ens stora och viktiga musikhändelser tas upp i dagspressen.

Ambitionsnivån har dock hela tiden växlat. Recensenternas kompetensmässiga bakgrunder har också i hög grad varierat, likaså deras yrkesområden vid sidan av skribentverksamheten. De musikrecensenter som har den s.k. seriösa musiken som ansvarsområde har ofta – i motsats till litteraturrecensenter – förmodats vara kunniga på *alla* seriösa musikområden. Till skillnad från litteratur- och konstrecenserandet har musikkritiken också oftast inte redaktionellt integrerats i kulturavdelningarna utan levt sitt liv för sig, ibland under rubriker som »Nöjen» m.m. Till detta kommer att mycket få musikskribenter har haft heltidsanställningar vid dagstidningar.

I ett historiskt perspektiv, täckande in denna volyms tidsperiod, kan det därvid lätt konstateras att åtskilliga tonsättare varit verksamma under de första decennierna: Wilhelm Peterson-Berger (»P.-B.») skrev i Dagens Nyheter 1896–1930, Kurt Atterberg i Stockholms-Tidningen 1919–57, Moses Pergament i Svenska Dagbladet 1923–38, Aftontidningen 1942–56 och Stockholms-Tidningen 1957–64, Gösta Nystroem i Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning 1932–47. Detta innebar inte att de skrev med likartade förtecken – tvärtom. »P.-B.» skrev in sig i historien som en utomordentligt elak kritiker, speciellt gentemot samtida komponister. Detta har kommit att överskugga det faktum att han i många fall uppvisade en stor kunnsighet och djup förtrogenhet med den musik han skrev om och att han med sin allmänna humanistiska bildning ofta var synnerligen lyhörd för mångahanda kulturfenomen. Kurt Atterberg blev också ryktbar för sin ovilja att förstå nutida verk, men hade en rik erfarenhet från många av det praktiska musiklivets områden. Gösta Nystroem var betydligt öppnare gentemot ny musik. Moses Pergament gjorde under mellankrigstiden en utomordentlig in-

sats för den moderna musiken. I Sydsvenska Dagbladet höll Sten Broman den nutida musikens fana högt under mer än fyrtio år (1923–66) och var länge en nyckelfigur vad gäller information från det internationella fältet. Alla dessa skribenter gav samtidigt i »vardagsarbetet» ofta uttryck åt en betydande sensibilitet för dirigenters, orkestrars och utövande musikers prestationer.

Bland de senare generationerna av kritiker dyker samtidigt (eller något senare) företrädare för flera andra musikaliska yrkesområden upp i dagstidningarnas spalter: bibliotekarier som Einar Sundström (Stockholms-Tidningen 1940–54), musikforskare som Ingmar Bengtsson (Svenska Dagbladet från 1943 till 60-talet), musikpedagoger som Lenart Reimers (Stockholms-Tidningen 1951–60, Svenska Dagbladet 1960-talet), mångfrestare som Hans Åstrand – som först var lektor i romanska språk och körledare, senare huvudredaktör för Sohlmans musiklexikon och slutligen ständig sekreterare i Musikaliska akademien (Kvällsposten 1950–73). Leif Aare, som verkar i Dagens Nyheter sedan början av 60-talet, har både en praktisk-konstnärlig och teoretisk bakgrund (utbildad pianist, även musikforskare).

Ingmar Bengtssons på många olika musikområden insiktsfulla skribentverksamhet i Svenska Dagbladet bör särskilt framhållas. Både den gamla och den nya musiken, liksom de konstnärliga kvaliteterna (eller bristerna på dem) i framföranden, behandlades av honom mot bakgrund av djupa kunskaper, med balanserat omdöme och i en språkligt klar gestaltning.

Med Kajsa Rootzén, musikkritiker i Svenska Dagbladet 1938–66, ökade antalet recensenter med en professionellt journalistisk bakgrund och med en deciderad skriftställarinställning. Det gäller också Curt Berg och Folke Hähnel som inträdde på DN efter »P.-B.», Yngve Flyckt som deltog i Expressens journalistiska expansion 1944–59 och därvid blev pionjär för det seriösa skivrecenserandet, Per-Anders Hellqvist som i Svenska Dagbladet 1957–67 stod för en omfattande bevakning av händelser på det internationella fältet och med övergripande artikelserier, och Carl-Gunnar Åhlén, som senare i samma tidning utvecklat en produktivitet som troligen övertrumfar de flesta andras.

Den stora musikdebatten 1956–57

Vintern 1956–57 uppstod en debatt, som i sin ihärdighet och till sina konsekvenser knappast har något motstycke i svenskt musikliv. Den tändande gnistan var Alf Thoors recension den 14 december 1956 av uruppförandet av Karl-Birger Blomdahls oratorium *Anabase* (se s. 458). Den provocerade den musikkunnige litteraturkritikern i DN, Bengt Holmqvist, till ett häftigt genmäle. I början av januari 1957 grep Yngve Flyckt in i debatten på Alf Thoors sida, samtidigt som Thoor fortsatte

sin långa diskussion med Bengt Holmqvist i Svenska Morgonbladets spalter. Thoor's elegant formulerade recension hade rubriken »Vad har vi för konstmoral?». I denna fråga och i hans artikel förbands de estetiska frågorna med en bestämd kulturpolitisk uppfattning: Thoor yttrade sig delvis uppskattande om Blomdahls företag, men han framhöll att oratoriets franska text (av Saint-John Perse) kunde förstås av ytterst få lyssnare. Dessutom: »Och de som ofta med orätt har misstänkt den radikala musiken för att adressera sig till ett försvinnande fåtal känner sig styrkta i sin uppfattning.» Han kritiserade därvid den »konstmoral» som ledde Sveriges radio till att använda sina ekonomiska medel på detta sätt. Flyckt uttryckte sig litet senare mera generellt: »Men om inte konstnärerna och deras försvarare skapar aktning för sig genom bevisad samhällsnytta, så lär inga andra göra det.»

Mycket tändstoff hade ackumulerats i svenskt musikliv och musikskriftställarskap. Under flera decennier hade bl.a. Kurt Atterberg avsågat den mesta modernistiska musiken som »olät» och Teddy Nyblom (Aftonbladet) m.fl. på ett ytligt sätt kåserat sig fram i spalterna. Under speciellt 1956 hade Yngve Flyckt och Alf Thoor i en rad artiklar med drastiska ordval givit uttryck åt författarnas motvilja mot viss modernistisk musik, särskilt tolvtonsmusiken: »Atonalismen var en dundrande felspekulation» (Flyckt, Expressen 13/2 1956), »Fylkingen isolerar sig» (Thoor, 23/II). Därmed hade den kommande debattens huvudtematik angetts.

Efterhand drogs nästan alla kända musikrecensenter i Stockholm och Göteborg samt åtskilliga i andra städer in i en kamp som pågick oupphörligen, dag efter dag, från mitten av december 1956 till början av februari 1957. Den kom att handla om mycket mera än *Anabase*. En av huvudpoängerna i Bengt Holmqvists synpunkter, till vilka efterhand de flesta kombattanterna (bl.a. Ingmar Bengtsson, Bengt Hambræus, Sven-Erik Johanson och många flera) anslöt sig, och som han presenterade i den sammanfattande artikeln »Den stora debatten» den 22 januari 1957, hade en generell karaktär: Flera stora dagstidningar hade, påpekade Holmqvist i DN, helt enkelt djupt okunniga musikkritiker, som skrev på en nivå som vore otänkbar på kultursidornas konst- och litteraturavdelningar. De flesta musikrecensenter saknade därtill ambitionen att i större artiklar mera utförligt presentera det som kulturlivet förmedlade och sina principiella uppfattningar i grundfrågor: »Vi får läsa artiklar om Moravia; när såg vi en om Dallapiccola? Vi läser ofta om Camus, men sällan eller aldrig om Messiaen [...] Någon idédebatt, någon utvärdering av estetiska och metodiska frågor kollegerna emellan, förekommer knappast alls.»

Den »stora musikdebatten» fick ett för debatter mycket anmärkningsvärt resultat i form av konkreta konsekvenser: många okunniga



Roxette med Per Gessle och Marie Fredriksson, Sveriges globalt sett mest framgångrika populärmusikgrupp vid 90-talets ingång. (Foto EMI Svenska AB.)